

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

**WESTWARD: DAVID FOSTER WALLACE Y UNA CRÍTICA A LA
POSMODERNIDAD EN *WESTWARD THE COURSE OF EMPIRE
TAKES ITS WAY***

TESINA

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESA)**

PRESENTA

FRANCISCO JAVIER RIVERO RAMOS

ASESORA: DRA. AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA

MÉXICO, D.F.

2013

Para Zarina Amezcua Delgado

Agradecimientos

Quisiera agradecerle a Celina Ramos, Luis Felipe Rivero, Felipe Ramos, Zarina Amezcua, y también a Jazmina Barrera, Aurora Piñeiro y Juan Pablo Viedma. Sin ustedes esta tesina no hubiera sido escrita.

Índice

Introducción.....	i
Capítulo I. La paradoja de <i>Westward the Course of Empire Takes its Way</i>	1
a) Marshall Boswell y David Foster Wallace en detrimento de <i>Westward</i>	3
b) Philip Coleman y una relectura de <i>Westward</i>	8
c) Una nueva visión de <i>Westward</i>	18
Capítulo II. Perdidos en la casa de la risa: “Lost in the Funhouse” y el uso del recurso metanarrativo	20
a) La metanarrativa: su definición y su importancia en la literatura posmoderna.....	22
b) Metanarrativa posmoderna como crítica literaria.....	30
c) Mundos dentro de mundos: metanarrativa posmoderna como duda ontológica.....	38
Capítulo III. Ambrose, Nechtr, Eberhardt y Steelritter rumbo a Collision: Wallace y una crítica a la cultura posmoderna.....	41
a) Una lectura posmoderna de <i>Westward</i>	42
b) Intertextualidad como recurso crítico.....	52
Conclusiones.....	62
Apéndice.....	70
Bibliografía.....	71

Introducción

David Foster Wallace, whose prodigiously observant, exuberantly plotted, grammatically and etymologically challenging, philosophically probing and culturally hyper-contemporary novels, stories and essays made him an heir to modern virtuosos like Thomas Pynchon and Don DeLillo, an experimental contemporary of William T. Vollmann, Mark Leyner and Nicholson Baker and a clear influence on younger tour-de-force stylists like Dave Eggers and Jonathan Safran Foer, died on Friday at his home in Claremont, Calif. He was 46. (Weber)

El 14 de septiembre de 2008, el *New York Times* anunciaba la muerte de David Foster Wallace. En lo personal, la noticia fue particularmente sorprendente puesto que apenas unos meses antes me había enterado de su existencia y al momento de su deceso me encontraba en el proceso de leer su obra por primera vez. Desde aquella lectura de *Infinite Jest* han pasado más de cuatro años. La presente tesina es el resultado de las lecturas, comentarios y observaciones que he realizado alrededor de su obra durante ese transcurso de tiempo. Se trata, espero, del primero de muchos más comentarios e intentos por describir la importancia de su trabajo.

Como en cualquier esfuerzo crítico, y más aun en aquel dirigido a la obra de un autor tan exigente como Wallace, los primeros pasos son siempre los más tímidos y cuidadosos. El objetivo esencial de esta tesina es generar un acercamiento a la obra de Wallace. Para empezar, consideré necesario elegir una obra que fuera a la vez representativa y accesible. No accesible en un sentido de simpleza, sino en que resultara posible abordarla críticamente en las pocas páginas del presente proyecto de titulación. Mi primer capítulo es, precisamente, la justificación de esta selección. Trata de *Westward the Course of Empire Takes its Way* como objeto de estudio dentro de la obra de Wallace. Por motivos que desarrollaré en dicho apartado, *Westward* no parecía la obra indicada y, para estudiarla, primero fue necesario demostrar,

empleando comentarios críticos y un análisis propio, que era posible acercarse a la obra de Wallace a través de ella.

Uno de los motivos que influyeron en esta convicción fue el hecho de que el narrador de la *novella* constantemente efectuaba críticas y ataques en todos los niveles contra obras que le antecedían, en especial contra “Lost in the Funhouse” de John Barth. Me parecía viable que por medio de dichas críticas pudiera entreverse una noción wallaciana sobre lo que es la literatura. Pero para poder acceder a esas ideas primero fue necesario dismantelar las críticas contenidas en *Westward* y analizarlas por separado. En especial fue necesario enfocarme en la crítica de Wallace hacia la metanarrativa y para ello antes fue imprescindible realizar un estudio de dicho fenómeno narrativo. Es por ello que el segundo capítulo de la tesina está dedicado a una breve revisión del concepto de la metanarrativa, según fue planteado por diversos críticos. Para ejemplificar estos conceptos empleé “Lost in the Funhouse”, de manera que fuera posible entender por qué Wallace creía que esta era una obra representativa de la metanarrativa.

Ya justificada *Westward* como objeto de estudio y descrito el procedimiento narrativo contra el que la *novella* dirigía tantas críticas, pude ahondar en un análisis de las mismas. El tercer capítulo está dedicado a ubicar, analizar y contextualizar dichas críticas. El ejercicio de identificarlas fue particularmente importante puesto que, como explicaré a continuación, las críticas operaban tanto en el nivel narrativo como en el metanarrativo. Ya localizadas, analizaba las críticas en relación al resto de la obra y finalmente las transporté y analicé dentro un contexto cultural empleando los comentarios de otros críticos y del mismo Wallace. Este capítulo busca, en las críticas de *Westward*, las nociones literarias sostenidas y plasmadas por Wallace, propone un acercamiento a su quehacer como narrador contemporáneo.

En el prólogo a *The Pale King*, la última novela de Wallace, publicada de manera póstuma, el editor Michael Pietsch describe *Infinite Jest* como “a glorious novel”. Si bien es probable que el vigor de dicho comentario fuera un poco exagerado, no me cabe duda de que Pietsch no hubiera descrito a *Westward the Course of Empire Takes its Way* como gloriosa. Éste es uno de sus valores como objeto de estudio. Al ser una de las primeras obras de Wallace, podemos ver todavía cómo funcionan los engranajes, las piezas en su forma tosca, cambiante. Una manera de comprender las obras que los editores describieron como gloriosas es estudiar aquellas que el mismo autor hubiera preferido esconder.

Capítulo I

La paradoja de *Westward the Course of Empire Takes its Way*

David Foster Wallace es un autor reconocido por su prolífica obra que abarca desde artículos deportivos¹ hasta una historia del concepto de la infinidad.² Podríamos decir que su obra más aclamada es *Infinite Jest* (1996), que a lo largo de más de mil páginas deslumbró a los críticos por su “épica ambición literaria” (Eggers 3). Realizar un acercamiento a la obra de Wallace mediante un análisis de *Westward the Course of Empire Takes Its Way* parece en la instancia más ligera una paradoja y en la más severa un error. La *novella*, uno de los primeros trabajos extensos del escritor,³ no gozó nunca de un lugar privilegiado entre su obra: jamás apareció en una publicación propia;⁴ fue desprestigiada por los primeros críticos en acercarse a la obra de Wallace, y fue descrita por el mismo escritor como el ejercicio impulsivo y altanero de un escritor demasiado joven para tratar los objetivos y temas que se planteó. La *novella*⁵ parece no ser la adecuada para realizar un estudio de la obra de David Foster Wallace. Para justificar semejante ejercicio es necesario resolver las siguientes preguntas: ¿cuál es el punto de estudiar una obra descalificada por la mayoría de los críticos? ¿Por qué estudiar una *novella* criticada de manera tan acérrima por su autor? ¿Cuál es el valor de *Westward*?⁶ Responder a estas preguntas es el objetivo del presente capítulo. De tal forma se demostrará que *Westward* contiene una serie de

¹ “Federer as a Religious Experience,” in *The New York Times*. August 20, 2006.

² Wallace, David F. *Everything and More: A Compact History of Infinity*. New York: Atlas Book, 2003.

³ Wallace contaba con apenas 25 años cuando la terminó.

⁴ La obra fue publicada sólo hasta 1989, en la colección *Girl With Curious Hair*.

⁵ En inglés, el término *novella* se refiere a una novela de corta extensión. Para el presente trabajo utilizaré esta palabra así como noveleta, un equivalente en español.

⁶ A partir de este punto me referiré a “Westward the Course of Empire Takes its Way” como *Westward* (si bien la obra está antologada, su extensión me sugiere que lo más apropiado será escribir el título en itálicas).

referencias y de relaciones intertextuales que nos permiten apreciarla no sólo como una crítica a la metanarrativa sino como un texto que contiene ideas concretas de Wallace sobre la literatura.

El primer paso para resolver estas inquietudes es analizar la crítica de *Westward*. En vista de que fueron los críticos en acercarse a la obra y, sobre todo, el mismo David Foster Wallace quienes descalificaron inicialmente la obra, es necesario entender sus posturas antes de generar un nuevo acercamiento. Evidentemente, será necesario estudiar estas críticas en relación con el texto: no solamente en qué consisten sino cómo se generan y cómo se construyen. Para esto me basaré en Marshall Boswell y en su obra *Understanding David Foster Wallace* (2003), donde *Westward* es descrita como “an engaging piece of pretentious juvenilia” (Boswell 102). Una vez revisada la postura crítica podremos entender los motivos por los que Wallace descalificó también la obra; tendremos una comprensión más articulada de frases como “Twenty-five year-olds should be locked away and denied ink and paper” (McCaffrey 17).

Para refutar los argumentos críticos de Boswell y los sentimientos de insatisfacción de Wallace, expondré los argumentos de Philip Coleman, quien escribe su crítica después de Boswell y propone una relectura y una revaloración de la obra que apuntan en dirección de aquello que busco demostrar. Coleman argumenta que *Westward* contiene una cantidad de referencias que la vuelven un objeto de estudio extremadamente útil al realizar un acercamiento a la obra de Wallace.

a) Marshall Boswell y David Foster Wallace en detrimento de *Westward*

Como David Foster Wallace comentó en la entrevista con Larry McCaffrey, su objetivo al escribir *Westward* era crear una obra que empleara la técnica metanarrativa para criticar y poner un punto final a la metanarrativa; quería exponerla como un recurso inútil y carente de mérito. Al explorar la bibliografía de Wallace, constantemente nos encontramos con menciones y comentarios acerca de la metanarrativa y la metaficción.⁷ Ya fuera en su labor de escritor de ficción o como crítico literario, Wallace constantemente reflexionaba acerca del papel que la literatura juega dentro de la sociedad y de los efectos negativos o positivos que tal o cual técnica o dispositivo literario podía tener en el desarrollo de lectores y escritores.⁸

Sin embargo, en ninguna de sus obras podemos apreciar una crítica negativa tan clara hacia la metanarrativa como en *Westward*. Incluso antes de hojear sus páginas descubrimos la relación de la obra con “Lost in the Funhouse”: al detenernos en la hoja de créditos de *Girl with Curious Hair* (1989), en donde la *novella* está antologada, nos encontramos una nota que menciona: “Parts of ‘Westward the Course of Empire Takes its Way’ are written in the margins of John Barth’s ‘Lost in the Funhouse’ [...]”. Ya ubicado en las páginas de la *novella*, un lector bien informado sobre la relación intertextual entre *Westward* y “Funhouse” notará que el segundo epígrafe de la *novella* de Wallace –“For whom is the funhouse fun?” –es la primera oración del cuento de Barth. Tampoco podemos ignorar que ya desde la segunda página, D.L. Eberhardt –una de las protagonistas– le lleva

⁷ En algunos casos, la palabra *metafiction* es traducida como “metanarrativa” y en otros como “metaficción”. Yo emplearé exclusivamente el primer término.

⁸ Wallace, David F. “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction” en *A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again: Essays and Arguments*. Boston: Little, Brown and Co, 1997.

al profesor Ambrose su copia de *Lost in the Funhouse* para que éste la firme. La obra de Wallace incluso hace referencia al cuento de Barth como libro, es decir en su soporte técnico, en su inscripción material. Al recoger estas referencias es fácil entender la postura de Marshall Boswell, que sentenciaba *Westward* como una obra que debía ser leída en relación con dicho referente: “More specifically, *Westward* should be read as a metafictional critique of metafiction that seeks to demolish even metafiction’s own claim to imperious self-consciousness in the hopes that, ‘out of the rubble’, Wallace can go on to ‘reaffirm the idea of art being a living transaction between humans’” (Boswell, 104).

Boswell nos señala un marco dentro del cual la noveleta debe ser leída: el de una crítica metanarrativa escrita mediante técnicas intertextuales y metanarrativas que buscaba construir una nueva literatura a partir de los escombros de la vieja. Boswell no se equivoca al señalar la forma tan explícitamente metanarrativa en que Wallace construye *Westward*; los ejemplos son varios y diversos. Ya en las primeras páginas el narrador menciona que *él* conoció de primera mano a los protagonistas de la historia que narra. Si bien la definición concreta de la metanarrativa no será discutida hasta el próximo capítulo, en la siguiente cita podemos apreciar una discusión acerca de la naturaleza textual y mediada de la narración que, como veremos adelante, es una de sus características más significativas:

A REALLY BLATANT AND INTRUSIVE INTERRUPTION⁹

As mentioned before –and if this were a piece of metafiction, which is NOT, the exact number of typeset lines between this reference and the prenominate referent would very probably be mentioned, which would be a princely pain in the ass, not to mention cocky, since it would assume that a straightforward and anti-

⁹ Se conservó el format tipográfico tal como aparece en el libro ya que este subraya la instrusión de un nivel metanarrativo.

embellished account of a slow and hot and sleep-deprived and basically clotted and frustrating day in the lives of three kids, none of whom are all that sympathetic, could actually get published, which these days good luck, but in metafiction it would, nay *needs* be mentioned, a required postmodern convention [...] (Wallace, *Westward* 265)

Tal como dicta el recurso metanarrativo, Wallace interrumpe la narración de una manera invasiva y brusca con el subtítulo citado arriba. Después, hace un comentario sobre qué características tendría el texto si éste *fuera* un texto metanarrativo, mismo que no es, como declara tajantemente. Es decir, Wallace hace un gesto metanarrativo para criticar la metanarrativa. Incluso menciona convenciones sobre el mercado editorial y las corrientes posmodernas.

La cita demuestra hasta qué grado Wallace emplea la metanarrativa para criticarla. Como desarrollaré a profundidad en el segundo capítulo, esto supone una serie de dificultades. Quizás la primera y más evidente sea la incapacidad de la trama de *Westward* de avanzar. Después de apreciar esta cita que, por cierto, es sólo el extracto de un párrafo mucho más largo, podemos de nuevo observar los motivos que impulsaron a Boswell a describir *Westward* como “ [...] a piece of ‘workshop fiction’, that is, a story about creative-writing workshops that also seeks to workshop some of Wallace’s own ideas about how to move past the institutionalization of postmodernism and minimalism and return fiction to those readers who want to be ‘stabbed in the heart’” (Boswell 103).

Si bien la crítica de Boswell parece severa al describir la noveleta como poco más que una tarea escolar en que Wallace buscaba darle forma a sus ideas, y en su indicación de leerla sólo dentro del contexto de un ejercicio metanarrativo contra “Lost in the Funhouse”, los comentarios de David Foster Wallace parecen mucho más agresivos. La siguiente cita

es un extracto de la entrevista sostenida entre Wallace y Larry McCaffrey, en la que discutían el valor de las distintas manifestaciones de la literatura posmoderna. Precisamente antes del siguiente extracto, Wallace describe *Westward* como “A horror show. A permanent migraine”:

LM: Why is meta-metafiction a trap? Isn't that what you were doing in *Westward*?

