



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Modernas

“All Plots Tend to Move Deathward”:
Jack Gladney y la búsqueda de una identidad narrativa
en *White Noise* de Don DeLillo

Tesina

para obtener el título de:
Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Inglesas)

Presenta:
Diego Trejo Bejarano

Asesora:
Dra. Nattie Liliana Golubov Figueroa

Ciudad de México, 2018





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A Jerry Paper, por su maravillosa música.

Gracias especialmente a la doctora Nattie Golubov por la ayuda y el apoyo.

A la maestra Charlotte Broad, por la estoica paciencia, sugerencias y comentarios.

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM (IN401914) *El efecto América: subjetividad, consumo y globalización*. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

Índice

Introducción	1
‘Waves and Radiation’: identidad y estilo cultural	8
‘The Airborne Toxic Event’: pensamiento, tecnología y medios	14
‘Dylarama’: tensión entre práctica y teoría	21
Conclusión	41
Bibliografía	44

Introducción

How can anybody know me
When I don't even know who I am?
I've got options
I make decisions
What does that even mean?

-Lucas W. Nathan, *Feels Emotions*

En esta investigación analizo a Jack Gladney, narrador y protagonista de la novela de Don DeLillo *White Noise* (1985), a través de su relación con el consumo, los medios de comunicación masiva y la tecnología; es decir, por medio de enclaves primordiales que mediatizan el vínculo entre el protagonista y su entorno y que le provocan un sentimiento punzante de angustia e incertidumbre. La vida contemporánea estadounidense, así como la ilusión de identidad y sentido de pertenencia que de ella emanan, deja a Gladney varado entre la nostalgia por un pasado aparentemente más puro y simple, un presente confuso, incoherente e ininteligible, y un futuro en donde lo único seguro es la impredecible llegada de la muerte.

Con el propósito de reflexionar acerca del crecimiento del protagonista, y así trazar su trayecto de principio a fin, respeto el orden cronológico de la novela, dividida, a su vez, en tres partes: 'Waves and Radiation', 'The Airborne Toxic Event', y 'Dylarama'. Cada uno de los tres capítulos de la investigación está enfocado en un aspecto particular de la posmodernidad: identidad y estilo cultural en el primer capítulo; pensamiento, tecnología y medios en el segundo; y, por último, la tensión entre práctica y teoría. El objetivo de este orden de análisis es observar la relación existente entre el consumo, los medios de comunicación masiva y la tecnología, así como la influencia de estos factores en la posible formación de una identidad narrativa en el mundo contradictorio y polifónico de la posmodernidad.

En la novela, Jack Gladney relata en retrospectiva su vida en el pueblo suburbano de

Blacksmith, principalmente su papel en la universidad College-on-the-Hill (como fundador de un plan de estudios centrado en Adolf Hitler) y su papel principal en la familia que forma con Babette, su cuarta esposa. La búsqueda que emprende por una idea y/o concepto medianamente sensato de identidad comienza precisamente con sus papeles de profesor, padre y esposo, pero sufre un cambio que se agudiza después de dos episodios clave: un accidente tóxico que amenaza su existencia y la epifanía que experimenta cuando intenta asesinar a otra persona.

“En narración retrospectiva”, apunta Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva* (1998), “el narrador se sitúa en un tiempo posterior a los acontecimientos narrados y su elección gramatical se ubica en los tiempos perfectos (pasado, imperfecto y pluscuamperfecto)” (157), por lo que esta reagrupación del discurso podría indicar un intento del protagonista por forjar una identidad narrativa, encontrar un sentido a la existencia a través de la conformación de su propia historia. “Because narrative is processual, there is constant revision and editing, allowing the assimilation of untoward events, the unexpected: the story is shaped and reshaped as it is being told” (Whitebrook 38-9). Este narrador homodiegético/autodiegético se caracteriza porque “su ‘yo’ diegético es el centro de atención narrativa y es por ello el ‘héroe’ de su propio relato” (Pimentel 137). Gladney rememora los sucesos más significativos de un periodo específico de su vida, el cual, a pesar de su intento por adoptar un papel como observador y analista a distancia, es, indudablemente, la figura central de su propia narración.

Formalmente, *White Noise* es una mezcla de (sub)géneros como la novela universitaria, el drama filosófico-existencial, la novela popular de desastres naturales y la tragicomedia familiar; además, se acerca considerablemente a lo que Fredric Jameson llama, en *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), pastiche.

Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of the parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality exists. Pastiche is thus blank parody, a statute with blind eyeballs. (17)

Este reciclaje y combinación de géneros propicia su configuración temática, un entramado caracterizado por la sociedad de consumo norteamericana, su apego a los medios de comunicación como fuente de información y conocimiento y su veneración por la tecnología. Maureen Whitebrook sugiere que las narrativas contemporáneas “disturb assumptions about sequentiality and causation; they allow for contingency and coincidence, and for the disordered or inaccurate recall of events that is a feature of lived life” (12). Más allá de la generalización, Whitebrook hace referencia indirecta al tipo de literatura conocida como posmoderna en donde la forma y el contenido buscan reflejar la ausencia de continuidad y regularidad, la fragmentación y aleatoriedad de la vida ordinaria, los errores de cálculo y veracidad en los actos de reminiscencia, la falta de clausura, orden y el sinsentido general; es decir, forma y contenido como punto central que origina los episodios de lo que ella llama “lived life”. *White Noise* explora la tensión entre la contingencia y la incertidumbre vivida por el narrador y su ordenamiento por medio de la narrativa retrospectiva. Desde otra arista, y desarrollando el punto de Whitebrook, Brian McHale señala que este tipo de literatura, denominada por él ficción postmodernista,

turns out to be mimetic after all, but this imitation of reality is accomplished not so much at the level of its content, which is often manifestly un- or anti-realistic, as at the level of form ... what postmodernist fiction imitates, the object of its mimesis, is the pluralistic and anarchistic ontological landscape of advanced industrial cultures ... one of the

features of this ontological landscape is its permeation by secondary realities, especially mass-media fictions, and one of the most typical experiences of members of this culture is that of transition from one of these fictional worlds to the paramount reality of everyday life, or from paramount reality to fiction. (38)

Con especial énfasis en la forma, McHale resta valor a la unión aparentemente indivisible entre forma y contenido que, según Whitebrook, es el génesis mimético de la vida vivida (“lived life”) en la ficción contemporánea. McHale atrae los reflectores hacia el problemático paisaje ontológico de las urbes industriales generado por la estructura formal; es decir, el tipo de realidades secundarias y ficticias que incitan la transición fronteriza y el diálogo entre la ficción y la realidad, la teoría y la práctica.