DFW: That's a Rog. And maybe *Westward*'s only real value'll be showing the kind of pretentious loops you fall into now if you fuck around with recursion. My idea in *Westward* was to do with metafiction what Moore's poetry or like DeLillo's "Libra" had done with other mediated myths. I wanted to get the Armageddon-explosion, the goal metafiction's always been about, I wanted to get it over with, and then out of the rubble reaffirm the idea of art being a living transaction between humans, whether the transaction was erotic or altruistic or sadistic. God, even talking about it makes me want to puke. The "pretension." Twenty-five year-olds should be locked away and denied ink and paper. Everything I wanted to do came out in the story, but it came out just as what it was: crude and naive and pretentious. (McCaffrey)

En primer lugar es necesario hacer una distinción entre los diversos comentarios de Wallace. La mayoría se refieren a un sentimiento de decepción personal. Es decir, estos comentarios señalan las expectativas que tenía de su propio trabajo y que nos son desconocidas.¹⁰ Sin embargo, en la entrevista Wallace hace comentarios que son particularmente útiles para hacer un estudio de *Westward*: los objetivos que el escritor tenía en mente, las influencias que lo acompañaron escribiendo la obra y los aspectos específicos en que creía haber fallado.

¹⁰ Decidí incluirlos con el fin de señalar el profundo desagrado que sentía hacia *Westward*.

Wallace comenta que pretendía alcanzar el “apocalipsis al que apunta la metanarrativa” (McCaffrey) para después recoger de entre las cenizas las piezas con las cuales podría empezar a construir una nueva forma de literatura que fuera una transacción viva entre seres humanos. Esto nos remite inmediatamente a la crítica de Boswell (citado arriba). Wallace buscaba la recursión metanarrativa hasta el punto en que sencillamente dejaría de tener sentido y podría empezar a construir una nueva literatura, o tal vez, sólo desechar la metanarrativa. Su intención era exhibirlo desde su interior como un dispositivo carente de mérito.

Como Boswell menciona, este objetivo de crear una obra que “apuñale al lector en el corazón” no era sólo un objetivo de Wallace sino también del protagonista de *Westward*: “Please don’t tell anybody, but Mark Nechtr desires, some distant hard-earned day, to write something that stabs you in the heart. That pierces you, that makes you think you’re going to die. Maybe it’s called metalife. Or metafiction. Or realism. Or gfhrytytu. He doesn’t know” (Wallace, *Westward* 333).

La pregunta entonces resulta ser si Wallace logró o no alcanzar este “apocalipsis creador” y posteriormente un ejemplo de literatura capaz de “apuñalar al lector en el corazón”. Después de la cita tomada de la entrevista nos resulta claro que Wallace no creía que éste fuera el caso; de hecho, cierra su comentario sobre la obra con los adjetivos pretenciosa, ingenua y cruda. Si bien este trabajo está enfocado sólo en *Westward*, es importante al menos señalar si, según otros críticos, Wallace alguna vez logró construir este tipo de literatura, Boswell comenta:

As the title clearly suggests, the work seeks to chart, if not arrive at, a new direction for narrative art, one that will move fiction past John Barth's literature of exhaustion and the new realism of the 1980's. [...] *Westward* is not that piece of fiction, a fact both Wallace and his narrator surrogate are at pains to declare up front; *Infinite Jest*, by way of contrast, emphatically is. The novella, then, for all its faults, stands as one of the most important texts in Wallace's oeuvre, an astonishingly confident preface to a masterpiece he had not even written yet. (Boswell 102)

b) Philip Coleman y una relectura de *Westward*

Understanding David Foster Wallace, de donde proviene el ensayo de Boswell citado arriba, fue escrito y publicado en 2003, cuando Wallace parecía ser un escritor con años de trabajo por delante. Su súbita muerte en 2008 dejó a los lectores y críticos que esperaban gozar de obras nuevas –tal vez mejores– con el predicamento de un corpus definitivo. Esto impulsó a los críticos de Wallace a mirar en retrospectiva hacia obras que probablemente hubieran sido ignoradas. Éste es el caso de *Consider David Foster Wallace* (2010), una colección de ensayos críticos que exploran aspectos hasta entonces no investigados en la obra de Wallace. Si bien la mayoría de los críticos está de acuerdo en que *Infinite Jest* es la obra más ambiciosa y mejor lograda del autor, el estudio de Wallace comprende el análisis de todas sus obras y es en dicho análisis que podemos entender *Westward* no sólo como el primer intento de un autor joven que mejoraría con los años, sino como una obra cuyas posibilidades de interpretación nos permiten acercarnos a su autor. El ensayo de Philip Coleman resulta particularmente útil en la medida en que discute la crítica de Boswell así como los comentarios de Wallace en la entrevista con McCaffrey. Al mismo tiempo

propone una lectura más amplia que permite apreciar las relaciones intertextuales de *Westward* y su valor como una obra representativa del autor:

“Westward the Course of Empire Takes its Way,” however, necessarily involves a consideration of all those other texts that were drawn on by Wallace in making it, from Berkeley to Burgess to Barth and beyond, texts that ultimately enlarge the frame of reference for reading the novella beyond its purely biographical or primary bibliographical contexts [...]. By alluding to Berkeley’s poem in the title of his novella, Wallace invites us to consider the similarities and differences between the projections of America provided in both texts, despite their radical dissimilar generic and cultural backgrounds. In the epigraphs from Burgess and Barth he also indicates horizons of hermeneutic expectations –areas of interpretative possibility we are intended to explore– that are easy to miss in cursory readings that take for granted Wallace’s subsequent dismissal of *Westward* and the assumption that his principal purpose in writing it was to examine the limits of the metafictional technique. (Coleman 75)

Westward no es sólo una “precursora de *Infinite Jest*”, como comentaba Boswell (102). Coleman argumenta en el fragmento citado arriba que la noveleta contiene una serie de referencias que nos permiten entender la obra fuera de una crítica metanarrativa de la metanarrativa. Algunas de las referencias a otras obras apuntan en una dirección completamente distinta, una dirección que no busca criticar la obra de Barth o la metanarrativa. Estas referencias se manifiestan en la forma del título, de los epígrafes y de algunos fragmentos citados de otras obras que pertenecen a periodos históricos y tradiciones literarias muy distintas. La diversidad de los contextos de donde provienen estas referencias es importante ya que demuestra la relevancia de *Westward* en la obra de Wallace: al tender puentes con periodos históricos y obras tan distintas, la *novella* busca

insertarse en la tradición literaria, hacer manifiesta su relación con tal periodo o con tal obra. Habría que detenernos un momento para considerar la envergadura de semejante empresa y sobre todo el método empleado: la alusión a una tradición. Es posible entrever a través de este gesto la importancia que Wallace deposita en sus antecesores y en la noción de un “historia” de la literatura estadounidense.

Empecemos por el título: *Westward the Course of Empire Takes its Way* es el nombre de una famosa obra, un mural, del artista Emanuel Goettlieb Leutze (1862) (Apéndice 1), así como el primer verso de la última estrofa del poema “On the Prospect of Planting Arts in America” (1752), del filósofo irlandés George Berkeley (citado en p. 15). Aunque el poema antecede al mural, es mucho más común encontrar referencias a la obra de Leutze. El mural, una representación del Destino Manifiesto, fue pintado en 1862 y se encuentra ubicado en la escalera occidental de la Casa de Representantes en el edificio del Capitolio en Washington D.C.. Leutze, por supuesto, no es el primero en celebrar la migración hacia el Oeste como una señal de progreso. Desde el desembarco en Plymouth Rock, la migración al Oeste ha sido una muestra de progreso para la cultura estadounidense. Con el Atlántico a las espaldas, avanzar implica avanzar hacia el Oeste, “westward”, y no sólo en términos políticos o sociales, la migración también funciona en un nivel simbólico: “Looking to the West has been an ubiquitous symbol of hope and progress throughout American literary history (Luther 52).”

La pintura de Leutze retrata una caravana de peregrinos que se dirige al Oeste. Del lado derecho de la pintura tenemos el este: un terreno accidentado y oscuro; al pie de una cruz, junto a un esqueleto, un grupo de personas entierra a un difunto; un veterano consuela a su compañero herido. Del otro lado de la montaña que divide al cuadro, a la izquierda, los

peregrinos se encuentran con el Oeste: el sol ilumina las infinitas planicies vírgenes; sobre un risco, uno de los guías le señala la bahía de San Francisco a una madre que acaba de dar a luz; los hombres talan los árboles que se interponen en su camino. La imagen es muy clara: en el este los peregrinos dejan la muerte y la guerra para ir al Oeste donde encontrarán una nueva vida y nuevas oportunidades.¹¹ La pintura está enmarcada por exploradores y pioneros entre los que encontramos a Cristóbal Colón, Marco Polo y Américo Vesputio. La inclusión de estos personajes, literalmente en el marco de la obra, nos habla del ideal de progreso que envuelve la migración hacia el Oeste.

Si bien Boswell no hace ninguna mención a la pintura de Leutze, sí comenta que el título propone trazar una ruta que conduzca a la nueva literatura (102). De esta forma la “vieja literatura”, la metanarrativa, se quedaría en el este, a la derecha de la pintura, junto con la muerte y la guerra mientras que del lado Oeste de la montaña encontramos tierras fértiles y nuevas oportunidades. Tampoco podemos olvidar que durante la mayoría del transcurso de *Westward* los protagonistas viajan hacia el Oeste. Partiendo desde el aeropuerto de Chicago y después en el coche de DeHaven Steelritter, los protagonistas viajan siempre hacia el Oeste para llegar a Collision y al grotesco comercial de McDonald’s:

Still-distant Collision is a madhouse. Frantic, clotted, teeming with alumni begging to stay. The obverse of Saigon’s fall. The townspeople, descendants of an accidental market, have learned to change big bills –everywhere there are souvenirs, homemade concession stands. Twin arches of plated gold have been erected, each the size of the St. Louis Gateway, and below their twin paraboloid

¹¹ También hay una simbología cristiana presente: la caravana está ordenada con peregrinos en la vanguardia, seguidos por montañeses, luego hombres y mujeres, y finalmente las carretas. Se trata de una peregrinación divina que deja atrás el Valle de las Sombras para buscar la vida en la luz.

zeniths a gemmed altar that demands, recorded, to let it give you a break. The predella itself a lawn-sized golden patty. And everything that's been built –altar, arches, predella –has been perforated and filled to spurt and shower U.S.D.A. Grade A blood at the ecstatic moment of Jack Lord's helicoptered approach. The sight will be a halycon, chialistic. He will watch desire build to that red-and-gold pitch, the split-second shudder and sneeze of thirty years' consumers, *succumbing*, as *one*. (Wallace, *Westward* 310)

Aquí nos encontramos con una paradoja, o al menos eso parece. Por un lado Boswell comenta que el título *Westward the Course of Empire Takes its Way* es en realidad una propuesta para buscar una nueva literatura, tal como lo sugiere también la pintura de Leutze que muestra esperanza y fertilidad en el Oeste. Sin embargo, en la noveleta, lo que les espera a los protagonistas en el Oeste no parece ser ni esperanzador ni fértil; por el contrario, se trata de una imagen sangrienta de gratificación, el clímax de la cultura de consumo. Como Connie Luther comenta: “Collision, in the heart of the Illinois Funhouse, functions symbolically as the apocalyptic birthplace of postmodernism, resulting in the death of human endeavor, and the beginning of a timeless, directionless space” (Luther 53).

Es en la misma *novella* donde podemos encontrar una respuesta a esta paradoja. Por un lado, Mark Nechtr se encuentra viajando en dirección al Oeste; en su mente busca un motivo para escribir y la forma de escribir literatura con la que se sienta cómodo. Hacia el final de *Westward* encuentra esta inspiración y escribe una pequeña historia que luego presenta ante el taller de Ambrose. Sin embargo, no es en Collision donde encuentra dicha inspiración. Nechtr decide escribir la micronovela con la que concluye *Westward* al encontrarse varado en medio de la lluvia. Es después de que el auto de DeHaven se descompone y de que la marcha hacia el Oeste ha parado, que Nechtr encuentra un nuevo

rumbo. En *Collision* lo esperaban Ambrose y Funhouse 1 (su cuento, su idea de la literatura, convertida en una discoteca); lo esperaba el comercial de McDonald's más grande de la historia. Mark Nechtr es capaz de escribir una vez que ha renunciado a la idea de llegar al Oeste. Los personajes en el mural de Leutze marchan al Oeste en busca de una mejor vida, cobijados por pioneros como Moisés, Cristóbal Colón, William Clark y Daniel Boone. Por otro lado, Nechtr viaja al Oeste en busca de una nueva forma de escribir protegido por la figura del profesor Ambrose, un pionero en el terreno de la literatura posmoderna. La imagen de la marcha hacia el Oeste se desarticula en dos niveles distintos: en primer lugar es necesario continuar marchando al Oeste en busca de un terreno fértil en el cual construir la literatura, pero ese Oeste puede no ser el que se tenía en mente y el Profesor Ambrose puede no haber sido el pionero adecuado.

Tampoco podemos hacer de lado la ingenuidad de Nechtr. La inocencia con la que se embarca en la campaña de encontrar una nueva literatura que apuñale el corazón nos recuerda la ingenuidad de los personajes en el mural de Leutze: dejan atrás el este como si todos sus males perecieran del otro lado de la montaña. Sabemos que no es así, Mark Nechtr no es el primer joven escritor en plantearse la misión de encontrar una nueva literatura, no es ni siquiera el primero en preguntarse si tal literatura existe.

El poema de Berkeley suele ser dejado en segundo plano cuando se discuten las referencias de *Westward*. Boswell ni siquiera hace mención del poema, que antecede por casi un siglo al mural de Leutze. Esta omisión es comprensible si tomamos en cuenta que Berkeley es más bien conocido por su trabajo como filósofo que por sus obras poéticas. Sin embargo, como menciona Coleman, analizar la relación entre la *novella* de Wallace y el

poema es útil en la medida en que nos ayuda a trazar una línea directa con una idea de Estados Unidos que antecede a Leutze y al Destino Manifiesto:

Berkeley's poem signals the larger historical backdrop against which the novella is sketched, however, which involves a context of ideas about the meaning of "America" and "Americaness" that precedes the representations of the nineteenth-century notion of "Manifest Destiny" in Leutze's mural and includes much earlier projections of the American self and its possibilities for future development (if not demise) (Coleman 66).

Berkeley escribe desde la Irlanda de finales del siglo XVIII y ve en América una tierra virgen donde no sólo los hombres sino la cultura y las artes proliferarán de una manera que Europa no permite:

The Muse, disgusted at an age and clime
Barren of every glorious theme,
In distant lands now waits a better time,
Producing subjects worthy fame:

Westward the course of empire takes its way;
The four first Acts already past,
A fifth shall close the Drama with the day;
Time's noblest offspring is the last. (Berkeley, 405)

Tanto el mural de Leutze como el poema de Berkeley se basan en la promesa de la tierra virgen que yace al Oeste. La musa del poema aparece asqueada por la decadencia de Europa y despojada de cualquier tema glorioso. Berkeley ve en América y en sus tierras vírgenes el lugar donde la pedantería de las cortes y las escuelas se verá enmudecida por la

Naturaleza y su verdadera belleza. Berkeley promete un lugar donde las artes podrán regenerarse mientras que Leutze promete un lugar donde los hombres prosperarán. Para Coleman, el poema de Berkeley es esencial para comprender la *novella* de Wallace y es en la relación intertextual con este poema que encuentra su significado: “‘Westward the Course of Empire Takes its Way’ engages most centrally with ideas and their historical development that are summarized in the poem of that title written nearly three hundred years ago” (Coleman 69).

A pesar de la importancia que el poema de Berkeley y la pintura de Leutze sin duda tienen en la lectura de *Westward*, tampoco podemos olvidarnos de algunas de las otras relaciones intertextuales que aparecen en el texto. El primer epígrafe –“As we are all solipsists, and all die, the world dies with us. Only very minor literature aims at apocalypse”– nos remite a un ensayo de Anthony Burgess llamado “Endtime”. Según Coleman este epígrafe es particularmente importante ya que hace referencia a un texto en el que Burgess plantea su propia definición de lo que es la literatura: “Fiction is not what happens to the world but what happens to a select group of human souls, with crisis or catastrophe as mere pretext for an exquisitely painful probing, as in James, of personal agonies and elations. If books have to be written about the end of the world, they should be speculative as science and not subliterate criticism” (Burgess 16).