Lo ya mencionado subraya la posibilidad de que la obra de Don DeLillo pueda interpretarse como la narrativización de textos teóricos producidos por autores como Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard o Fredric Jameson. Sin embargo, es difícil precisar con certeza y exactitud si es que acaso la obra de DeLillo no sea más que un análisis pasivo de la posmodernidad, un abierto rechazo al neoliberalismo, un mero producto del mismo sistema socioeconómico que el autor señala, o el intento ya citado por reescribir y expandir distintos conceptos teóricos: “...is his writing a symptom, a diagnosis or an endorsement of the condition of postmodernity?” (Knight 27). Paula Martín Salván propone que la narrativa de DeLillo puede entenderse ya sea como un “campo de tensiones dialécticas entre el ‘Sistema’ y la (im)posibilidad de escapar de él” (19), o bien como un grupo de textos “creadores de la realidad posmoderna en su particular articulación tropológica” (25); es decir, discursos narrativos en donde “teoría y novela se colocan al mismo nivel de exégesis” (17). Esto lleva a las dos aristas expuestas anteriormente por Whitebrook y McHale en cuanto a la narrativa contemporánea, según la primera, o la ficción posmodernista, según el último.

Debido al reiterado uso de ambos términos a lo largo de la presente tesina, es necesario especificar con puntualidad el significado que daré a los conceptos de posmodernismo y posmodernidad. Fredric Jameson escribe: "...it seems to me essential to grasp postmodernism not as a style but rather as a cultural dominant: a conception which allows for the presence and coexistence of a range of very different, yet subordinate, features" (4), e inmediatamente después añade: "... this whole global, yet American, postmodern culture is the internal and superstructural expression of a whole new wave of American military and economic domination throughout the world: in this sense, as through class history, the underside of culture is blood, torture, death, and terror" (5). Jameson resalta la necesidad de visualizar al posmodernismo, más allá de los límites de un determinado estilo estético, como una dominante cultural que propicia y alienta la presencia de una gran amalgama de distintos rasgos heterogéneos; una cultura global eminentemente estadounidense, ahora calificada como posmoderna.

En contraste, y con el propósito de evadir la subjetividad extrema que parece acompañar de manera ineludible al debate sobre la naturaleza del posmodernismo, Linda Hutcheon intenta, en *The Politics of Postmodernism* (1989), conceptualizar el problemático concepto:

(postmodernism) is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges – be it in architecture, literature, painting, sculpture, film, video, dance, TV, music, philosophy, aesthetic theory, psychoanalysis, linguistics, or historiography ... as a cultural activity that can be discerned in most art forms and many currents of thought today, what I want to call postmodernism is fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political. (3-4)

Más allá de la señalar rasgos específicos del concepto, Hutcheon va directamente a lo que parece ser la raíz y evidencia la mecánica que subyace bajo el problema. En última instancia, Terry Eagleton hace, en *The Illusions of Postmodernism* (1996), la siguiente distinción:

The word postmodernism generally refers to a form of contemporary culture, whereas postmodernity alludes to a specific historical period. Postmodernity is a style of thought which is suspicious of classical notions of truth, reason, identity and objectivity, of the idea of universal progress or emancipation, of single frameworks, grand narratives or ultimate grounds of explanation ... Postmodernism is a style of culture which reflects something of this epochal change, in a depthless, decanted, ungrounded, self-reflective, playful, derivative, eclectic, pluralistic art which blurs the boundaries between 'high' and 'popular' culture, as well as between art and everyday experience. (vii)

Estas definiciones sirven para delimitar, en medida de lo posible, el amplísimo espectro que el uso de los términos posmodernidad y posmodernismo trae consigo; al mismo tiempo son útiles no sólo para introducir los rasgos que son importantes en los capítulos que conforman este estudio, sino también como una especie de telón de fondo ideológico de la novela. El cruce del estilo cultural y del pensamiento característicos del posmodernismo sucede repetidamente a lo largo del texto, tal como puede observarse claramente en las materias impartidas en la universidad College-on-the-Hill por el grupo de profesores conocidos como los "New York émigrés" y en los episodios de consumo en los supermercados. Y, quizás más importante, este cruce tiene un eco en la continua tensión entre teoría y práctica, personificada en el vínculo Murray Jay Siskind-Jack Gladney, que subyace en el texto. Cabe señalar que los aspectos señalados por Jameson, Hutcheon e Eagleton se ven incluso intensificados con la intrusión e impacto de la tecnología, los medios de comunicación masiva y el desmedido consumo tan representativo de la época. Todo esto marca claramente un cambio radical en la relación entre las personas y su entorno y, siendo más específico, entre los estadounidenses y los objetos.

Este nuevo y enrarecido panorama es el entramado de *White Noise*: un mundo, por un lado, oprimido bajo el yugo de una incipiente cultura global y, por el otro, caracterizado por una ansiedad exacerbada por la incesante mediación tecnológica. Esto puede verse con claridad en

distintas instancias a lo largo de la novela. La televisión, las cámaras y las computadoras juegan un papel determinante ya no sólo en la interacción entre las personas y su entorno, sino en el mismísimo vínculo de comunicación entre la gente. Por ejemplo, el coordinador del departamento de cultura popular de la universidad College-On-the-Hill, Alfonse Stompanato, le dice a Gladney: “For most people there are only two places in the world. Where they live and their TV set. If a thing happens on television, we have every right to find it fascinating, whatever it is”. Y sentencia, de manera algo críptica, à la George Orwell: “The cameras are right there. They’re standing by. Nothing terrible escapes their scrutiny” (66). Incluso la nostalgia por el pasado está contaminada por la intromisión de un lente siempre captivo y expectante. Esto, al igual que el flujo de marcas comerciales que irrumpe por momentos en medio del discurso narrativo del protagonista e incluso en los sueños de sus hijos, una terrorífica señal de cuán lejos han llegado los tentáculos del sistema, conduce nuevamente a lo que Paula Martín Salván llama “la (im)posibilidad de escapar del ‘Sistema’” y, en última instancia, a la compleja configuración de la identidad en el mundo contemporáneo.¹

¹El “sistema” podría entenderse como el dominio absoluto de la materialización concreta y específica del neoliberalismo tardío; es decir, una red económica, cultural y política cuyo objetivo primario es, a través de complejas configuraciones, la preponderancia del capital. Para Martín Salván, hay cuatro tropos que podrían definir tanto al sistema como su vínculo con la posmodernidad y, más importante, con la obra de Don DeLillo: la televisión, la conspiración, la basura y el capital (22).