Para entender la relevancia de esta referencia es necesario recordar varios aspectos de *Westward*. En primera instancia busquemos muestras del solipsismo al que el epígrafe hace referencia: Nechtr es descrito como un muchacho solitario cuya mayor falla es olvidar que todos somos, en el fondo, solitarios: “Mark’s (faulty belief) is that he’s the only person in the world who feels like the only person in the world. It’s a solipsistic delusion”

(Wallace, *Westward* 305). La actitud de Mark parece estar de acuerdo con la suposición de Burgess, según la cual todos caemos en dicha ilusión. Quizás el personaje que ilustra este punto de manera más eficiente es J.D. Steelritter, el gurú de la publicidad. Como explica a los demás protagonistas, todas las personas se sienten solas y es por ese motivo que es tan sencillo venderles los productos que anuncia:

Although we all, Mark would know if he bothered to ask J.D. Steelritter, who'd done solipsistic-delusion-fear research back in the halcyon days of singles bars, we all have our little solipsistic delusions. All of us. The truth's all there too, tracked and graphed in black and white [...] Solipsism binds us together, J.D. knows. That we feel lonely in a crowd; stop not to dwell on what's brought the crowd. It's Steelritter's meat. (Wallace, *Westward* 308)

En las primeras páginas de *Westward* nos encontramos con el siguiente epígrafe de Anthony Burgess: “As we are all solipsists, and all die, the world dies with us. Only very minor literature aims at apocalypse” (Wallace, *Westward* 232). El epígrafe señala que debido al solipsismo de todas las personas, a nadie suele importarle el fin del mundo y es por eso que encontramos tan poca literatura apocalíptica. No apocalíptica en la medida en que trata sobre el fin del mundo, sino apocalíptica en la medida en que contiene el clímax después del cual no habrá historia que narrar. Tenemos que recordar que los protagonistas se dirigen al comercial más grande de la historia, a un comercial tan grande, tan impresionante, tan calculado, que será el último comercial, el apocalipsis de los comerciales:

Professor Ambrose, who values the selflessness possible only in the disguise of a voyeur, would be on the way with the five, less to see the Funhouse open than to see the unfolding of the Reunion –which he, like J.D. Steelritter the adman, views as the American fulfillment of a long-promised apocalypse, one after which all desire is by nature gratified, people cease to need, and enjoy value just because they *are*. In the best kind of Continental-Marxist-capitalist-apocalyptic tradition, the distinction between essence and existence, management and labor, true and false, fiction and reality collapses under the unrelenting dazzle of Jack Lord’s aloft search-light. (Wallace, *Westward* 335)

Como Luther menciona, la catarsis que encontramos en la cita de arriba representa el momento paradójico en que todo el deseo se ve satisfecho mediante la unificación de todos los deseos y la posterior gratificación de ese único deseo. Todos serán convencidos de desear lo mismo y, al obtenerlo, la individualidad desaparecerá. Éste es el fin del comercial en el que los protagonistas van a participar: el apocalipsis de la individualidad. Burgess comentaba que sólo la literatura más menor apunta al apocalipsis, y es por ese motivo que la *novella* de Wallace nunca alcanza este clímax. Evitando la catarsis, los protagonistas se quedan varados camino al evento y no participan en la celebración. *Westward* concluye con una reflexión del narrador acerca de la historia que Nechtr lleva al taller de Ambrose.

Una de las relaciones intertextuales más interesantes y reveladoras contenidas en *Westward* son las siete oraciones que Wallace toma del cuento “Usurpation” de Cynthia Ozick. Las siete oraciones aparecen juntas en un párrafo, sin ninguna mención de la autoría de Ozick, de hecho, la única señal de este préstamo aparece en la hoja de créditos de *Girl With Curious Hair*. Quizás la respuesta a un uso tan poco ortodoxo del trabajo de otro escritor lo podamos encontrar en la misma cita: “In a related fashion, occasionally a writer

will encounter a story that is his, yet is not his. I mean, by the way, a writer of stories, not one of these intelligences that analyze society and culture, but the sort of ignorant and acquisitive being who moons after magical tales” (Wallace, *Westward* 294).

Parece bastante revelador que un extracto de otro autor que habla acerca del fenómeno de encontrar un cuento propio pero ajeno aparezca en *Westward* sin ninguna mención de autoría, casi como un plagio. Esta idea nos remite a Coleman y a cómo propone releer *Westward* en busca de referencias que amplíen el marco de interpretación en el que leemos la obra. La cita de Ozick y la manera en que Wallace la emplea nos hacen pensar en la idea del autor, a sus jóvenes 25 años, escribiendo la noveleta que terminaría con la metanarrativa y regresaría la literatura al reino de las transacciones entre seres vivos. Mark Nechtr, uno de los protagonistas de la noveleta de Wallace, no quiere ser una de esas mentes analíticas que buscan diseccionar la sociedad y la cultura, sencillamente quiere ser un narrador, un cuentacuentos persiguiendo historias mágicas. Si pensamos en Nechtr como una especie de *alter ego* literario de Wallace, podemos imaginar la contradicción del escritor, que por un lado sencillamente quería narrar historias y al mismo tiempo escribe una *novella* con referencias que se extienden desde el siglo XVIII hasta Burgess.

c) Una nueva visión de *Westward*

Marshall Boswell descalificó *Westward* como el intento inmaduro y precipitado de un autor que trataba los temas que años después exploraría con éxito en *Infinite Jest*. Wallace comentaba que, en un nivel personal, la obra le provocaba ganas de vomitar y que, en un nivel profesional, podía ver cómo había perdido el rumbo y había terminado escribiendo justo lo que se había propuesto atacar. Ambas posturas son correctas. En una primera

lectura lo primero en saltar a la vista es la crítica que la *novella* dirige contra “Lost in the Funhouse” y el abuso del recurso metanarrativo que termina por impedir el clímax de la trama. Si bien las posturas son correctas, también son demasiado estrechas y no permiten apreciar las posibilidades de estudio e interpretación que ofrece *Westward*.

Como Philip Coleman comenta, encontramos referencias intertextuales en el título, los epígrafes e incluso dentro de la obra que nos invitan a apreciarla con una visión más amplia, una visión que se aleje de la estrecha lectura propuesta por Boswell. También habría que agregar que si bien Wallace parecía estar en lo correcto alegando que ciertas partes de la obra lo dejaban insatisfecho, un autor es el menos indicado para juzgar su propio trabajo. Al tomar el camino que propone Coleman nos encontramos con una serie de obras literarias y pictóricas que se extienden desde la Irlanda del siglo XVIII hasta un cuento del siglo XX que aparece sin ser citado formalmente. Las referencias son tan diversas como poemas, ensayos e incluso una pintura. Si bien es evidente que el objetivo esencial de Wallace es construir una crítica que termine por condenar la metanarrativa y que al mismo tiempo proponga una nueva ruta sobre la cual construir literatura, también es evidente que este objetivo está sustentado de distintas formas, una de las cuales es tender puentes intertextuales con otras obras. *Westward* resulta un objeto de estudio adecuado ya que en ella apreciamos una imagen clara de lo que Wallace consideraba importante acerca del hecho de escribir y de la literatura como un fenómeno social, como un contrato entre lector y escritor. Es en *Westward* que podemos apreciar los primeros pasos de David Foster Wallace y adivinar ya su camino.

Capítulo II

Perdidos en la casa de la risa: “Lost in the Funhouse” y el uso del recurso metanarrativo

“Lost in the Funhouse” es mencionado por el narrador de *Westward* como el cuento con carácter metanarrativo más famoso dentro de la literatura estadounidense (237). Tanto “Funhouse” como el profesor Ambrose, a quien Wallace asigne la autoría de “Funhouse” dentro de *Westward*, son continuamente juzgados en la obra de Wallace: sus personajes evalúan los méritos de la obra, el profesor Ambrose lo analiza con sus alumnos en un taller de creación literaria y por último, *el cuento* será convertido por J.D. Steelritter en una franquicia. El primer local, el Funhouse 1, es descrito como un *fast-food joint* lleno de luces brillantes y música disco. Si bien discutiré las implicaciones de esta descripción en el tercer capítulo, cabe señalar que a través de esta banalización del cuento de Barth, Wallace demuestra el desdén que sentía por dicho texto.

Wallace dirige sus argumentos en contra de otros autores asociados a la metanarrativa posmoderna,¹² pero “Lost in the Funhouse” es el objetivo primordial de su crítica.

El objetivo de este capítulo es presentar al lector un acercamiento a la metanarrativa y a “Funhouse”¹³ como un cuento en el que dicho recurso es utilizado dentro de un contexto posmodernista. Para tal efecto primero será necesario entender el fenómeno de la metanarrativa desde una perspectiva que nos permita apreciar su inscripción en el posmodernismo ya que, como Patricia Waugh comenta, si bien el término *metafiction* es

¹² “True, there are some gifted old contortionists out there. Ambrose and Robbe-Grillet and McElroy and Barthelme can fuck themselves awfully well” (Wallace, *Westward* 332).

¹³ A partir de este punto me referiré a “Lost in the Funhouse” sencillamente como “Funhouse”.

reciente, podemos encontrar prácticas aparentemente metanarrativas en obras tan viejas –y tan ajenas al posmodernismo– como las novelas de Sterne. Gerald Prince propone un estudio de la metanarrativa cuyo objetivo es localizar las características estructurales concretas de la misma: los llamados *metanarrative signs*. Según Prince, la presencia de rasgos metanarrativos no es exclusivo de textos propiamente metanarrativos y es necesario distinguir entre metanarrativa y una figura que le es semejante, la auto-reflexión. Él comenta que en textos pertenecientes a diversas corrientes y tradiciones encontramos pasajes auto-reflexivos donde se discuten las características de dicho texto y que más bien habría que identificar a los textos metanarrativos mediante la presencia de determinados elementos que él llama señales metanarrativas. Para poder hacer una observación más profunda de estos elementos y de cómo se presentan en los textos posmodernos, me enfocaré en Brian McHale y en su teoría del cambio de dominante que, como él argumenta, marca la transición entre narrativa modernista y posmodernista.

Ya que apreciemos qué distingue a la metanarrativa posmoderna y cómo la ejemplifica “Funhouse”, podremos ahondar en las explicaciones arrojadas por diversos críticos y autores sobre el por qué de la metanarrativa. En especial quiero enfocarme en la labor crítica del mismo John Barth, particularmente en las posturas que asume primero en “The Literature of Exhaustion” y después en “The Literature of Replenishment”. Los comentarios y, concretamente, la definición de posmodernismo que ofrece son extremadamente útiles para apreciar el contexto literario en que se escribió “Lost in the Funhouse”.

a) La metanarrativa: su definición y su importancia en la literatura posmoderna

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. (Waugh 2)

Según Waugh, la metanarrativa tiene muchas manifestaciones pero es necesario entenderla principalmente como una *intención*. Es decir, como el empleo de diversas técnicas discursivas y narrativas impulsadas por una intención metanarrativa. Si bien este comentario podría parecer un tanto vago, Waugh aventura una definición más particular al comentar que el rasgo fundamental de un texto metanarrativo es la oposición entre la construcción de un nivel donde opera la ficción¹⁴ y la posterior revelación de dicho nivel como una ilusión. Esta oposición se manifiesta como un nivel narrativo y un nivel metanarrativo, o crítico, en el cual se comenta y critica el nivel narrativo (Waugh 6).

En el fragmento de “Funhouse” citado a continuación podemos encontrar esa oposición a la que se refiere Waugh. En el caso de la cita, el nivel metanarrativo comenta las convenciones de cómo escribir un cuento y después juzga el inicio del mismo cuento como inapropiado e insatisfactorio según dichas convenciones:

Plush upholstery prickles uncomfortably through gabardine slacks in the July sun. The function of the *beginning* of a story is to introduce the principal characters, establish their initial relationships, set the scene for the main action, expose the background of the situation if necessary, plant motifs and foreshadowings where appropriate, and initiate the first complication or whatever of the “rising action”.

Actually, if one imagines a story called “The Funhouse,” or “Lost in the Funhouse,”

¹⁴ Según Waugh, este plano es al que solemos referirnos como ‘realista’, es decir, aquel en el que se construye la ilusión del mundo narrado.

the details of the drive to Ocean City don't seem especially relevant. The beginning should recount the events between Ambrose's first sight of the funhouse early in the afternoon and his entering in it with Magda and Peter in the evening. The middle would narrate all relevant events from the time he goes in to the time he loses his way; middles have the double and contradicting function of delaying the climax while at the same time preparing the reader for it and fetching it to him. [...] So far there's been no real dialogue, very little sensory detail, and nothing in the way of a theme. And a long time has gone by already without anything happening; it makes a person wonder. We haven't even reached Ocean City yet: we will never get out of the Funhouse. (Barth, *Funhouse* 77)

En la cita encontramos una oposición entre la construcción narrativa de "Funhouse" y el juicio que la voz narrativa hace de dicha construcción en función de las convenciones literarias que operan dentro del cuento. El cuento de Barth interrumpe la narración, construida a partir de la descripción de sensaciones como la textura de los asientos del auto en el calor de julio, con un comentario crítico acerca de lo inadecuado del inicio y desarrollo del cuento. Sin embargo, esta oposición también existe en una obra tan distante en términos cronológicos y tan ajena a la estética posmodernista como *Tristram Shandy* (Laurence Sterne, 1759), donde encontramos una oposición entre la historia del narrador y su confesión de lo poco que ésta se apega al modelo de Horacio: "Horace, I know, does not recommend this fashion altogether: But that gentleman is speaking only of an epic poem or a tragedy; – (I forget which) – besides, if it was not so, I should beg Mr. Horace's pardon; for in writing what I have set about, I shall confine myself neither to his rules, nor to any man's rules that ever lived" (Sterne 8).

Según Waugh la oposición entre nivel narrativo y crítico es el rasgo más distintivo de la metanarrativa posmoderna (Waugh 6). Sin embargo, esta oposición está presente

también en obras como la novela del siglo XVIII que acabo de citar. En la obra de Sterne el narrador se aleja momentáneamente de la anécdota para comparar la narración que está construyendo con las “reglas” establecidas por Horacio. De tal forma, el contraste entre nivel narrativo y nivel crítico no es un rasgo definitorio y único de la metanarrativa posmoderna y para observar a “Funhouse” en dicho contexto será necesario ahondar en las teorías de otros críticos.

Gerald Prince parte de la suposición de que todo texto está construido con base en códigos y que esos códigos están contruidos a partir de ciertos elementos. Para él, la metanarrativa es aquel texto donde la mayoría de ellos hacen referencia no a lo que él llama “*a certain world*”, es decir la narración en sí, sino a los mismos elementos que construyen al texto. De esta forma, los llamados *metanarrative signs* se distinguen del resto de los elementos narrativos en el sentido en que comentan los códigos que construyen el texto:

In a given narrative, there are many elements –many series of signs– which tell us something about a certain world. But there may also be elements which explicitly comment on such and such another element *x* in the narrative and which provide an answer to such questions as “What does *x* mean in the (sub-) code according to which the narrative is developed?” (Prince 59)

“Funhouse” presenta estos *metanarrative signs* y el código al que la mayoría se refiere es el de las convenciones literarias sobre cómo escribir este cuento. Esto es de gran importancia porque, como veremos en el segundo apartado de este capítulo, otra de las características definitorias de la metanarrativa posmoderna es el comentario acerca del código que implican las convenciones literarias. En la cita, el nivel metanarrativo del pasaje analiza las convenciones literarias dentro de “Funhouse”.

El narrador comenta qué se espera del inicio de un cuento y más concretamente de *este* cuento. Es decir, uno de los códigos que subyacen en “Funhouse” son las expectativas que el lector y el narrador tienen de él. Si pensamos en las convenciones literarias que operan en el interior de “Funhouse” como uno de los códigos que subyacen en el cuento, el inicio del cuento sería uno de sus elementos, y la pregunta de Prince (What does *x* mean in the (sub-) code according to which the narrative is developed?) quedaría formulada de la siguiente manera: ¿qué quiere decir el inicio de “Funhouse” según las convenciones literarias a las que este cuento está sujeto? El nivel metanarrativo de “Funhouse” responde: “So far there’s been no real dialogue, very little sensory detail, and nothing in the way of a theme. And a long time has gone by already without anything happening; it makes a person wonder” (citado en p. 24). El narrador comenta en el nivel metanarrativo que según las expectativas planteadas por el sub-código de las convenciones literarias sobre el género del “cuento” este parece ser un ejemplo inadecuado.

Otro ejemplo de cómo “Funhouse” ejemplifica la metanarrativa es el uso de las comillas. Para ejemplificar las señales metanarrativas o metalingüísticas, Prince propone la diferencia entre las siguientes dos oraciones: “*Destruction is terrible.* / ‘*Destruction*’ is terrible”. La primera oración es un conjunto de palabras que pretenden referirse a un fenómeno real, mientras que la segunda oración hace evidente la cualidad de la palabra “*destruction*” como un signo que está significando un fenómeno del mundo real. Es decir, la oración “*Destruction*” is terrible problematiza la cualidad de la palabra ‘destruction’ como reflejo de un fenómeno real. La relación entre la destrucción *real* y la forma en que el lenguaje se refiere a ella queda en entredicho. El resultado parece incluso llegar al

comentario sarcástico de lo poco eficiente que es la palabra destrucción para referirse a la destrucción en el mundo real.

De la misma manera, en el pasaje de “Funhouse” citado anteriormente nos encontramos con que las palabras “whatever of the rising action” están entre comillas. Al igual que con ‘destruction’, al poner estas palabras entre comillas se problematiza su capacidad para reflejar un fenómeno real; “rising action” problematiza la relación entre el código que implican las convenciones literarias y la acción de escribir a la par de señalarlo como un término acuñado. Tal como Prince demuestra, con aire sarcástico, lo inadecuado de “destruction”, el cuento de Barth demuestra también, con aire sarcástico, que las expectativas del “rising action” son inadecuadas para narrar la historia de Ambrose y su visita a Ocean City. Como Robert Scholes comenta:

The title of Barth’s *Lost in the Funhouse* is taken from a story about a boy who ‘actually’ gets lost in a ‘real’ funhouse. But the story is also about the difficulty of writing a story about a ‘real’ experience, as the book is about the difficulty of the writer whose position in existence is distorted by his desire to find fictional equivalents for the conditions of being. (Scholes 33)

Waugh comenta en relación a la intención de los escritores que emplean la técnica metanarrativa: “[...] for metafictional writers the most fundamental assumption is that composing a novel is basically no different from composing or constructing one’s ‘reality’. Writing itself rather than consciousness becomes the main object of attention” (24). Sin embargo, habría que preguntarnos de dónde proviene esta determinación por

señalar la relación entre lenguaje y realidad. Si ésta se trata de la característica que define a un texto como metanarrativo, habría que apreciar cuál es la intención detrás de dicha determinación. Si bien es cierto que ya hemos hecho una mención de teorías más concretas, valdría la pena tener en mente la aportación de Waugh al sugerir que la metanarrativa es una intención. Brian McHale, al realizar un estudio de la narrativa moderna y posmoderna comparte esta noción. Según él, detrás de las distintas manifestaciones narrativas del posmodernismo encontramos una intención, más concretamente una dominante del tipo ontológica. Él parte del concepto de *dominant* planteado por el formalismo ruso, específicamente por Jakobson: “The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components” (McHale 76).

Según la noción propuesta por Jakobson, todo texto literario está compuesto por ciertos elementos organizados en una determinada jerarquía, de tal forma que a través de esa jerarquía se le otorga predominancia a un elemento. Por ende este elemento se vuelve dominante en el texto. Esta dominante adquiere muchas formas y, según el análisis que se haga, es posible enfocarse en distintas dominantes. Con el fin de realizar un estudio que logre trascender la simple indicación de las oposiciones entre el modernismo y el posmodernismo, McHale retoma el concepto de la dominante de Jakobson y distingue entre la dominante epistemológica del modernismo y la dominante ontológica del posmodernismo. Según McHale, el modernismo está marcado por una dominante epistemológica, es decir, por preguntas acerca de la naturaleza del conocimiento. De tal forma, la literatura modernista se rige por una dominante que constantemente explora la relación entre sujeto y el conocimiento que ese sujeto puede o podría tener:

Other typical modernist questions might be added: What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty?; How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?; How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower?; What are the limits of the knowable? And so on. (McHale 9)

McHale observa que el paso de una dominante epistemológica a una ontológica marca la transición del modernismo al posmodernismo. Para ejemplificar este cambio emplea *Pale Fire* (1962), de Vladimir Nabokov. Según McHale, la novela parte de un cuestionamiento epistemológico, es decir modernista, y se desarrolla hasta concluir en una duda ontológica, es decir posmodernista. Según sus observaciones, *Pale Fire* contiene un elemento eminentemente modernista, un narrador en el que no es posible confiar plenamente. Sin embargo, este escepticismo hacia la veracidad con la que el narrador relata una historia evoluciona, las preguntas: ¿qué está sucediendo en realidad? y ¿cómo conocer la historia a través de este narrador? se convierten en dudas ontológicas: ¿será toda esta narración una invención? ¿Qué es esta narración y quién soy yo como su lector?

In *Pale Fire*, this familiar convention of narratorial unreliability has been pushed to the limit. Here we can be sure the narrator is radically unreliable, but without being able to determine (as we can in the case of Humbert Humbert) in *what ways* he is unreliable, or to *what degree*. Excluding minor variants, no fewer than *four* distinct hypothesis may be entertained about *Pale Fire*:

- 1.- that Kinbote (or Botkin, or whatever his name is) is telling the truth and nothing but the truth. [...]
- 2.- that Kinbote really is the exiled King of Zembla [...] but that he is deluded in believing that Shade's poem in any way reflects his own life.

3.- that Kinbote is really a Russian émigré academic named Botkin, the whole adventures of the King of Zembla, possibly the very Kingdom of Zembla itself, having been hallucinated by Botkin [...].

4.- that everything -Zembla and its king, John Shade and his poem, has been concocted by someone who is neither Shade nor Kinbote/Botkin. (McHale 18)

Según McHale, esta última hipótesis refleja el cambio de dominante que marca la transición del modernismo al posmodernismo. Esta hipótesis pone en entredicho *todo* lo concerniente a la narración, incluso pone en entredicho su cualidad como narración: *Pale Fire* podría no ser el libro que asumíamos que era abrirlo. Mientras que el modernismo se preguntaba cómo puedo yo acceder a la verdad sobre este mundo, el posmodernismo se pregunta qué es este mundo y quién soy yo.

Si tomamos el concepto de dominante rescatado por McHale y regresamos a la pregunta formulada al principio del capítulo, nos encontramos que, si bien “Funhouse” y *Tristram Shandy* comparten ciertas características, su diferencia definitiva reside en la dominante y en el uso recurrente del recurso metanarrativo que encontramos en “Lost in the Funhouse”. Mientras que *Tristram Shandy* emplea el recurso metanarrativo de manera esporádica, el cuento de Barth lo emplea constantemente hasta que termina por ubicarlo como el centro del cuento. La novela de Sterne trata sobre la vida y opiniones de Tristram Shandy, “Lost in the Funhouse” trata sobre la narratividad y su relación con la definición del ser a partir del lenguaje. La mayor prueba de esto es precisamente la frecuencia con la que encontramos el recurso metanarrativo:

So if recursive structure is to function in a postmodernist poetics of ontology, strategies obviously must be brought to bear on it which foreground its ontological

dimensions. One such strategy, the simplest of all, involves frequency: interrupting the primary diegesis not once or twice but often with secondary hypodiegetic worlds, representations within representations.” (McHale 113)

El estudio de McHale es particularmente importante ya que demuestra que la diferencia ente narrativa modernista y posmodernista no se trata de elementos narrativos distintos sino de una configuración diferente de los mismos elementos. Esta noción es particularmente útil para combatir el escepticismo que suscita observar tendencias que etiquetamos como posmodernistas pero que encontramos en textos ajenos a dicha corriente. Si bien McHale señala que dicha reconfiguración responde a un desplazamiento desde inquietudes epistemológicas a inquietudes ontológicas, valdría la pena preguntarse qué hay detrás de este desplazamiento. ¿De dónde proviene esta duda?

b) Metanarrativa posmoderna como crítica literaria

La edición de 1984 de *The Friday Book* contiene una introducción donde Barth describe el clima político y social que se vivía en 1967 tanto en la academia como en la práctica artística. El autor describe la Universidad de Búfalo, donde trabajaba como profesor de literatura, como una isla Ellis de la academia y comenta que los miembros más políticamente activos del cuerpo docente buscaban convertirla en el Berkeley de la costa este. La imagen es evocada con nostalgia¹⁵ y sentimientos encontrados: por un lado la introducción termina con un párrafo que parece tener la intención de disculpar al ensayo por su ingenuidad y afiliación con un movimiento social y político que ya no es vigente pero al mismo tiempo defiende su tesis central:

¹⁵ “Altogether a stimulating place to work through those troubled years (Barth, *Friday Book* 63).”

In 1967 I set down my mixed feelings about the avant-gardism of the time in the following essay, [...] It has been frequently reprinted and as frequently misread as one more Death of the Novel or Swan-Song of Literature piece. It isn't. Rereading it now, I sniff traces of tear gas in its margins; I hear an echo of disruption between its lines. Its urgencies are dated; there are notes in it of quackery and wisecrackery that displease me now. But the main line of its argument I stand by: that virtuosity is a virtue, and that what artists feel about the state of the world and the state of their art is less important than what they do with that feeling. (Barth, *Friday Book* 64)

Después de explicar la situación que se vivía cuando escribió el ensayo y de negar que se trate de otro llamado a poner fin al género novelístico, rescata con convicción su tesis central: que más allá de posturas críticas o incluso personales lo más importante acerca de la obra de un artista es precisamente dicha obra. Esta afirmación es aún más interesante si tomamos en cuenta el contexto en el que se generó. Es interesante pensar que Barth a la par de ser un escritor era un crítico literario. Es decir, era el artista y el erudito de arte, era partícipe de la vanguardia creativa pero su aportación estaba informada por una perspectiva crítica. Si bien es cierto que Barth afirma que el artista debe responder como tal, al observar sus posturas críticas podremos apreciar "Funhouse" desde otra perspectiva, quizás una que nos permita apreciar su inserción en el posmodernismo.

Como veíamos en el apartado anterior, la oposición entre el nivel lingüístico y el nivel metalingüístico problematiza la relación entre el código lingüístico y los fenómenos reales a los que dicho código se refiere. A la par, la oposición entre el nivel narrativo y el nivel metanarrativo problematiza la relación entre el código literario y el fenómeno de la narración. "In all these what is foregrounded is the writing of the text as one of the most fundamentally problematic aspects of that text. Although metafiction is just one form of

postmodernism, nearly all contemporary experimental writing displays some explicitly metafictional strategies” (Waugh 22). Como Waugh comenta, en la mayoría de los textos posmodernos con estrategias metanarrativas (ciertamente en “Funhouse”) la crítica contenida en el nivel metanarrativo se centra en el problema de escribir ese mismo texto. Una observación importante es que casi todos los ejemplos de escritura “contemporánea y experimental”¹⁶ emplean estrategias metanarrativas. Como pretendo demostrar basándome en Linda Hutcheon, David Lodge y Larry McCaffery, es en la relación entre la experiencia del mundo real, su inscripción en la literatura y el acto de lectura que encontramos los motivos que llevaron a los escritores posmodernos a incursionar en la metanarrativa.

La siguiente cita señala la relación que existe entre la historia de Ambrose, la forma en que la historia está siendo narrada, la forma en que la historia pudo pero no fue narrada, y la forma en que las expectativas del lector se verán defraudadas. La historia de Ambrose, es decir, la cadena de sucesos que componen la trama, es el fenómeno aparentemente real que debe ser narrado, pero para ser narrado como un cuento necesita inscribirse dentro del código de las convenciones literarias; al inscribirse en ese código adoptará una serie de recursos que le permitirán manifestarse dentro de ese código. Como un cuento, la historia de Ambrose exigirá del escritor las expectativas que un cuento genera en el lector. El problema central que explora el nivel metanarrativo de “Funhouse” es esta relación entre el acto de relatar la historia de Ambrose y las limitaciones y posibilidades que ofrecen las formas que existen para relatarla.

¹⁶ Los adjetivos “contemporáneo” y “experimental” son empleados por Waugh en asociación al posmodernismo.

Yet Ambrose M_____ understood as few do, that the famous loneliness of the great was no popular myth but a general truth –furthermore, that it was as much cause as effect.

All the preceding except the last few sentences is exposition and should've been done earlier or interspersed with the present action instead of lumped together. No reader would put up so much with such *prolixity*. (Barth, *Funhouse* 94)

En la cita anterior el narrador interrumpe la narración para comentar, en el nivel metanarrativo, que las oraciones pasadas debieron de haber estado en el inicio del cuento y no en su desarrollo, o que al menos podría haberlas distribuido mejor. También lamenta que el lector no disfrutará de la narración debido a que los sucesos han sido presentados de una forma demasiado prolija.¹⁷ Se supondría que las convenciones literarias deberían relatar la historia de Ambrose de la misma forma en que el código lingüístico debería, se supondría, referirse a fenómenos reales. Sin embargo, el narrador de “Funhouse” constantemente recurre al nivel metanarrativo para hacer notar que existe una brecha entre el lenguaje y los fenómenos a los que dota de referencialidad.

Linda Hutcheon plantea que este escepticismo hacia los mecanismos que operan entre textualidad y realidad explican, entre otras cosas, la proliferación de las estrategias metanarrativas incluso en textos que no aparentan ser propiamente metanarrativos. Al dudar de su capacidad para referirse al mundo exterior, al mundo real, el texto vuelve a sí mismo y, en el acto de hacerlo, señala cómo toda noción existente de ese mundo real es una construcción discursiva:

¹⁷ La palabra *prolix* aparece en cursivas, lo que de nuevo nos recuerda a Prince y la señal metanarrativa de marcar una palabra como parte de un código. En este caso, las cursivas nos recuerdan que prolijo también se refiere a las convenciones literarias y al ritmo con el que una historia debe, o se espera, que sea narrada.

In other words, yes, postmodern fiction manifests a certain introversion, a self-conscious turning towards the form of the act of writing itself; but, it is also much more than that. It does not go so far as to “establish an explicit relation with that real world beyond itself,” as some have claimed (Kiremidjian, 1969, 238). Its relationship to the “worldly” is still on the level of discourse, but to claim that is to claim quite a lot. After all, we can only “know” (as opposed to “experience”) the world through our narratives (past and present) of it, or so postmodernism argues. The present, as well as the past, is always already irremediably textual for us. (Hutcheon 128)

Por otro lado David Lodge y Larry McCaffery argumentan que la metanarrativa y lo que McCaffery llama la antinovela están relacionadas con el surgimiento del postestructuralismo y más concretamente con la noción de la muerte del autor (182):

The foregrounding of the act of authorship within the boundaries of the text which is such a common feature of contemporary fiction, is a defensive response, either conscious or intuitive, to the questioning of the idea of the author and of the mimetic function of fiction by modern critical theory. (Lodge 154)

Como el mismo Barth señala en “The Literature of Exhaustion”, la idea de un artista capaz de controlar el sentido de su obra era considerada a finales de los sesenta como una desfachatez casi fascista: “It is an aristocratic notion on the face of it, which democratic West seems eager to have done with; not only the ‘omniscient’ author of older fiction, but the very idea of the controlling artist, has been condemned as politically reactionary, authoritarian, even fascist” (Barth, *Friday Book* 65).