‘Waves and Radiation’: identidad y estilo cultural

La apertura de *White Noise* introduce distintas líneas narrativas que toman forma en la segunda y tercera parte de la misma, ‘The Airborne Toxic Event’ y ‘Dylarama’. En este inicio, relatado desde la perspectiva del protagonista Jack Gladney, se observa el ritmo de vida sedentario y predecible del narrador y su familia, habituados a una “long and uneventful life” (88) en Blacksmith, un pueblo “of tag sales and yard sales” (59) cuyo mayor distintivo es estar fuera de “the path of history and its contaminations” (85).

La escena inicial de la novela describe una especie de ritual de reconocimiento en donde un tropel de estudiantes regresa, como cada otoño, a las instalaciones del College-on-the-Hill tras un verano “bloated with criminal pleasures”: “I’ve witnessed the spectacle every September for twenty-one years. It is a brilliant event, invariably” (3). Más allá del espectáculo como fuente de “a sense of renewal” o como una cuadro que retrata “a collection of the like-minded and the spiritually akin, a people, a nation” (4), la escena y su descripción apuntan hacia la sensación de seguridad desde la cual Jack Gladney emite sus impresiones: un horizonte de expectativa cómodamente preestablecido en donde no hay espacio para la duda y lo imprevisible y que indica el supuesto grado de control y agencia del protagonista, así como la continuidad del ‘sistema’ que sostiene su entorno. Sin embargo, el resquebrajamiento prematuro de esta sensación de seguridad ocurre de manera innegable como producto del choque entre un presente ilegible y la nostalgia por un mundo cuyos últimos vestigios quedan reducidos a simples recuerdos y objetos. Esto puede observarse poco después cuando Gladney y su esposa Babette contemplan un viejo álbum de fotografías:

In a stack of material I found some family photo albums, one or two of them at least fifty years old. I took them up to the bedroom. We spent hours going through them,

sitting up in bed. Children wincing in the sun, women in sun hats, men shading their eyes from the glare as if the past possessed some quality of light we no longer experience, a Sunday dazzle that caused people in their churchgoing clothes to tighten their faces and stand at an angle to the future, somewhat averted it seems, wearing fixed and fine-drawn smiles, skeptical of something in the nature of the box camera. (30)

Lo interesante aquí son las referencias a los destellos emitidos por la luz de un pasado aparentemente más sencillo y armonioso y su vínculo con el ominoso poder de la cámara, el violento choque entre pasado y presente. Quizás esto sea, primero, el comienzo de una nueva etapa en la irremediable mediatización tecnológica de la experiencia y el oscuro futuro que recae en el potente simbolismo del lente óptico, y, segundo, el nacimiento de un recelo-asombro cercano al miedo ante la tecnología, definida por Gladney como “the daily sleeping falsehearted death” (22).

El mudo lenguaje del nuevo orden es emitido por “the networks, the circuits, the streams, the harmonies” (46) que dominan el pequeño pueblo Blacksmith; se esparce por medio de “energy waves, incident radiation” (38), y toma forma en objetos y comodidades domésticas, mismas que son casi un miembro más del núcleo familiar. Incluso en la rutina del día a día el narrador aún logra discernir el cambio que esta nueva configuración ha traído a la esfera privada del hogar: “The refrigerator throbbed massively. I flipped a switch and somewhere beneath the sink a grinding mechanism reduced parings, rinds and animal fats to tiny drainable fragments, with a motorized surge that made me retreat two paces” (101); es decir, un nuevo orden “closely woven into the basic state of things” (35). En él, con la carga de un pasado idealizado, un presente ilegible y un futuro que lo atormenta, Gladney busca a tientas el menor indicio de sentido; sin embargo, esta búsqueda da como resultado un agudo vacío y genera una sensación pulsante de insuficiencia que alienta y a la vez obstaculiza todo pensamiento y acción del protagonista.

Por medio de diversos cuestionamientos que surgen de devaneos teóricos, Gladney intenta, individualmente o bajo la influencia determinante del personaje secundario Murray Jay Siskind, reflexionar, especular y analizar como método de lectura e interpretación de los signos que conforman este nuevo y enrarecido orden. No obstante, el problema en *White Noise* es que tanto la teorización como el intento de aplicar los resultados de ésta carecen de un objetivo claro, útil y práctico. La mezcolanza de preceptos teóricos en la novela subraya el ya mencionado estilo de pensamiento característico de la posmodernidad: “suspicious of classical notions of truth, reason, identity and objectivity, of the idea of universal progress or emancipation, of single frameworks, grand narratives or ultimate grounds of explanation” (Eagleton vii). Incluso el propio Siskind reconoce la futilidad de su interminable intento por teorizar todo lo circundante: “It is just a question of deciphering, rearranging, peeling off the layers of unspeakability. Not that we would want to, not that any useful purpose would be served” (38).

En medio de esta vorágine, y ante la dificultad de encontrar algún sentido que valide su existencia dentro de ese contexto particular, Gladney intenta preservar las nociones más elementales de identidad que provienen de configuraciones sociales como la familia, que, situadas en un mundo en donde todas las nociones de verdad y conocimiento son puestas en duda, pierden toda sustentabilidad. Es en este punto donde la narrativa, entendida como una actividad humana básica con la intentamos articular y entender nuestro entorno, surge tanto como método de lectura e interpretación de los signos ya mencionados como forjadora de identidad.