Esta noción de la muerte del autor que hizo su aparición en la crítica literaria de la década de 1960 está presente en “Funhouse”. No es de sorprendernos que el cuento refleje

los debates críticos que proliferaban en la época en que se escribió. A fin de cuentas, su autor era partícipe de dichos debates. Entre estos cuestionamientos, la idea de una entidad que rige el sentido del texto queda desestabilizada: “Quite the contrary, the modern writer (scriptor) is born simultaneously with his text; he is in no way supplied with a being which precedes or transcends his writing, he is in no way the subject of which his book is the predicate; there is no other time than that of the utterance, and every text is eternally written here and now” (49). Según la hipótesis de McCaffery y Lodge acerca de la relación entre la metanarrativa y la noción de la muerte del autor, el nivel metanarrativo es un espacio en el que el autor intenta mantenerse con vida. El nivel metanarrativo sería de tal forma un lugar donde el sentido del texto no queda completamente en manos del lector sino que el mismo autor tiene oportunidad de participar en la intención del texto. El autor logra trascender, aparentemente, ese primer acto de enunciación que es el nivel narrativo y hace aparición en otro nivel, para comentar e interpretar, como lo haría tal vez un lector.

c) Mundos dentro de mundos: metanarrativa posmoderna como duda ontológica

Como Linda Hutcheon menciona, uno de los rasgos característicos del posmodernismo es la presencia de narradores cuya omnisciencia y objetividad se ven constantemente cuestionadas: “On the one hand, we find overt, deliberately manipulative narrators; on the other, no one single perspective but myriad voices, often not completely localizable in the textual universe. In both cases, the inscription of subjectivity is problematized, though in very different ways” (Hutcheon 160). Lo que empezó al principio de “Funhouse” como una cierta insatisfacción por parte del narrador sobre la forma en que la narración se estaba desarrollando, se convierte hacia el final del cuento en una duda ontológica:

Stepping from the treacherous passage at last into the mirror-maze, he saw once again, more clearly than ever, how readily he deceived himself into supposing he was a person. He even foresaw, wincing at this dreadful self-knowledge, that he would repeat the deception, at rare intervals, all his wretched life, so fearful were the alternatives. Fame, madness, suicide; perhaps all three. It's not believable that so young a boy could articulate that reflection, and in fiction the merely true must always yield to the plausible. (Barth, *Funhouse* 93)

El narrador, focalizado en Ambrose, cuenta cómo el joven entra al laberinto y es cuando él se mira al espejo que los papeles del narrador y el personaje se entremezclan, cuando las funciones vocal y diegética se mezclan. Al estar focalizado en Ambrose, el ojo del narrador, literalmente, se observa a sí mismo: “he saw once again, more clearly than ever, how readily he deceived himself into supposing he was a person” (Barth, *Funhouse* 93). Esta oración puede servir para describir las angustias del personaje pero opera también como una metáfora sobre la confusión entre el narrador y su focalización en Ambrose. El narrador intenta resistirse regresando al nivel metanarrativo para comentar cuán inverosímil es que un joven de esa edad pueda articular semejantes reflexiones. Sin embargo, parece ser demasiado tarde: el párrafo concluye que si bien Ambrose sí podría ser capaz de articular esa reflexión, el narrador debe ceder a la convención literaria para hacer la historia verosímil. Como menciona Linda Hutcheon: “In place of anonymity, we find over-assertive and problematizing subjectivity, on the one hand, and, on the other, a pluralizing multivalency of points of view. [...] The search for unity (narrative, historical, subjective) is constantly frustrated” (Hutcheon 160). Ambrose se pierde dentro de la casa de la risa y el narrador focaliza en él intentando distinguir entre las angustias del joven y su propia labor

narrativa. Al final, nos encontramos con una cinta de moebius, igual a la que encontramos en las primeras hojas de *Lost in the Funhouse* invitándonos a recortarla y armarla.

Para concluir este capítulo quisiera regresar a las preguntas planteadas al inicio, específicamente a las que pretendían resolver los parecidos entre uno de los ejemplos más celebres de la novela inglesa del siglo XVIII y la metanarrativa posmoderna. Entonces ¿era Sterne un escritor que hacía uso de la metanarrativa? Como Waugh sostenía, sí había una oposición entre el nivel narrativo y el nivel metanarrativo en que se comentaba críticamente al primero. Sin embargo, esta oposición también estaba presente en ciertos pasajes de *Tristram Shandy*. El estudio de Prince me permitió identificar dentro de este segundo nivel la existencia de señales metanarrativas, elementos dentro de un texto que tenían la intención de referirse a los dispositivos y limitaciones de dicho texto. El análisis que McHale hace del cambio de dominantes fue clave para identificar la forma en que la noción central de “Funhouse” era la narratividad. Como él sugería, la frecuencia con la que aparece un determinado elemento, en este caso las señales metanarrativas, permite ubicarlo como el dominante. Al observar esta dominante dentro del contexto literario, artístico y cultural de la década de 1960, pudimos observar cómo se generaba en ese momento un cambio de dominante: las inquietudes epistemológicas daban paso a las ontológicas. Incluso dentro de “Funhouse” es posible apreciar dicho desarrollo: la pregunta ¿es este texto un reflejo de la “realidad”?, se convierte en ¿qué es este texto y qué soy yo?

Al igual que la novela de Sterne, “Funhouse” comenta acerca de su cualidad textual como artefacto narrativo, pero con otros motivos, otros fines y empleando otros métodos. Como Ian Watt sostiene: “Formal realism, in fact, is the narrative embodiment of a premise that Defoe and Richardson accepted very literally, but which is implicit in the

novel form in general: the premise, or primary conviction, that the novel is a full and authentic report of human experience [...]” (Watt 378). Mientras que las novelas del siglo XVIII aseguraban en distintas partes del texto que tenían la cualidad de un reporte verdadero, los textos metanarrativos posmodernos señalan la distinción entre la historia que pretende ser narrada y los recursos que relatan dicha historia. Mientras que estas primeras novelas buscaban construir un relato que expresara la singularidad de individuos únicos y auténticos, los textos posmodernos buscan traer a la superficie el escepticismo que existe sobre la capacidad de cualquier forma discursiva para representar un determinado acontecimiento (Watt 372). De tal forma, esta interrogante ontológica que cuestiona los cimientos aparentemente más elementales sobre los que se construye la idea de realidad es una de las características más importantes de un gran número de textos posmodernos.

En 1979, doce años después de la publicación de “The Literature of Exhaustion”, Barth publica “The Literature of Replenishment”. Armado del instrumento de la retrospección, Barth analiza su primer ensayo y lo compara con el inestable concepto de posmodernidad. Después de un largo recuento de su propia experiencia como un escritor etiquetado, aclamado y denunciado como posmoderno, explica que a su parecer el posmodernismo es un impulso creativo para imponerse ante el hermetismo del modernismo. Bromea, con intención crítica, sobre la industria de interpretadores, comentaristas y profesores dedicados, como si se tratase de sacerdotes, a descifrar los misterios del modernismo literario: “My ideal postmodernist author neither merely repudiates nor merely imitates his twentieth-century modernist parents or his nineteenth-century pre-modernist grand parents. [...] But he should hope to reach and delight, at least part of the time, beyond the circle of what Mann used to call the Early Christians:

professional devotees of high art” (Barth, *Friday Book* 203). Como veremos en el próximo capítulo, ésta era una ambición sostenida también por Wallace.

En este ensayo posterior, Barth menciona *Le Cosmicomiche* (1965) de Italo Calvino y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez como dos ejemplos ideales de la narrativa posmoderna. A su parecer, se trata de obras que trascienden cualquier categorización y programa estético. *Le Cosmicomiche* le parece una obra particularmente valiosa ya que contiene características tan viejas como relatos folclóricos y tan novedosas como la cosmología de posguerra (Barth, *The Friday Book* 204). Según Barth el valor del posmodernismo reside en esta capacidad para conciliar nociones pasadas y contemporáneas. Él sostiene que el posmodernismo tiene la virtud de alejarse del hermetismo modernista al mismo tiempo que acepta la imposibilidad de regresar a la ingenuidad del realismo de finales del siglo XIX. Como Barth menciona, *Cien años de soledad* es la narración de una historia, la obra de un cuentacuentos, pero no ignora las nociones de ilusión, mediación textual, construcción de significado y las demás inquietudes planteadas por el modernismo (204). Para ejemplificar esta premisa posmodernista cita el ensayo “On Literature, Revolution and Entropy” de Evgeny Zamyatin: “Euclid’s world is very simple, and Einstein’s world is very difficult; nevertheless, it is now impossible to return to Euclid’s”. A su parecer, estas innovaciones son ineludibles y constituyen el resultado natural del proceso de desarrollo de la literatura.

Barth comenta, en “The Literature of Replenishment”, que durante el transcurso de treinta años de carrera jamás ha observado con claridad las rupturas que, según muchos críticos, profesan su obra y la de algunos de sus contemporáneos. A su parecer, un escritor de vanguardia nunca puede negar completamente a sus antecesores. La innovación está

necesariamente acompañada de un conocimiento del pasado sobre el que se innova. *Westward*, en ese sentido, es una obra apegada a dicha noción: no ignora a sus antecesores, por el contrario, los ataca en todos los niveles, en específico a “Funhouse”.

Capítulo III

Ambrose, Nechtr, Eberhardt y Steelritter rumbo a Collision: Wallace y una crítica a la cultura posmoderna

Como ya mencioné en el Capítulo I, *Westward* fue señalada por los primeros académicos en acercarse a ella como una obra que sólo podía entenderse en el contexto de una crítica metanarrativa a la metanarrativa y más específicamente hacia “Funhouse”. Si bien en dicho capítulo también señalé que existen en la *novella* horizontes herméuticos y referencias que nos permiten apreciarla a partir de otras perspectivas, es cierto que dichos comentarios se enfocaron en el aspecto metanarrativo y crítico de *Westward* porque la intención central de Wallace era precisamente construir dicha crítica.

En *Westward*, “Funhouse” es el blanco de una crítica mediante la cual Wallace desprestigia el cuento y las tendencias posmodernas que, a su parecer, representa. Dicha crítica es generada a través de dos estrategias intertextuales: se hace mención específica de “Funhouse” y su protagonista, Ambrose, es uno de los personajes en *Westward*. Como observamos en el Capítulo II, “Funhouse” es un cuento que bien puede ser descrito como representativo de la metanarrativa. Wallace por su parte no desaprovecha la oportunidad de generar una crítica intertextual en el nivel metanarrativo: tal como el narrador de “Funhouse” hace intervenciones metanarrativas acerca de las convenciones literarias, el narrador de *Westward* hace comentarios propios y se dirige a las convenciones mencionadas por el narrador de “Funhouse”. En el nivel narrativo también podemos apreciar la crítica de Wallace: las menciones que se hacen a “Funhouse” son hechas por los personajes de *Westward* en función de su papel en la noveleta. De tal forma, es muy distinta

la opinión que tienen del cuento J.D. Steelritter, el publicista más importante de toda la historia, y D.L. Eberhardt, poetisa y artista posmoderna.

El objetivo de este capítulo es determinar cómo opera la crítica de Wallace hacia Barth y qué podemos inferir a partir de dicha crítica sobre su postura con respecto a las tendencias posmodernas que, a su parecer, Barth representa. Para alcanzar este objetivo primero será necesario analizar los personajes centrales de la *novella* y los episodios que protagonizan. Para apreciarlos dentro de un marco crítico, compararé su construcción y características con los planteamientos de Gilles Lipovetsky en *La era del vacío* (1989) y de Jean Baudrillard en *América* (1987). Si bien es cierto que estos dos autores son sociólogos y no escritores de ficción y que por ende los personajes de Wallace no son el reflejo de sus ideas, también es cierto que gracias a sus comentarios sobre el posmodernismo podemos ampliar las opiniones del propio Wallace, opiniones que podemos reconstruir a partir de *Westward*. Una vez que tengamos una comprensión más profunda de los personajes de *Westward* podremos entender la forma en que se relacionan con "Funhouse" y así explorar la manera en que se genera la crítica intertextual metanarrativa de Wallace. Utilizaré el concepto de *intertextualidad* planteado por Genette en *Palimpsestos* (1989) en el análisis de *Westward* para distinguir cómo operan las relaciones intertextuales con "Funhouse".

a) Una lectura posmoderna de *Westward*

El episodio más largo de *Westward*, y el más importante en términos de la metáfora que representa, es la travesía que hacen Mark Nechtr, D.L. Eberhardt, J.D. Steelritter, Deheaven Steelritter y Tom Sternberg desde el aeropuerto central de Illinois al pueblo de Collision, donde los espera el comercial de McDonald's más grande de la historia. Ellos al igual que

los pioneros del mural de Leutze, se desplazan al Oeste en busca de nuevas oportunidades. Nechtr y Eberhardt son dos jóvenes escritores, Steelritter es el publicista más importante y exitoso de la historia, autor intelectual del comercial al que se dirigen, y al volante está su hijo, Deheaven, un músico disfrazado de Ronald McDonald que está trabajando en una composición atonal. Ya en esta simple descripción general podemos adivinar las implicaciones tejidas alrededor de los personajes y de las acciones que desempeñan en la *novella*: dos jóvenes escritores camino al punto cero de la cultura posmoderna, al comercial más grande de la historia, en un coche manejado por uno de los mayores símbolos de la cultura de consumo.

“Although D.L. Eberhardt produced much and Mark Nechtr did not, Mark was loved by us all at the East Chesapeake Trade School Writing Program and D.L. was not” (Wallace, *Westward* 233) Ya desde la primera oración de *Westward*, nos encontramos con Mark Nechtr y D.L. Eberhardt. Sabemos que Nechtr es apreciado por sus compañeros y que Eberhardt no lo es, pero sobre todo, sabemos que ambos están inscritos en un programa de escritura creativa que como el narrador indica tres párrafos adelante, es dirigido por el profesor Ambrose, quien dentro del texto de Wallace es el autor de “Funhouse”. Desde el inicio de la noveleta, estos dos protagonistas son presentados como simétricamente distintos. D.L. Eberhardt es descrita como una mujer que secretaba hormonas que sólo atraerían bacterias, con un gusto fatal por el poliéster, los trajes deportivos y el color verde limón. Más allá de esta descripción física, lo que al narrador y a los demás personajes de la *novella* les parece más desagradable son sus pretensiones artísticas:

[...] she actually went around *calling* herself a postmodernist. No matter *where* you are, you Don't Do This. By convention it's seen as pompous and dumb. She made a

big deal of flouting convention, but there was little to love about her convention-flouting; she honestly, it seemed to us, couldn't see far enough past her infatuation with her own crafted cleverness to separate posture from pose, desire from supplication. She wasn't the sort of free spirit you could love: she did what she wanted, but it was neither valuable nor free.

We could all remember the opening line of the first story she turned in for the very first workshop: “Nouns verbed by, adverbially adjectival.” Nuff said? Professor Ambrose summed it up well –though not without tact– when he told the workshop that Ms. Eberhardt’s stories tended “not to work for him” because of what he called a certain “Look-Mom-no-hands quality” that ran through her work. You don't want her facial reaction described. (Wallace, *Westward* 234)

Eberhardt representa la tendencia del arte posmoderno que Wallace despreciaba: “You get some bona fide artists who come along and really divide by zero and whether some serious shit-storms of shock and ridicule in order to promulgate some really important ideas. Once they triumph, though, and their ideas become legitimate and accepted, the crank-turners and wannabes come running to the machine, and out pour the gray pellets and now the whole thing’s become a hollow form, just another institution of fashion. (McCaffery, 11)”. Eberhardt busca la innovación a toda costa; como menciona el narrador actúa contra las convenciones pero da la impresión de hacerlo a partir de una infatuación consigo misma y no de una comprensión o un fin ulterior. La descripción de cómo no logra diferenciar una postura de una pose parece un eco del comentario de Wallace sobre cómo la genuina innovación artística termina por convertirse en otra institución de la moda. Esta idea también hace eco en la descripción de la relación entre la cultura televisiva y la literatura *avant-garde* que hace en “Television and U.S. Fiction”. En dicho ensayo, comenta que el gran poder de la televisión reside en su capacidad para asimilar cualquier

discurso crítico o postura contracultural como propia, de invertir las intenciones antagónicas, apoderarse de ellas y convertirlas en otro argumento en favor de su hegemonía cultural.¹⁸ La mayor crítica hacia Eberhardt parece ser su intención de innovar no como una verdadera empresa artística sino como una pose.

Los nombres de los protagonistas en *Westward* sirven para ejemplificar su personalidad y así entender en otro nivel su rol. El apellido de D.L. literalmente suena como las palabras *ever hard*: el narrador describe su creatividad como una fertilidad fría y maquina. Incluso es posible detectar en el nombre una cierta frigididad. Eberhardt parece ser uno de estos *crank-turners* que sólo giran la manivela para que una máquina produzca balines de arte posmoderno. En este sentido, la descripción tan poco favorecedora que el narrador hace de ella coincide con algunas nociones de Lipovetsky acerca del posmodernismo: “Manifestación artística del posmodernismo: la vanguardia ha llegado al final, se ha estancado en la repetición y substituye la invención por la pura y simple inflación. Los años sesenta son el saque del posmodernismo: a pesar de su agitación, <<no han realizado ninguna revolución en el ámbito de la forma estética>> (Lipovetsky, 119). Eberhardt, con sus cuentos que emplean figuras gramaticales como personajes y sus poemas sin nada más que signos de puntuación, parecen representar este paradigma en el arte posmoderno que Lipovetsky señala en su labor como sociólogo y Wallace retrata como escritor: la inflación sobre la innovación, la pose sobre la postura, y la moda sobre el arte. Cuando otro personaje le pregunta sobre sus intereses, Eberhardt contesta: ““Specializing in language poetry and the apocalyptically cryptic Literature of Last Things, in exhaustion in

¹⁸ “How can even the idea of rebellion against corporate culture stay meaningful when Chrysler Inc. advertises trucks by invoking ‘The Dodge Rebellion’?” (Wallace, *A Supposedly Fun Thing* 68)

general, and metafiction’[...] Mark is embarrassed for Drew-Lynn. Figure someone has to be” (Wallace, *Westward* 328).

Del otro lado del espectro está Mark Nechtr quien al contrario de Eberhardt, es apreciado por los demás miembros del programa de escritura creativa. Mark Nechtr es descrito como un joven de aspecto sano, heredero de una pequeña fortuna en el negocio de los detergentes para ropa, y aparentemente impedido para escribir por todas las dudas sobre la innovación literaria que lo asedian: “And yet the stuff exerts a kind of gravity-like force on Mark Nechtr, who distrusts wordplay, who feels about Allusion the way Ambrose seems to feel about Illusion, who regards metafiction the way a hemophiliac regards straight razors. But the stuff sits on his head. D.L. doesn’t. It’s really kind of a wonder he produces at all, back East” (Wallace, *Westward* 293). En esta cita podemos apreciar en qué medida Nechtr es la oposición a Eberhardt, una oposición incluso más evidente por su matrimonio. Ella es un frío motor de producción mientras que es casi un milagro que él escriba algo; Nechtr reflexiona sobre las implicaciones de tal o cual postura ante la literatura y Eberhardt no se detiene a considerar nada fuera de sí misma.

La distinción que Wallace construye entre el compromiso de Nechtr y el ansia de innovación sin sentido con que Eberhardt aborda la práctica intelectual de escribir puede ampliarse mediante los comentarios de Lipovetsky: “Cuando el significado deja paso a los juegos del significante, y el propio discurso a la emoción directa, cuando las referencias exteriores caen, el narcisismo ya no encuentra obstáculos y puede realizarse en toda su radicalidad” (Lipovetsky 55). Según Lipovetsky, mientras que la figura de Apolo representaba el paradigma cultural del modernismo (el hombre individual, creador, tecnológico), Narciso representa el paradigma cultural del posmodernismo (el hombre

ególatra, fragmentado, enamorado de sí mismo). Eberhardt y Ambrose podrían ser este Narciso: enamorados de sí mismos, de su propia astucia y de sus pretensiones convertidas en moda, no se detienen a mirar al exterior. Nechtr no es un Narciso pero tampoco es el Apolo: no abandona el compromiso intelectual, pero tampoco es lo suficientemente ingenuo para imitar los modelos de su maestro, el profesor Ambrose. Como Boswell menciona, si Ambrose representa a Barth y a la literatura del “agotamiento”, Nechtr representa la resurrección de la literatura (Boswell 106).

Desde su primera mención en el libro, el profesor Ambrose es descrito como el autor de “Funhouse”. Si bien exploraré dicha relación intertextual en el segundo apartado de este capítulo, es importante señalar que esta descripción va dirigida a personificarlo como una eminencia de la literatura posmoderna. Ambrose es el maestro posmodernista que dirige los esfuerzos de sus jóvenes discípulos: Eberhardt y Nechtr. Una de las descripciones más mordaces del personaje proviene del publicista J.D. Steelritter, que fue contratado por Ambrose para convertir el cuento “Funhouse” en una franquicia: “[For whom?] a whiny question, from an ego in tweeds, a question the smug old avant-gardist had clearly asked just so he could right away answer it, the most irritating-type question, self-conscious, rhetorical, a waste of resources and time” (Wallace, *Westward* 242). A Steelritter le provocaba disgusto la pregunta inicial del cuento de Ambrose “For whom?” ya que revelaba una conciencia-de-sí-mismo y una intención retórica demasiado manipuladora y carente de sentido. Estas características, quizás las que más peso tienen en la descripción de Ambrose, nos recuerdan a otra de las observaciones que hace Lipovetsky de la cultura posmoderna: “De hecho, es el proceso de personalización el que, al evacuar sistemáticamente cualquier posición trascendente, engendra una existencia puramente

actual, una subjetividad total sin finalidad ni sentido, abandonada al vértigo de su autosedución” (Lipovetsky 61). Ambrose despliega una pregunta retórica con la única finalidad de responderla él mismo, sin ningún otro objetivo que fijar su ego y su posición intelectual. Según Lipovetsky, esta *mise-en-scène* del culto al ego y de la auto-gratificación no está dirigida a ninguna otra persona o a una idea superior. Esto nos recuerda a una crítica a Ambrose que aparece en labios de uno de los personajes más reveladores y representativos de *Westward*, J.D. Steelritter:

This is the man, this is the legendary man, I'm sure you two know, who eventually got Arm and Hammer baking soda customers to start *pouring the stuff down the drain*. As... get this... *drain freshner!*” He licks a bit of sweetener off the heel of his hand. “Is that genius? Is that *textbook* planned-obsolence, or what? And all out of fear J.D. eventually figured out that anybody who'd buy a box of baking soda out of fear of refrigerator odor wouldn't hesitate one second to shell out for another box to prevent *drain* odor.” He laughs a marvelous laugh. “*Drain* odor? What's that, for Christ's sake? It's just fear. Very careful research, fear, and the vision of a genius. The man is a legend. I even had a poster of him on my wall, in ad school. (Wallace, *Westward* 285)

Steelritter es un personaje revelador precisamente porque es un genio de la cultura de consumo posmoderno. El párrafo citado arriba es parte de una conversación que un entrevistador sostiene con Nechtr y Eberhardt, el joven señala con orgullo cómo fue Steelritter el que logró que la gente comprara un producto con la única finalidad de tirarlo por el caño. Y no sólo cualquier producto, un producto de limpieza para la cañería, una contradicción a la que el joven sólo puede responder burlándose. Este gesto, limpiar lo que por definición debería ser suciedad, recuerda a Baudrillard y a la “manía de asepsia” que

describe como un gesto característico de la sociedad estadounidense: “Allí también se limpia, se eliminan las basuras y resquebrajaduras, se devuelven las cosas a su estado de limpieza original, se restaura. Keep America clean”(51).

Si bien esta reflexión es importante, lo más notorio del párrafo citado arriba es la mención que el joven hace del miedo como un ingrediente elemental en este suceso genial de la publicidad. El miedo funciona como el espacio de operación dentro del cual Steelritter puede vender su producto de limpieza, no se trata de miedo a la suciedad, sino de un miedo más profundo, que él mismo describe: “You think an ad’s just a piece of art?” J.D. is saying. “You think it’s not what life is really about? That your fears and desires grow on trees? Come out of nowhere? That you just naturally want what we, your fathers, work night and day to make sure you want? [...] Your fears are built –and your wishes, on that foundation” (Wallace, *Westward* 338).

Steelritter es particularmente importante no sólo porque tiene una idea muy concreta sobre todas las operaciones que están en juego en el intercambio artístico, cultural, emocional, y social de los personajes y de todos los consumidores, también es importante en la medida en que es él quien diseña Funhouse 1, la franquicia basada en el cuento de Ambrose. También es él quien orquestó el comercial al que todos los sucesos conducen y al que todos los personajes se dirigen a lo largo de la novela, el comercial más grande de la historia: “The Reunion of Everyone Who’s Ever Appeared in a McDonald’s Commercial”. El pueblo de Collision, esta meta al Oeste al que todos los personajes y toda la *novella* se dirigen es en sí un ejemplo del consumismo estadounidense. El pueblo fue fundado después de que una adinerada señora de Chicago chocara y accidentalmente matara a un granjero que estaba cruzando con su tractor una de las carreteras rurales de Illinois. Por culpa y

miedo, la señora decidió no moverse de ahí y pronto la gente de los alrededores se acercó a ella para venderle todo lo que necesitaba. Con el tiempo, esa gente se estableció y así se fundó el pueblo de Collision “[...] out of gratitude and guilt” (Wallace, *Westward* 258). El pueblo de Collision y la descripción que se hace de su fundación es otro ejemplo de el tono con el que Wallace retrata su visión sobre el posmodernismo. Collision se trata de un lugar ridículo, de un lugar originado a partir de la conjunción de muerte, miedo, vergüenza, pobreza y dinero. Es en este epicentro de consumismo que Steelritter estableció su oficina y planeó el comercial más grande de la historia:

The Reunion will be huge. Larger than life. Beyond belief. Forty-four thousand actors, endorsers, celebrities, former actors, returning. 44,000 who will – photorecorded– reunite, greet, meet, and eat. Eat. An irruption of ninety-nine-and-forty-four-one-hundredths percent pure consumption. The camera’s shots will be panoramic. You’ll need the side-placed eyes of a deep-depth fish just to even hope to take it all in. The enormous crowd J.D. hath wrought over thirty years purchased second by expensive second will come together, lose the supplicant’s courtesy that atomizes crowds, and desire past all earthly care the rendition of fat, the sigh of oil, the sparkle of carbonation, the consumption of government-inspected flesh. (Wallace, *Westward* 309)

Como *Westward* también describe, no es una coincidencia que esté localizado en Illinois. Según el narrador, el suelo de Illinois es uno de los más fértiles en el mundo, sólo superado por la ribera del Nilo. Los personajes constantemente describen las paredes verdes, las enormes mazorcas que rodean el coche. Cuando parece que finalmente van a llegar a Collision, los personajes alcanzan a ver a lo lejos los dos enormes arcos dorados que forman la M de McDonalds a la distancia, sobre los maizales, y que señalan el

epicentro del comercial. El narrador los compara con las cejas de un niño que todo el día observa con severidad su comida. La imagen de consumo y gratificación no podría estar ser más implacable. Los personajes se dirigen a la celebración del consumismo más grande de toda la historia, más de 44 mil actores disfrazados de Ronald McDonald, esperando a ser bañados en sangre de res en el momento climático de la grabación, en el corazón de la riqueza vegetal de Illinois. Como Baudrillard menciona: “Entre las gardenias y los eucaliptos, en medio de la profusión de las especies vegetales y la monotonía de la especie humana, aparece el destino funesto de la utopía consumada. En el corazón de la riqueza y la liberación, siempre se plantea la misma pregunta: ‘What are you doing after the orgy?’” (Baudrillard 47).

Si regresamos por un momento al mural de Leutze, la paradoja se vuelve clara: los protagonistas llegan a su meta en el Oeste, y lo que encuentran ahí es precisamente lo que se les prometió, pero resulta ser que dicha promesa es grotesca, es el consumismo consumado, salvaje. Como Connie Luther menciona, *Collision* funciona simbólicamente como el lugar de nacimiento del posmodernismo, un lugar siempre al borde del apocalipsis donde la humanidad pierde el sentido y se deja arrastrar a un espacio sin obligaciones, tiempo o identidad (Luther 53).

Es en boca de estos personajes y dentro de estos episodios que se establece la relación intertextual entre *Westward* y “Funhouse”. El cuento de Barth es puesto en relación con cada uno de estos personajes para que en su rol particular se construya una visión de varias perspectivas. La crítica de Wallace a Barth también se construye a través de los comentarios dirigidos al narrador de “Funhouse” en el nivel metanarrativo y mediante las relaciones intertextuales que cada uno de los personajes tiene con el cuento:

Eberhardt como escritora posmoderna, Nechtr como escritor escéptico, Ambrose como su prominente creador y Steelritter como el gurú de la cultura consumista y el encargado de convertir el arte en franquicia. La siguiente pregunta es precisamente cómo operan dichas relaciones.

b) Intertextualidad como recurso crítico

Entre las primeras impresiones que el narrador tiene de Eberhardt, hace especial énfasis en la ocasión en que llevó a la clase una copia “sospechosamente dañada” de *Lost in the Funhouse*¹⁹ para que su autor y el director del programa, el profesor Ambrose, la firmara. Ya desde el cuarto párrafo nos encontramos con una mención explícita de “Lost in the Funhouse”, dicha mención cae ya en la definición de intertextualidad planteada por Genette: “Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”(Genette 10).

Según Genette, existen tres clases distintas de relaciones intertextuales que se distinguen entre ellas por el grado de referencia y de abstracción que tienen con el texto original. En un lado del espectro encontramos la *cita*, mención específica, en el centro encontramos el *plagio*, en la que no se menciona la fuente del palimpsesto, y la *alusión*, que se manifiesta como la necesidad de conocer el texto original para comprender cabalmente el significado del palimpsesto. Al apreciar la relación intertextual entre *Westward* y “Funhouse” inmediatamente nos damos cuenta de su complejidad: los personajes de Wallace constantemente se refieren a "Funhouse", lo citan y sin embargo no podemos

¹⁹ Tanto el cuento, como el libro en que aparece antologada, se llama “Lost in the Funhouse”.

hablar propiamente de una *cita* puesto que la referencia nos remite a un autor que no es Barth sino Ambrose, un personaje ficcional contruido por Wallace. “Lost in the Fuhouse” está presente y referenciada de manera clara, cumpliendo con el criterio de la *cita*, sin embargo, al tergiversar la relación e incluir a un protagonista a quien se le acredita la autoría del libro, se evita la construcción de una cita completa. Y es en este espacio gris que Wallace construye su crítica, una crítica parricida. Nosotros como lectores sabemos que el profesor Ambrose de *Westward* no fue quien escribió “Funhouse”, sabemos que el autor de dicho cuento es John Barth. De tal forma, mientras que el narrador de *Westward* continúa criticando al profesor Ambrose, el débil y engreído autor de “Funhouse”, el lector está consciente de que en realidad se trata de una estrategia narrativa y que todas esas críticas van dirigidas a John Barth.