Maureen Whitebrook señala que “narration, voice and point of view, who is telling the story, from whose, or what, perspective, emplotment (especially in relation to contingency and chance), and closure are all relevant to an interest in the narrative” (9). El punto de vista, la perspectiva, la selección y el arreglo de esos episodios narrados por el protagonista no sólo

“distinguish narrative from mere descriptions of qualities states or situations” (Whitebrook 10), sino que también “is a privileged genre for identity construction because it requires situating characters in time and space through gesture, posture, facial cues, and gaze in coordination with speech” (Bamberg 132). Mediante el uso de distintos roles, profesor/padre/esposo/colega/proveedor/consumidor, el protagonista busca un ancla que le permita fijar un sentido de pertenencia en el complejo entorno posmoderno.

En “Rethinking Postmodern Narrativity: Narrative Construction and Identity Formation in Don DeLillo’s *White Noise*”, Annjeanette Wiese sugiere que Gladney “uses narrative as a structure for comprehending and acting ... but more importantly, he attempts to use narrative as a means of understanding not just the information that surrounds him but also himself, his identity in this media and product controlled environment” (22). La narrativa se entiende no sólo como una mera guía que dictamina pasos a seguir con la finalidad de obtener un resultado determinado, sino como una manera de contrarrestar esa característica sensación posmoderna de extravío e irresolución, una herramienta que permite vislumbrar la posibilidad de forjar una configuración cercana a una identidad por medio, precisamente, de la narración.

Ruth Helyer apunta: “Identity is a performance, intrinsically fake and with the potential to therefore be safe” (132). Este acto puede verse claramente en diversas ocasiones, por ejemplo, cuando Gladney admite, bajo la máscara de profesor, que es “the false character that follows the name around” (17); o cuando busca llenar el vacío que siente por medio de un arranque frenético de consumo: “I began to grow in value and self-regard. I filled myself out, found new aspects of myself, located a person I’d forgotten existed ... The more money I spent, the less important it seemed. I was bigger than these sums ... These sums in fact came back to me in the form of existential credit” (84). Estas estrategias sirven como un remedio temporal, no obstante, el vacío,

ese “sense of cosmic darkness” (100), está siempre presente y es lo que impulsa la búsqueda constante de Gladney por una “unity and completeness” (Helyer 131). Como apunta Culler: “Si las posibilidades del pensamiento y la acción están determinadas por una serie de sistemas que el sujeto no controla y quizás ni siquiera entiende, entonces el sujeto está <<descentrado>>, en el sentido de que no existe una fuente o un centro al que uno pueda referirse para explicar un hecho” (132).

La evocación de los sucesos narrados muestra el intento del protagonista por encontrar un sentido a través de la estructuración de su propia historia, y esto, a su vez, podría ser “the basis for other self-related actions such as self-disclosure, self-reflection and self-criticism. Potentially leading to self-control, self-constraint, and self-discipline” (Bamberg 135). Quizás el objetivo de Gladney sea que su narración, y la narrativa en ese contexto, “gains the power to organize ‘human temporality’: the answer to non-human, a-temporal, and discontinuous chaos” (136). En medio del ritual que Gladney y Babette establecen como preámbulo al coito,² Jack confiesa: “But when I say I believe in complete disclosure I don’t mean it cheaply, as anecdotal sport or shallow revelation. It is a form of self-renewal and a gesture of custodial trust” (29). Si bien es cierto que Gladney se refiere al vínculo matrimonial, este breve pasaje puede interpretarse como el deseo del protagonista por ser lo más puntual posible en su narración y así acercarse a un tentativo autocontrol que y posible agencia: “the novel implies that we still rely on plots and have recourse to narrative representations of some kind, that narratives still function to construct and criticize our world, that storytelling is ultimately a historical and political act” (Wilcox 362).

Es así como el protagonista utiliza un discurso narrativo no sólo como método de lectura e interpretación, sino, tal como se estableció previamente, como un instrumento que le permita

² El ritual consiste en leer relatos eróticos o pornográficos. “Pick your century. Do you want to read about Etruscan slave girls, Georgian rakes? I think we have some literature on flagellation brothels. What about the Middle Ages? We have incubi and succubi. Nuns galore” (29).

acercarse lo más posible a una idea de certeza y significado en un contexto en donde las personas tienen “a seven-bit analog consciousness” (DeLillo 41). Wiese señala que la supuesta falta de narratividad proviene de que “simulacra, hyperreality, and technology produce an experience of life outside of traditional definitions of space and time; that is, a perpetual present in which original context is disregarded in place of pastiche and bricolage” (23). El nuevo escenario al que hace alusión Wiese puede observarse en pleno funcionamiento cuando Gladney se ve a sí mismo dudando sobre la validez, sentido y propósito de sus palabras:

I found myself saying to the assembled heads, ‘All plots tend to move deathward. This is the nature of plots. Political plots, terrorist plots, lover’s plots, narrative plots, plots that are part of children’s games. We edge nearer death every time we plot. It is like a contract that all must sign the plotters as well as those who are targets of the plot.’ Is this true? Why did I say it? What does it mean? (26).

Esta situación refleja las consecuencias de la mediatización del nuevo orden y, más importante, el deseo de suprimir, si no la muerte, al menos el miedo y ansiedad que provoca. “Gladney’s comments imply an awareness that life or narrative ‘plots’ presuppose an end (death), and that it is in the light of an ending that narrative (or life) takes on meaning. The passion for meaning that animates readers is the desire for an end; to eradicate a sense of ending in life or narrative is to extinguish meaning” (Wilcox 361). Este significado inestable tomará forma como la crisis provocada por el accidente tóxico de ‘The Airborne Toxic Event’ y, después, bajo la forma de la epifanía que Gladney experimenta en ‘Dylarama’.

‘The Airborne Toxic Event’: pensamiento, tecnología y medios

Como el título sugiere, ‘The Airborne Toxic Event’ se centra en la fuga de una materia química altamente nociva en el pueblo de Blacksmith y las profundas repercusiones que tiene en la crisis existencial de Jack Gladney. En esta segunda parte de la novela hay un énfasis notorio en el papel decisivo de los medios de comunicación masiva sobre el control de la (des)información, por lo que la mediación puede verse con mayor claridad y nitidez que en la primera parte. Aquí, la tecnología se entiende más bien como una red en la que el hombre se encuentra cada vez más atrapado, ya no es solo un medio que se interpone entre los humanos y la ‘realidad’, sino que cumplen un rol determinante en la vida de los mismos; los aparatos tecnológicos, como el caso del escáner y la computadora, diagnostican enfermedades y, en cierto sentido, ‘deciden’ el futuro de las personas. A este respecto, Murray Jay Siskind dice a Gladney:

You could put your faith in technology. It got you here, it can get you out. This is the whole point of technology. It creates an appetite for immortality on the one hand. It threatens universal extinction on the other. Technology is lust removed from nature ... It’s what we invented to conceal the terrible secret of our decaying bodies. But it’s also life, isn’t it? It prolongs life, it provides new organs for those that wear out. New devices, new techniques every day. Lasers, masers, ultrasound. Give yourself up to it, Jack. Believe in it. They’ll insert you in a gleaming tube, irradiate your body with the basic stuff of the universe. Light, energy, dreams. God’s own goodness. (285)

Más allá de la particular interpretación cósmico-teológica con la que Siskind entiende el funcionamiento de la tecnología en la época moderna, puede verse cómo la tecnología está cerca de crear, si es que no lo ha logrado ya, un imperio absoluto; la materialidad tecnológica entendida como una de las causas y posibles soluciones a la ansiedad y el miedo a la muerte que Gladney experimenta; un ciclo vicioso que se exagera aún más a partir de los otros intentos que

lleva a cabo con el anhelo de forjar una identidad y pertenencia plenas: el rol de padre y esposo, la imponente figura académica y el consumidor compulsivo.

Es importante notar, por medio de la semiótica, y partiendo de la definición propuesta por Jonathan Culler en “Semiotics as a Theory of Reading” (1981), “semiotics ... seeks to identify the conventions and operations by which any signifying practice (such as literature) produces its observable effects of meaning” (173), el tipo de lectura e interpretación que el narrador emplea en la búsqueda por dar sentido a su vida. En *The Routledge Companion to Critical Theory* (2006), Simon Malpas y Paul Wake establecen tres puntos básicos para entender la naturaleza de los signos y la interpretación de los mismos.

(i) signs function to constitute meaning only within the terms of the system of which they are a part; (ii) while all signs systems function according to their own structural principles, they all function nevertheless like language; (iii) all forms of cultural text can therefore be understood as signifying systems, the meanings of which are not fixed for all time but, rather, are open to change. (11-12)

El problema de Gladney radica en que está irremediamente anclado a un mundo contemporáneo en el que todo se centraliza y homogeniza en un presente perpetuo carente del más elemental sentido de historicidad. En *The Politics of Postmodernism* (1989), Linda Hutcheon dice: “How do we know the past today? Through its discourses, through its texts –that is, through the traces of its historical events: the archival materials, the documents, the narratives of witnesses... and historians” (36). Ciertamente, el acceso al pasado ha estado siempre condicionado por la irremediable vía de archivos, discursos, documentos y textos; sin embargo, la manera en la que el pasado es enseñado, comprendido y digerido en el College-on-the-Hill es bastante significativa. En una de las primeras escenas de la novela, el protagonista reconstruye y edita arbitrariamente material audiovisual para su clase de nazismo avanzado. Todo sentido, peso

y perspectiva histórica quedan reducidas a un documental light de hora y media de duración: “no narrative voice. Only chants, songs, arias, speeches, cries, cheers, accusations, shrieks” (26). Aún más, este material no está destinado a alumnos de primer ingreso, sino “restricted to qualified seniors, a course of study designed to cultivate historical perspective, theoretical rigor and mature insight into the continuing mass appeal of fascist tyranny, with special emphasis on parades, rallies and uniforms, three credits, written reports” (25). Hitler es transformado en un producto mediático, vaciado de su existencia histórica.

Este cruce del estilo cultural y de pensamiento es parte inseparable del método fragmentario que el narrador emplea para desentrañar su entorno. Prueba de ello ocurre poco después del accidente tóxico, cuando Gladney, perdido en innumerables especulaciones, se pregunta por los síntomas que la fuga de Niodeno-D provoca en su familia: “Which was worse, the real condition or the self-created one, and did it matter? I wondered about these and allied questions ... Are we talking about mere symptoms or deeply entrenched conditions? Is a symptom a sign or a thing? What is a thing and how do we know it’s not another thing?” (126). Esto apunta al tipo de tensiones fronterizas que, según Hutcheon, son tan abundantes en la posmodernidad. Lo importante aquí es que “los sistemas que en cierta forma ordinariamente se considerarían signos” (Eagleton 125), se entrelazan en la amplísima y siempre cambiante naturaleza de la posmodernidad, por lo que el método de lectura e interpretación de este mismo sistema de signos y sistemas empleado por el protagonista oscila entre claves, clasificaciones, códigos y clases sin llegar a alcanzar una sensación de claridad; es decir, Gladney sólo logra registrar la constante aleatoriedad, intercambio y sustitución de signos posmodernos. En esta línea, Leonard Wilcox comenta que “... the world of *White Noise*—one based on the abstract circulation of information—follows the logic of the utter commutability of signs. Any

semiological network can become a hermetic system into which the individual subject can be inserted and which constructs the self". Esta construcción vacía e insatisfactoria se erige tan pronto como se destruye: la máscara de académico, el consumidor/proveedor compulsivo, el fallido rol como padre/esposo. "Any notion of an essential identity", culmina Wilcox, "is all but erased in this realm of free-floating signifiers and simulation" (352).

Los medios de comunicación masiva juegan aquí un papel fundamental, pues en la segunda parte de la novela puede observarse "a condition where subjective responses are both constructed and validated by radio and television" (351). Tras la fuga de Niodeno-D, los medios, con especial énfasis en la radio, tienen todo un arsenal preparado para denominar y catalogar las características de la nube tóxica que se cierne sobre Blacksmith: "the feathery plume", "a shapeless growing thing", "A dark black breathing thing of smoke" (111), "A black billowing cloud" (113), "the airborne toxic event" (117), "cloud of deadly chemicals" (119), "the enormous dark mass" (127), "the toxic cloud", "a roiling bloated slug-shaped mass" (157). La etiqueta final, 'The Airborne Toxic Event', no es gratuita: es un nombre atractivamente comercial y rentable, como surgido de una película de ciencia ficción. Tras encontrarse con Murray en el improvisado centro de evacuación al que ha llegado la familia Gladney, Jack le dice: "It's no wonder they call this thing the airborne toxic event. It's an event all right. It marks the end of uneventful things. This is just the beginning. Wait and see" (151). Lejos ya de esa "large and uneventful life" (88) o del "brilliant event" (3) universitario que Gladney contempla tranquilamente año con año, se observa aquí con claridad como *ellos*, los medios, en este caso específico la radio, denominan, categorizan, validan, venden la 'realidad'.