Wallace crea las condiciones para criticar a Barth sin tener que aludir concretamente a él y a su figura de autor. Sabemos que el narrador y aparente autor de *Westward* es uno de los compañeros de clase de Nechtr y Eberhardt. Al asignarle a uno de los personajes en el cuento de Barth el rol de narrador y autor, Wallace puede dirigir sus críticas contra ese personaje, ese autor de “Funhouse”, no contra una entidad ajena al texto como sería Barth. Como Boswell comenta, esta operación le permite a Wallace llevar a cabo su parricidio contra Barth a partir de un personaje que él mismo inventó, y más aún, el protagonista del cuento en que Barth “perdió su camino” (Boswell 106).

La crítica a “Funhouse” no se dirige exclusivamente a su autor o a las pretensiones posmodernas que representa. Los argumentos también se generan a partir de los personajes de Wallace, que al ser lectores de “Funhouse” pueden criticar las estrategias metanarrativas de dicho cuento. Lo que resulta más interesante es que el narrador de *Westward* es uno de

estos personajes, lo cual genera una relación intertextual: el narrador de Wallace dirigiéndose al narrador de Barth:

Again, the preceding generation of crippling self-conscious writers, obsessed with their own interpretation would mention, at this point, just as we're possibly getting somewhere, that the story isn't getting anywhere, isn't progressing in the seamless Freitagian upsweep we should have scaled by this, mss.p. 35, time. They'd trust, though, à la their hierophant C--- Ambrose, that this explicit acknowledgement of their failure to start the show would release the somehow from the obligation to start the show. (Wallace, *Westward* 269)

El narrador de *Westward* se dirige de manera explícita al comentario metanarrativo de "Funhouse" donde se menciona el diagrama de Freitag y cómo el desarrollo de la trama no funciona según dicho diagrama (Barth, "Funhouse" 95). Podríamos describir esta relación intertextual en los términos de Genette como una *cita* que *alude* al cuento de Barth. Se trata de una cita en la medida en que se menciona "Funhouse" pero la mención no es suficiente para entender cabalmente el palimpsesto. Habría que tener un conocimiento previo (haber leído "Funhouse") para saber a qué se refiere el narrador de *Westward* cuando habla del *Freitagian upsweep*. Así mismo es importante no perder de vista que la crítica se dirige contra Ambrose, el autor de "Funhouse" *dentro* de *Westard*.

El narrador describe este gesto metanarrativo de "Funhouse" como evidencia de una obsesión de la vieja generación de escritores invalidados por su inseguridad y por su propia interpretación de aquello que al lector le corresponde interpretar. En esta cita podemos observar el desprecio de Wallace hacia el dispositivo metanarrativo, al que ve

como una técnica retórica diseñada para salvar al escritor metanarrativo de la tarea de *escribir*. Ambrose es descrito como un hierofante, un sacerdote del ritual posmodernista. En el nivel metanarrativo, el gesto parricida de Wallace contra Barth es implacable. Al apreciar estas críticas es pertinente recordar cómo Barth, en “The Literature of Replenishment”, pregonaba la prerrogativa artística de invertir recursos exhaustos para usarlos en su propia contra. Esto es precisamente lo que Wallace hace empleando la metanarrativa que Barth representa. Y es aquí que empieza a esbozarse quizás la pregunta más interesante que suscita esta relación: ¿Cuál es el fin de criticar un dispositivo literario usando ese mismo dispositivo?

La primera de las críticas no proviene del narrador y se genera no en el nivel metanarrativo, sino en el narrativo, en boca de D.L. Eberhardt. Como mencionaba arriba, la primera aparición de “Funhouse” es en manos de Eberhardt, quien lleva una copia del libro para que Ambrose la firme. Su relación con el profesor y los demás estudiantes pronto se deteriora y decide abandonar el programa y como un último gesto, antes de que la clase empiece, Eberhardt escribe en el pizarrón del Profesor Ambrose las siguientes palabras y luego huye:

For lovers, the Funhouse is fun.

For phonies, the Funhouse is love.

But for whom, the proles grouse,

Is the Funhouse a house?

Who lives there, when push comes to shove? (Wallace, *Westward* 239)

Si bien la cita no es literal y no aparece propiamente citada como referencia, para todos los personajes queda claro que Eberhardt estaba burlándose, o al menos, criticando

las primeras oraciones de “Funhouse” “For whom is the funhouse fun? Perhaps for lovers. For Ambrose it was a place of fear and confusion” (Barth, “Funhouse” 72). Como Connie Luther menciona, la crítica de Eberhardt sugiere que la casa de la risa construida por el profesor Ambrose es inhabitable (Luther 60). Las primeras oraciones de “Funhouse” se preguntan para quién será divertida pero Eberhardt contesta que ni siquiera se trata de una casa. Como mencioné en el Capítulo II, la casa encantada funciona en dos niveles: en el narrativo es el laberinto de espejos en el que Ambrose se pierde, y en el metanarrativo es una metáfora del acto de escribir y de la posibilidad de perderse entre las convenciones, las expectativas propias y dispositivos narrativos como la focalización. Eberhardt, en su despecho, y a través del *limerick* en el pizarrón critica este nivel metanarrativo al argumentar que la casa encantada es inútil, nadie puede vivir ahí, es inhumana.

Al margen de estas palabras, Eberhardt constantemente critica el cuento y más específicamente al profesor Ambrose y su trabajo: “‘Sometimes boring, too,’ D.L. says, nodding as if in admission. ‘Indulgent. Cerebral nut infantile. Masturbatory. A sort of look-Dad-no-hands quality’” (Wallace, *Westward* 330). Este comentario es parte de una conversación que Eberhardt sostiene con Nechtr y Steelritter en el auto camino a Collision. Es uno de los episodios más útiles para apreciar la relación de intertextualidad entre *Westward* y “Funhouse”, ya que los tres protagonistas discuten su opinión sobre el cuento de Barth. Inmediatamente después de la intervención de Eberhardt que cité arriba, Steelritter responde:

“Or, in the opposite concept, too,” J.D. Steelritter says, butting his cigar in another clottedly ghastly ashtray, hearing in the corn’s pre-kick-ass-storm hiss the idiot-

high For Whom he'd thought was his son's idiocy; "too smart. Too clever for its own good. Makes it too coy."

"Almost Talmudically self-conscious?" Mark says. "Obsessed with its own interpretation?"

[...]

"Personally I'm a hundred percent behind your basic phenomena of interpretation," J.D. says. "Interpretation is meat on my table and burger coupons in you kid's wallets. But for instance this story we had to use to blueprint the franchise campaign off of...that *For Whom* story, in Sixty-Seven. Liked the concept. Did *not* like the story. Do *not* like stories about stories." (Wallace, *Westward* 330)

Según Lipovetsky, el narcisismo posmoderno es un nuevo estadio del individualismo, el hombre concentrado completamente en sí mismo y en las relaciones con su propio cuerpo, el cuerpo de los demás, con el mundo y el tiempo; un individualismo puro y desprovisto de valores (50). Sus palabras hacen eco en las de Steelritter, quien critica precisamente esta preocupación que tiene el cuento consigo mismo, a su parecer, el cuento carece de ingenuidad, por el contrario, todo en él está planeado de manera que logre seducir a sus lectores. Steelritter le explica a los jóvenes que el cuento no tiene ese "look-Dad-no-hands quality" que Eberhardt reclamaba, por el contrario, no pretende demostrarle su astucia a nadie excepto a sí mismo.

En "Octet", el narrador de Wallace introduce una nota al pie de varias páginas en la que se dirige a un supuesto escritor. Ahí, Wallace explica sus convicciones acerca de la posibilidad de escribir sobre escribir, de qué puede lograrse y cuáles son los riesgos de intentar dirigirse al lector para comentar acerca de la dificultad de escribir. El riesgo es caer en lo que Steelritter llama "stories about stories" y el narrador de "Octet" describe como

“[...] the tired ‘Hey-look-at-me-looking-at-you-looking-at-me’ agenda of the old S.O.P metafiction [...]” (Wallace, “Octet” 153). La postura de Wallace en este cuento describe esa autorreflexividad como una agenda, es decir como una intención manipuladora, una práctica que el gurú de la publicidad Steelritter descubre inmediatamente y entiende a la perfección. También valdría la pena deternos en el término Standard Operating Procedure. Wallace no considera que la metanarrativa sea innovadora, al contrario, la considera un procedimiento rutinario y estandarizado.

El tercer personaje que participa en esta conversación es Mark Nechtr. Mark, en su escepticismo e imposibilidad de escribir, parece gravitar entre Eberhardt, Steelritter y el mismo Ambrose: escucha a los tres, entiende la postura de cada uno y sin embargo no puede escribir o decidirse en su opinión sobre “Funhouse”, el profesor Ambrose y lo que parecen representar. Nechtr está particularmente inquieto y escéptico por el hecho de que Ambrose vaya a convertir el cuento en una franquicia de discotecas. Hacia el final de *Westward*, después de que el coche se descompone, lo que les impide llegar a Collision. Según Steelritter el problema del cuento es que era cruel, estaba sólo enamorado de sí mismo e ignoraba al lector, es un “mal amante”. Pero según Nechtr, el problema del cuento es precisamente que no es ni cruel ni amable con el lector:

Dividing this fiction business into realistic and naturalistic and surrealistic and modern and postmodern and new-realistic meta- is like dividing history into cosmic, tragic and prophetic and apocalyptic. [...] It atomizes, does not bind crowds, and like everything timelessly dumb, leads to blind hatred, blind loyalty, blind supplication. [...] What Ambrose’s “different” fictions do are just shadows, made various by the movements of men against one light. (Wallace, *Westward* 346)

Wallace construye una historia que exhibe su antagonismo ante lo que Lipovetsky llama una lógica con base en rupturas y discontinuidades que ha imperado desde el modernismo y construye una noveleta para articularlo (Lipovetsky 81). Como mencionaba en el Capítulo I, Wallace, tanto en su obra narrativa como ensayística, exhibe siempre una preocupación por el papel de la literatura dentro de la sociedad, como un componente clave en las relaciones emocionales entre distintas personas, una inquietud que manifiesta Nechtr frente a “Funhouse”. Constantemente se menciona la ansiedad de Nechtr por escribir un cuento capaz de apuñalar el corazón del lector, que sea una transacción palpitante entre seres humanos. Para Nechtr ésta es la máxima de la literatura, una aspiración que “Funhouse” parece no compartir.

Finalmente, la relación intertextual entre *Westward* y “Funhouse” más reveladora es el plan de Ambrose de convertir el cuento en una franquicia, transformar una obra literaria en un local de comida rápida, un abrevadero consumista:

OK true, Funhouse 1, like all the foreseen and planned national chain of Funhouse franchises, is, in reality, just a discotheque. A watering hole and meat market and gathering place where the spot-lights tell us where and how to swing to the beat. One big enclosed anarchic revel –a Party: where we, via Party rule, gather and pretend with grim Puritan fortitude that we’re having just way more fun than anybody could really be having. (Wallace, *Westward* 260)

En *Westward*, “Funhouse” no es sólo un cuento, es un cuento que representa el ansia innovadora del posmodernismo, sus rupturas y discontinuidades. La obra paradigmática, “America’s most famous metafictional short story” es convertida en una

discoteca, y no en cualquier discoteca: un pozo para los sedientos, un mercado de placeres donde no existe nada más que el deseo y su gratificación. En el contexto de *Westward*, el cuento de Barth, con sus pretensiones de innovación, se ha convertido en un lugar que representa todo lo que está mal con la cultura posmoderna de consumo y gratificación. No existen los verdaderos deseos, sólo los deseos condicionados e inventados por Steelritter, transmitidos como órdenes por las luces enceguecedoras. Un lugar donde todos podrán pretender que se divierten en grupo, cuando en realidad no saben qué sucede y están solos. Las paredes serán todas espejos, el piso luces de colores que parpadean y todo el tiempo una música ensordecedora les impedirá, a los que estén adentro, comunicarse entre ellos. Este lugar parece ser la manifestación de las observaciones de Lipovetsky llevadas al máximo, a la franquicia universal, la introspección total: “Circulación, información, iluminación apuntan a la anemización de lo real que a su vez refuerza la inversión narcisista: sea lo real inhabitable, sólo queda replegarse sobre uno mismo, el refugio antártico perfectamente ilustrado por la nueva moda de los decibelios. [...] hay que identificarse con la música y olvidar la exterioridad de lo real” (Lipovetsky 75).

Como Wallace menciona en la entrevista con McCafferey, lo que él consideraba el fracaso de *Westward* es explicable por haber entrado en el juego metanarrativo de Barth. Su objetivo era desenmascarar la metanarrativa desde su interior, empleándola. Wallace entró en la casa de la risa de Barth pero, al hacerlo, él también se perdió, o al menos ésa es su impresión. Los espejos desplegados por Barth acabaron conduciendo a *Westward* a una introspección y obsesión con su propia interpretación quizás más ejemplar que la de “Funhouse”.

Los personajes de Wallace cumplen con funciones muy concretas dentro de la obra, ejemplifican ciertos estadios y caracterizaciones de la posmodernidad y, a través de su relación intertextual con el cuento de Barth, se genera la crítica. Wallace critica la autorreflexión y obsesión con la interpretación en la medida en que es empleada como un recurso retórico para promover una innovación ciega, incluso llega al punto de describirla como “deshonesta”, en el sentido en que sólo es una maniobra retórica. En “Octet”, el narrador juega con la idea de dirigirse al lector pero se aleja de la metanarrativa:

Although it seems like the latter is less a puncturing of any sort of wall and more a puncturing of the veil of impersonality or effacement around the writer himself, i.e. with the now tired S.O.P ‘meta’-stuff it’s more the dramatist himself coming onstage from the wings and reminding you that what’s going on is artificial and that the artificer is him (the dramatist) and but that he’s at least respectful enough of you as reader/audience to be honest about the fact that he’s back there pulling the strings, an ‘honesty’ which personally you’ve always had the feeling is actually a highly rethorical sham-honesty that’s designed to get you to like him and approve of him (i.e., of the ‘meta’-type writer). (Wallace, “Octet” 147)

Tanto el narrador de *Westward* como el de “Octet” sospechan del nivel metanarrativo. En la última cita el narrador comenta cómo la interrupción del nivel narrativo y la intrusión de la metanarrativa parece un recurso retórico diseñado para ganarle simpatía a la figura del escritor. En pocas palabras, Wallace parece convencido de que el dispositivo metanarrativo (el cual lleva al extremo de convertir en un mote para describir a cierta clase de escritores) carece por completo de valor literario, y que no se trata más que de un truco: un truco retórico, seductor, publicitario, posmoderno.

Conclusiones

Al iniciar el proyecto de investigación que culminó con la presente tesina, lo único que tenía claro era que quería dirigirla hacia David Foster Wallace. Como mencioné en la introducción, me sentía convencido del particular valor de este autor y de su obra. Sin embargo, esta impresión no pasaba de ser eso, una mera impresión sin fundamentos. A la menor interrogación me daba cuenta de que no podía ubicar o describir con precisión qué era exactamente lo que me parecía tan especial dentro de la obra de Wallace. Responder a este interrogante, es decir, empezar a trazar una descripción crítica de la obra de Wallace mediante el análisis de uno de sus textos, fue el objetivo inicial del proyecto.