El poder de los medios es aún más notorio cuando dictaminan los síntomas que las personas deben de sentir como consecuencia del derrame tóxico. "At first they said skin irritation

and sweaty palms. But now they say nausea, vomiting, shortness of breath” (111). En cuestión de minutos, la irritación en la piel y las manos sudorosas ‘cambian’ a náuseas, vómito y problemas respiratorios: una respuesta sicofisiológica a la voz proveniente de la radio. Los síntomas evolucionan hasta tomar la forma de una inquietante sensación de déjà vu. De acuerdo con Paula Martín Salván, este último es “una referencia irónica del modo en que la propia catástrofe es una revisión o déjà vu de las catástrofes que la familia Gladney lleva años contemplando en televisión” (76). En la primera sección de la novela, la familia lleva a cabo distintas sesiones rituales de comunión enfrente de la televisión, pero no es sino tras una particularmente intensa que el narrador confiesa: “Every disaster made us wish for more, for something bigger, grander more sweeping” (64). Quizás la invocación del derrame tóxico, lo que implicaría una visión de la naturaleza como un producto más creado para el divertimento de las personas y listo para su consumo. “La televisión”, continúa Salván, “tiene capacidad para validar la realidad, o más bien para evaluarla: como criterio de relevancia, igual que ocurre en la prensa escrita con el tamaño de los caracteres en titulares, el número de minutos en televisión da la medida de la relevancia, desde el punto de vista del acontecimiento” (76). Esto último puede comprobarse cuando la familia Gladney y el resto de afectados son trasladados a un refugio en Iron City, ciudad cercana a Blacksmith. Un hombre con un televisor en mano se dirige al núcleo de refugiados y emite el siguiente discurso:

There’s nothing on network ... Not a word, not a picture ... No film footage, no live report. Does this kind of thing happen so often that nobody cares anymore? ... Is it possible nobody gives substantial coverage to such a thing? Half a minute, twenty seconds? ... Are they telling us it was insignificant, it was piddling? Are they so callous? Are they so bored by spills and contaminations and wastes? Do they think this is just television? ‘There’s too much television already—why show more?’ Don’t they know it’s real? Shouldn’t the streets be crawling with cameramen and soundmen and reporters? ... What exactly has to happen before they stick microphones in our faces and hound us to

the doorsteps of our homes, camping out on our lawns, creating the usual media circus?
... we look around and see no response from the official organs of the media ... Isn't fear
news? (161-2)

Además del doble funcionamiento de los medios, ejemplificado en el arsenal de términos para denominar el accidente químico (radio) y el poco interés en reportar audiovisualmente la nube tóxica (televisión), quizás esto podría indicar lo que David Morley señala en *Medios, Modernidad y Tecnología: Hacia una teoría interdisciplinaria de la cultura* (2008). “Nos encontramos en un mundo donde todos somos el público de uno u otro medio, casi todo el tiempo, y donde, después de su largo proceso de domesticación, la televisión (y otros medios) ahora han salido del hogar para (re)colonizar la esfera pública” (127). Un proceso en donde la esfera privada del hogar ya no es el único lugar en donde los medios ejercen su poder; poco a poco el terreno público va convirtiéndose en el espacio idóneo para esa recolonización que menciona Morley. Tras la mencionada intensa sesión de comunión de la familia Gladney enfrente de la televisión, Alfonse Stompanato, coordinador del departamento de cultura popular de la universidad, trata de explicarle a Jack las ricas posibilidades de explotación comercial que esperan el lente de la cámara. “Japan is pretty good for disaster footage ... India remains largely untapped. They have tremendous potential with their famines, monsoons, religious strife, train wrecks, boat sinkings, et cetera. But their disasters tend to go unrecorded. Three lines in the newspaper. No film footage. No satellite hookup” (66). La vida y la realidad entendidas como un evento más cuyo único fin es ser captado por el ojo siempre expectante de la cámara.

El momento más álgido y determinante es cuando Gladney, tras su breve exposición a la nube tóxica, se somete a un examen computarizado realizado por un miembro del grupo de

simulación SIMUVAC.³ La información obtenida a través de su “whole data profile” / “history” genera “big numbers”, “bracketed numbers with pulsing stars” (140), y provoca en Gladney un sentimiento intenso de vulnerabilidad, desamparo y miedo. Este tipo de información ambigua no le dice nada con certeza, pues, como admite el miembro de SIMUVAC: “we don’t know enough at this time to be sure of anything” (141). La probabilidad de vivir o de morir es prácticamente la misma, sin embargo, existen ya varias víctimas mortales del accidente tóxico: animales, empleados de SIMUVAC e incluso el mismísimo gobernador del estado. “Still presuming a single connection to exist between signs and what they signify, he expects that the bracketed numbers and pulsing stars that appear on the screen in response to his medical history will have a one-to-one correlation with a specific medical condition” (Olster 88). La incertidumbre que invade a Gladney provoca que lea los signos de manera negativa e infiera sólo una cosa: la muerte.

Death has entered. It is inside you. You are said to be dying and yet are separate from the dying, can ponder it at your leisure, literally see on the X-ray photograph or computer screen the horrible alien logic of it all. It is when death is rendered graphically, is televised so to speak, that you sense an eerie separation between your condition and yourself. A network of symbols has been introduced, an entire awesome technology wrested from the gods. It makes you feel a stranger in your own dying. (142)

Una mediación elevada a la décima potencia: aquí, los medios dejan de ser un mera metáfora de la “tecnología como acercamiento de distancias” (Salván 29). Es decir, medios que ya no sólo cosifican la naturaleza, como en el ejemplo de los desastres naturales en televisión, o el cuerpo humano; la tecnología se convierte en una herramienta cuyo fin pareciera ser más perjudicial que benéfico, una pesadilla. Todo esto llegará a un tenso clímax en la última sección de la novela.

³ Poco antes de que recibir el diagnóstico fatal, Gladney pregunta al operador del escáner el significado de SIMUVAC.

“...What does SIMUVAC mean? Sounds important.”

“Short for simulated evacuation. A new state program they’re still battling over funds for”. (139)

‘Dylarama’: tensión entre práctica y teoría

En ‘Dylarama’, tercera y última parte de *White Noise*, la tensa ambivalencia entre teoría y práctica, presente en distintos grados e instancias a lo largo del texto, toma forma de manera notoria y decisiva en tres episodios principales que se siguen unos a otros en un interesante orden armónico y casi simétrico: la (falsa) epifanía que Jack Gladney experimenta en su intento por matar a otra persona, la discusión teológica que entabla con una monja, y el sorprendente acto de Wilder, hijo pequeño de la familia Gladney, en medio de una carretera congestionada de tráfico vehicular.⁴ Con algunas herramientas de la narratología, a continuación analizo la etapa final del protagonista en su búsqueda por una idea y/o concepto asequible de identidad que satisfaga su necesidad de comprender el entorno y mitigue, a la vez, y en medida de lo posible, su miedo a la muerte. Ahora bien, la naturaleza de la relación entre teoría y práctica es uno de los temas constantes y recurrentes en el eterno debate en torno a la posmodernidad. La divergencia y división de opiniones en cuanto al origen, funcionamiento y características principales de ésta, apunta hacia una tensión magna que pareciese permear y envolver precisamente el núcleo de esa disparidad; es decir, como si la polaridad misma fuese uno, si no es que *el* rasgo distintivo de la posmodernidad. En *The Politics of Postmodernism* (1988), Linda Hutcheon escribe:

Someone like myself, want to argue that these two qualities co-exist in an uneasy and problematizing tension that provokes an investigation of how we make meaning in culture, how we ‘de-doxify’ the systems of meaning and representation by which we know our culture and ourselves ... There are other kinds of border tensions in the postmodern too: the ones created by the transgression of the boundaries between genres,

⁴ Como corolario, se podrían mencionar las dos breves pero importantes escenas que suceden al episodio de Wilder y con los que termina la novela: los abrumadores e intimidantes atardeceres en Blacksmith y el desconcertante reordenamiento de distintos productos en el supermercado local.

between disciplines or discourses, between high and mass culture, and most problematically, perhaps, between practice and theory. (18-9)

La cita es útil y pertinente porque hace referencia, en primer lugar, y aterrizando ya en *White Noise*, a la frustrante y angustiante incapacidad de Gladney de rescatar algún significado sensato en la vorágine del mundo moderno. En segundo lugar, subraya con enfática claridad el tipo de fronteras porosas que la novela recorre, y, sobre todo, la fricción entre práctica y teoría, un aspecto que, como se mencionó en la introducción, atañe al tercer y último capítulo de la presente investigación. Si bien en las dos primeras partes de la novela, ‘Waves and Radiation’ y ‘The Airborne Toxic Event’, hay algunos esbozos que dejan entrever las dimensiones de la problemática que detonará más adelante, no es sino hasta ‘Dylarama’ en donde, además de los tres episodios principales ya señalados, se puede ver explícitamente la profundidad del abismo posmoderno que existe entre la teoría y la práctica.⁵ Por ejemplo, tras entrenar arduamente para su ingreso al libro Guinness de récords como la persona que más tiempo ha convivido con 27 serpientes venenosas, Orestes Mercator, amigo e ídolo de Heinrich, hijo adolescente de Gladney, es mordido en menos de cinco minutos por una de las tres serpientes con las que le es permitido intentar el récord. Incluso el propio medicamento Dylar, diseñado bajo un riguroso celo corporativo para suprimir el miedo a la muerte, falla de manera estrepitosa, pues tanto Babette como Willie Mink/Mr.Gray, únicos personajes que ingieren la pastilla, sólo experimentan algunos de los extraños síntomas secundarios. En pocas palabras, en un mundo en donde el gobierno de los medios de comunicación masiva, la tecnología y el consumo es incontestable, el acto de leer y comprender el entorno se vuelve cada vez más difícil; la práctica queda

⁵ Mientras en la primera parte hay escenas en el supermercado y en la universidad en las que Murray Jay Siskind alecciona teóricamente a Jack Gladney, en la segunda parte el equipo de contingencia SIMUVAC diagnostica a Gladney, por medio de un discurso pseudo-científico y teórico altamente ambiguo, una supuesta anomalía que amenaza su vida; ese diagnóstico lo obliga a tomar medidas drásticas para afrontar la crisis existencial que la vaga anomalía detectada exacerba intensamente.

subordinada a una hipotética teoría de acción cuyos preceptos provienen, irónicamente, justo de ese poder tripartito mencionado más arriba, tal como los casos de Orestes Mercator y el medicamento Dylar confirman.⁶ El preámbulo a los tres episodios principales ya citados se da en una larga caminata que Gladney y Murray Jay Siskind, excronista deportivo y profesor del College-on-the-Hill, emprenden en los alrededores de la universidad. “The long walk started at noon. I didn’t know it would turn into a long walk. I thought it would be a miscellaneous meditation, Murray and Jack, half an hour’s campus meander. But it became a major afternoon, a serious looping Socratic walk, with practical consequences” (282). Esta caminata es el prólogo perfecto, pues sienta las bases, autorreferencialmente teóricas, de los episodios posteriores en donde la fricción entre teoría y práctica es más nítida y en los que Gladney desempeña un papel central.