El primer paso fue quizás el más difícil. La aparente ventaja de haber leído todas sus obras hasta la fecha publicadas pronto se convirtió en una desventaja, pues parecía imposible elegir una obra sobre las demás. En cada una creía ver algo distinto y valioso. Inicialmente, parecía que la respuesta se encontraba en analizar una de las obras más características y reconocidas: los cuentos de *Brief Interviews with Hideous Men* o algún ensayo de *Consider the Lobster*. En algún momento incluso llegué a considerar un acercamiento a *Infinite Jest*. Después de haber leído un par de artículos sobre dicha novela, estoy muy agradecido de no haber tomado ese camino, ya que se trata de una obra que no puede ser abordada críticamente de manera sencilla.

Una de las impresiones que comprobé a través de esta tesina es que Wallace es un autor decididamente complejo. Los estudios que a mi parecer lograban estructurar argumentos concretos lo hacían precisamente enfocándose en un tema muy delimitado, mientras que los menos afortunados parecían fracasar al intentar capturar temas muy

grandes tejidos con hilos muy delgados. Los artículos críticos demostraban que la obra de Wallace debía ser abordada con cuidado y precisión.

Westward the Course of Empire Takes its Way, como ya mencioné varias veces a lo largo de la tesina, fue desde el principio un candidato poco ideal. Sin embargo, a medida que me adentré en el estudio de la obra, sus distintos matices y sus áreas de análisis empezaron a aparecer. Al tender puentes y hacer alusiones a obras provenientes de contextos tan diversos como un mural y un poema del siglo XVIII, *Westward* demostró ser mucho más compleja de lo que parecía a primera vista. El primer capítulo buscó reproducir dicho proceso, que me había llevado del escepticismo al convencimiento y a la certeza de que *Westward* era un buen objeto de estudio.

A través de los argumentos de Philip Coleman y de señalar los distintos horizontes hermenéuticos de la obra, pude contrarrestar la crítica de Boswell que planteaba desechar la *novella*. Al demostrar la existencia de dichas relaciones, comprobaba que la obra trascendía la lectura de Boswell y se prestaba como un objeto valioso de estudio. Si bien señalé estos distintos horizontes, estas áreas hacia donde *Westward* tendía puentes en busca de afirmarse dentro de la tradición literaria y cultural, la extensión de esta tesina me impidió abordarlos o estudiarlos en su totalidad. De estas relaciones se desprenden una serie de preguntas que un estudio más extenso podría explorar, en particular me parece pertinente preguntarnos cómo ha evolucionado el *Oeste* dentro del imaginario estadounidense. En el siglo XVIII, y a través de los ojos de un irlandés, ese Oeste norteamericano parecía ser un paraíso donde la creatividad artística lograría liberarse de toda atadura o compromiso con las viejas formas. Con el paso del tiempo esta imagen terminó por transformarse en una muy común, en un repositorio de los ideales de progreso propios de la cultura estadounidense. *Westward*

emplea precisamente esta cualidad para generar una crítica hacia el posmodernismo, en este caso el Oeste se convierte en todo lo contrario a un paraíso. Esto suscita una serie de preguntas: ¿cómo se construyó la noción del Oeste? ¿Qué conceptos recoge y cómo los ha articulado a través de la historia? ¿Cómo ha cambiado? ¿Cómo la emplean los escritores contemporáneos? Inmediatamente después de formular estas preguntas habría que volver al poema de Berkeley. Un estudio acerca de lo que América y el nuevo continente representaban para pensadores como este sin duda generaría resultados interesantes. ¿Encontraron las artes estas nuevas musas en América? ¿Qué era exactamente lo que Berkeley esperaba encontrar? ¿Cuál era la relación de la noción de innovación y valor artístico con el descubrimiento de una nueva región geográfica? ¿Es el poema de Berkeley un ejemplo de colonialismo cultural?

Incluso si no me fue posible atender estas preguntas, el sencillo hecho de que este primer acercamiento fuera capaz de generarlas ya nos indica que *Westward* es el trabajo de un autor interesado no sólo en su propia obra en con toda la literatura. Un estudio más largo comprobaría lo que esta tesina apenas señaló: que ya desde una obra tan temprana como *Westward*, Wallace buscaba insertarse en la tradición literaria estadounidense. Esto es particularmente importante al apreciarlo como un autor posmoderno. Según Lipovetsky, uno de los grandes males del posmodernismo es su “a-historicidad”, no su negación sino su desconocimiento de una tradición. Wallace, desde esta obra, ya plantea y busca relaciones con obras que le anteceden por siglos, es decir, evita caer en este desconocimiento.

A partir de dicha reflexión también habría que preguntarse si esta inclusión de referencias y alusiones a obras antecesoras es una característica esencial de cualquier obra que pretenda ingresar a un canon. Wallace sin duda no esperaba que este fuera el caso con

Westward; él mismo parecía convencido de que esta no era una obra de calidad. Sin embargo, vale la pena notar cómo para un escritor posmoderno estas referencias a textos más viejos es uno de los razgos más pertinentes al criticar una postura literaria con la que se está en desacuerdo.

El segundo capítulo respondía a la necesidad de explicar la metanarrativa y así entender la crítica que de ésta hace Wallace. Todo el enfoque del capítulo iba dirigido a señalar las cualidades de la metanarrativa y de “Lost in the Funhouse” que pudieran ser atribuidas al posmodernismo. La crítica de Wallace a la metanarrativa iba en función de señalarla como un artilugio posmodernista, por lo que para entender dicha crítica era necesario describirla como una manifestación de lo que tanto él como otros críticos entienden por posmodernismo. El primer paso para esto era discernir entre la autorreflexión que encontramos en obras tan viejas con *Tristram Shandy* y la metanarrativa posmoderna. Todo aquello que Wallace criticaba en la metanarrativa parecía invariablemente unido a su condición de artificio literario posmoderno. Sin embargo, la lectura de “Funhouse” inmetiamente me remitía a obras muy anteriores con las que ya me había encontrado y que parecían tener una gran similitud con mi objeto de estudio. De tal forma, se volvía indispensable apreciar ese parecido a través de una perspectiva crítica que me permitiera ahondar en mi entendimiento de la metanarrativa. Cité en especial los estudios de Waugh y de Prince porque me pareció que cubrían un espectro de análisis: por un lado Waugh describía la metanarrativa en términos culturales y estéticos, mientras que Prince se enfocaba en elementos más reducidos como la estructura lingüística. Y sin embargo, a medida que avanzaba el desarrollo del capítulo me daba la impresión de que aún no lograba diferenciar claramente entre la metanarrativa posmoderna y la autorreflexión.

En este aspecto, la noción de dominante que recupera McHale del estructuralismo de Jakobson fue esencial. El estudio de Waugh me dejaba insatisfecho porque señalaba cualidades aparentemente posmodernas pero que aparecían también en obras anteriores como *Tristram Shandy*. El análisis de Prince tampoco delimitaba una diferencia clara entre la obra de Sterne y la de Barth porque, con fines distintos, ambas buscaban señalar la cualidad de mediación presente en todo texto. Fue la observación de McHale la que me permitió librarme de la idea de encontrar una sola característica distintiva: las características eran las mismas, pero a fin de servir propósitos distintos, algunas gozaban de preeminencia sobre otras. De ahí no fue muy difícil ubicar cómo Barth, mediante la frecuencia con que recurría al espacio metanarrativo, centraba su cuento en la metanarrativa y en la duda ontológica que ésta plantea.

Hacer esta distinción entre los artilugios narrativos del siglo XVIII y el siglo XX fue uno de los puntos más difíciles del proyecto y el que me deja más inquieto. Se trata también de un objeto de estudio que en mi opinión debería abordarse. ¿La dominante epistemológica del modernismo condujo necesariamente a la dominante ontológica del posmodernismo? ¿Es en ese sentido el posmodernismo un modernismo tardío? ¿Qué implican la autorreflexión y la metanarrativa en la creación y reacondicionamiento de una tradición literaria? A mi parecer, dicho estudio arrojaría comentarios valiosos sobre la relación que existe entre texto, realidad, autor y lector tanto para el siglo XVIII como para la contemporaneidad.

Es precisamente entre el segundo y el tercer capítulo que reside una de las preguntas más inquietantes que se suscitaron como conclusión del trabajo. Como ya mencioné Wallace veía en *Westward* un fracaso, una incapacidad de lograr su cometido

original: demostrar metanarrativamente que la metanarrativa era un dispositivo literario carente de mérito en la posmodernidad. Al pensar en el segundo capítulo y en la definición de metanarrativa que ahí se esboza habría que preguntarnos si existe en la metanarrativa alguna característica intrínseca que impida el tipo de crítica que Wallace planteaba. De no ser este el caso habría que adjudicar este fracaso a la inhabilidad de Wallace para construirla. En la cita a la entrevista con Larry McAfrin localizada en el primer capítulo Wallace declara que la noveleta se perdió en una especie de espiral de recursión, de metanarrativa. Habría que recordar también que el momento climático de *Funhouse* sucede precisamente dentro de la casa de la risa, donde el protagonista se pierde en un laberinto de espejos que representa las complejidades de la narración metanarrativa. Para construir su crítica, Wallace también ingresa a esta casa de la risa, con el fin de emplear el mismo sistema que busca atacar. Como Umberto Eco menciona en su célebre ensayo sobre espejos, incluso en el caso de los más precisos, la imagen que en ellos se dibuja será inversa a la que tienen enfrente. A causa de la ingenuidad y el ensimismamiento, el hombre a veces cree ser el hombre dentro del espejo: “En cambio, quien evita comportarse como Alicia y no penetrar en el espejo, no sufre esa ilusión” (Eco 15). En el caso de la relación tejida por Wallace entre *Westward* y *Funhouse* nos encontramos con una serie de espejos convexos, cóncavos que distorsionan todas las imágenes. Wallace entró a la casa de la risa sólo para perderse. Yo, en mi intento de hacer un análisis de la relación entre estas dos obras soy testigo de lo sencillo que puede ser perder el camino y confundirse al deshebrar la compleja relación entre Barth autor, Ambrose personaje de Barth, Ambrose personaje de Wallace. Como Barth comenta en

El tercer y último capítulo fue el que me permitió abordar el objetivo inicial de mi tesina, un acercamiento a la obra de David Foster Wallace. Una vez comprobado que *Westward* funcionaba como objeto de estudio y ya descrita la metanarrativa como instrumento narrativo posmoderno, podía estudiar la crítica que Wallace dirige a la posmodernidad. En este aspecto, *La era del vacío* y mis lecturas previas de Wallace me resultaron extremadamente útiles. Para analizar los comentarios críticos de Wallace partía de una cita en *Westward*, después la comparaba con un comentario crítico de Wallace proveniente de otro libro y finalmente contextualizaba los dos con la lectura de Lipovetsky. Esta estrategia me permitió estudiar desde tres ángulos distintos la crítica que Wallace hace a la posmodernidad en *Westward*.

A lo largo del capítulo logré confirmar y ahondar en mi hipótesis. En primer lugar, que Wallace construye una crítica contra Barth y la narrativa que a su parecer él representa con un nivel metanarrativo, dirigiendo los comentarios de su narrador contra el narrador de Barth. Segundo, que la crítica también se construye en el nivel narrativo, a través de la interacción de personajes casi alegóricos que personifican ciertos aspectos de la cultura contemporánea. La confirmación de estas primeras dos hipótesis me permitió entrever a través de la narración la opinión de Wallace sobre el posmodernismo. Wallace consideraba que las posturas que alguna vez fueron vanguardistas se habían convertido en poses efímeras e intrascendentes que no contribuían más que a fortalecer la cultura de consumismo ciego y nihilismo comercial. El personaje de Mark Nechtr, en su joven búsqueda por una literatura real se da cuenta de todo esto y concluye la novela haciendo un intento por construir dicha literatura. La pregunta que este último capítulo nos deja es sencilla pero de gran importancia: ¿logró alguna vez Wallace escribir una obra semejante,

una obra que cumpliera con sus propios criterios? Mientras avanzaba en mi estudio caí en la cuenta de que yo no compartía el pesimismo de Wallace por el posmodernismo. Al contrario, creía que de sus inquietudes y prácticas características habían surgido obras y autores extremadamente valiosos; él, uno de ellos. Hacia el final de este proyecto hay más preguntas que respuestas, pero a diferencia de cuando empecé, dichas preguntas están formuladas en observaciones concretas. A mi parecer, esta tesina logró demostrar la compleja y casi épica ambición reformadora de Wallace. En retrospectiva, hubiera querido explorar más extensamente esta obra, pero también me reconforta la certeza de que aún faltan muchas páginas, muchos esfuerzos y mucha tinta que dedicar al estudio de David Foster Wallace.

Apéndice 1



Westward the Course of Empire Takes its Way, Emmanuel Leutze; 1862; mural 6m x 9m

Apéndice

Bibliografía

- Barth, John. "Lost in the Funhouse" en *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*. Garden City, Nueva York: Doubleday, 1968.
- *The Friday Book*. Londres: John Hopkins University Press, 1984.
- Barthes, Roland. *The Rustle of Language*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Baudrillard, Jean. *América*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1987.
- Berkeley, George. "Verses by the Author, on the Prospect of Planting Arts and Learning in America" en Kenneth P. Winkler ed. *The Cambridge Companion to Berkeley*. Nueva York: Cambridge University Press, 2005.
- Boswell, Marshall. *Understanding David Foster Wallace*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.
- Burgess, Anthony. "Endtime" en *Homage to QWERT YUOIP: Selected Journalism, 1978-1985*. Londres: Sphere Books, 1987.
- Coleman, Philip. "Consider Berkely and Co.: Reading 'Westward the Course of Empire Takes Its Way'" en David Herring ed. *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*. Los Ángeles: Sideshow Media Group, 2010.
- Eco, Umberto. "De los espejos" en *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Eggers, Dave. Prologue, *Infinite Jest*, David Foster Wallace. Boston: Little, Brown and Company, 1996.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Giles, Paul. "Sentimental Posthumanism: David Foster Wallace" en *Twentieth Century Literature*. Vol. 53 Num. 3, otoño 2007.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge. 2005.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Luther, Connie. "David Foster Wallace: Westward the Course of Empire Takes Its Way" en David Herring, ed. *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*. Los Ángeles: Sideshow Media Group, 2010.

- McCaffery, Larry. "A Conversation with David Foster Wallace" *Dalkey Archive Press*.
Web. 27 de febrero de 2011.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Nueva York: Routledge, 1987.
- Nabokov, Vladimir. *Pale Fire*. Nueva York: Vintage International, 1989.
- Prince, Gerald. "Metanarrative Signs" en *Metafiction*, ed. Mark Currie. London: New York,
1995.
- Pietsch, Michael. Prologue, *The Pale King*, David Foster Wallace. Nueva York: Little,
Brown and Company, 2011.
- Sterne, Laurence, and Graham Petrie. *The Life and Opinions of Tristram Shandy,
Gentleman*. Harmondsworth, Eng: Penguin Books, 1967.
- Wallace, David F. "Authority and American Usage" en *Consider the Lobster*. Londres:
Abacus, 2007.
- "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction" en *A Supposedly Fun Thing I'll
Never Do Again: Essays and Arguments*. Boston: Little, Brown and Company,
1997.
 - "Greatly Exaggerated" en *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and
Arguments*. Boston: Little, Brown and Company, 1997.
 - "Octet" en *Brief Interviews with Hideous Men*. Boston: Little, Brown and
Company, 1999.
 - "Roger Federer as a Religious Experience" en The New York Times, 20 de agosto
del 2006.
 - *The Pale King*. Nueva York: Little, Brown and Company, 2011.
 - "Westward the Course of Empire Takes Its Way" en *Girl with Curious Hair*. Nueva
York: W.W. Norton, 1989.
- Watt, Ian. From "The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Fielding and Richardson" en
Theory of the Novel: a Historical Approach. Baltimore: The John Hopkins
University Press, 2000.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres:
Methuen, 1984.
- Weber, Bruce. "David Foster Wallace, Influential Writer, Dies at 46" en The New York
Times, 18 de septiembre de 2008.