Asustado por el diagnóstico del equipo SIMUVAC y frustrado por sus intentos fallidos de consolidar un sentido satisfactorio alrededor de los distintos papeles que ha llevado a cabo hasta ese momento, entiéndase padre, esposo, consumidor y académico, Gladney recurre a Murray, quien lo asesora teóricamente, como un maestro a un alumno dentro de un salón de clase, en una peculiar sesión de preguntas y respuestas. Después de pasar lista a los errores cometidos hasta esa instancia y a las alternativas que Gladney podría adoptar para enfrentar su profunda crisis, entre ellas sumergirse completamente en la tecnología o en la religión, éste último menciona de manera indirecta cómo y en dónde se siente anclado en ese preciso momento, algo que podría entenderse como una metáfora de aquel profundo abismo ya citado: “The vast and terrible depth

⁶ Es interesante notar que a lo largo de la novela hay continuas referencias tanto a las fuentes de conocimiento en el ocaso del siglo veinte (radio, televisión, cine, tabloides y revistas) como a las repercusiones de la dependencia en ellas. Por ejemplo: Babette lee historias sensacionalistas a un grupo de ciegos y ancianos sedientos de “cult mysteries” (5); la familia Gladney discute frecuentemente por el más mínimo detalle sobre temas irrelevantes, algo que los lleva a un absurdo y cómico debate epistemológico sin fin; e incluso el propio Gladney, tanto en su interacción con otros personajes como en monólogos interiores, se debate entre agudas lagunas que dificultan aún más su lectura y comprensión de las cosas.

... The inexhaustibility ... The whole huge nameless thing ... The massive darkness ... The whole terrible endless hugeness” (288). El desolador panorama lleva a Murray a decir lo siguiente:

There are other methods as well and I would like to talk about one such approach ... Think how exciting it is, in theory, to kill a person in direct confrontation. If he dies, you cannot. To kill him is to gain life-credit. The more people you kill, the more credit you store up ... I'm talking theory. In theory, violence is a form of rebirth. The dier passively succumbs. The killer lives on. What a marvelous equation ... This is theory. We're a couple of academics taking a walk ... Nothingness is staring you in the face. Utter and permanent oblivion. You will cease to be. *To be*, Jack. The dier accepts this and dies. The killer, in theory, attempts to defeat his own death by killing others. He buys time, he buys life ... It's a way of controlling death. A way of gaining the ultimate upper hand. Be the killer for a change. Let someone else be the dier. Let him replace you theoretically, in that role. You can't die if he does. He dies, you live. See how marvelously simple ... Kill to live ... We're *talking* theory. That's *exactly* what we're talking ... What else but theory? (290-2)

Más allá de la cómica ironía de que un profesor universitario esboce este tipo de escenario como una elección plausible para superar una crisis existencial, el discurso de Murray está basado en una dispar amalgama de elementos teóricos y seudoteóricos provenientes de la academia, el supermercado, la televisión, los tabloides sensacionalistas, la publicidad, las tiras cómicas, el cine y la literatura. Ciertamente, su lectura del entorno, basada en una aproximación semiótica y deconstruccionista extrema, produce comentarios lúcidos y originales, pero también lo aleja claramente de la objetividad y lo sitúa en una posición desde la cual el asesinato parece una idea posible, *práctica*.⁷ Mientras para Gladney “We edge nearer death every time we plot” (26), para Murray “To plot is to affirm life, to seek shape and control” (292). Hechizado por la imbricada

⁷ El propio Murray se define de la siguiente manera: “I'm only a visiting lecturer. I theorize, I take walks, I admire the trees and houses. I have my students, my rented room, my TV set. I pick out a word here, an image there ... I speculate, I reflect, I take constant notes. I am here to think, to see. Let me warn you, Jack. I won't let up” (293).

retórica de éste último y desesperado por (re)tomar las riendas de su vida, el protagonista acepta la insinuación de su colega como una salida viable: matar para vivir,⁸ por lo que comienza a fraguar un plan, que según su propia teoría sólo lo acercaría a la muerte, que le permita dar un golpe de acción autoritario y decisivo: ganar crédito existencial y poner orden a su vida.

En esta instancia, un análisis narratológico ofrece herramientas que se adecuan tanto a la estructura formal y temática de la novela como a la premisa central de la investigación. Primero, observar la relación entre el consumo, los medios de comunicación masiva y la tecnología y los intentos del protagonista por consolidar un sentido satisfactorio a su vida y entorno. Segundo, analizar la influencia de esa relación en la posible formación de una identidad narrativa, construida a partir de la estructuración de su propia historia, teniendo siempre en cuenta el marco y las distintas dimensiones de la posmodernidad planteadas al inicio de la investigación.

En *El Relato en perspectiva* (1998), Luz Aurora Pimentel menciona los dos principios de selección elementales que regulan la información narrativa.⁹ El primero es el principio de selección cuantitativo, mismo que “constituye el mundo narrado en sus tres aspectos básicos: espacial, temporal y actorial” (22). Es necesario subrayar que la (re)configuración del vínculo entre el espacio, el tiempo y los personajes adquiere una importancia substancial y un relieve notorio en los episodios mencionados (sobre todo en el enfrentamiento entre Gladney y Willie Mink/Mr. Gray); precisamente por ello creo que el desglose de esos tres aspectos básicos me parece justificado e imprescindible. Pimentel continúa:

⁸ La profundidad del abismo que amenaza con enclaustrar a Gladney puede verse poco después de la caminata con Murray, cuando, en un ataque de rabia apenas contenida, decide, por segunda vez, tirar un raudal de objetos obsoletos e inservibles: “I was in a vengeful and near savage state. I bore a personal grudge against these things. Somehow they’d put me in this fix. They’d dragged me down, made escape impossible” (294). Bajo esta luz, matar es ya la única solución posible para (re)emprender la marcha en un camino averiado y sin salida.

⁹ Luz Aurora Pimentel es la fuente principal para la disección narratológica de los tres episodios centrales de ‘Dylarama’. Esta decisión se debe, en primer lugar, a la objetividad con la que Pimentel ordena la gran variedad de preceptos teóricos enfocados en la narrativa, y, en segundo lugar, a la estructuración de un sólido discurso teórico que se caracteriza por su claridad y utilidad. Una fuente secundaria es *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática* (2008) de José R. Valles Calatrava.

Las diversas formas de selección cuantitativa en la información narrativa son: 1) el mayor o menor detalle con el que se describen los lugares, objetos, e incluso los actores (en tanto que “objetos” a describir) que pueblan ese mundo narrado (la *dimensión espacial* del relato); 2) las estructuras temporales utilizadas en la presentación de los acontecimientos (la *dimensión temporal*) y 3) las distintas formas de presentación de los personajes y de su discurso, así como de las relaciones que establecen entre sí y las funciones narrativas que cumplen (la *dimensión actorial*). (22)

El segundo principio de selección es el cualitativo, aquel que “rige la *perspectiva narrativa*. La perspectiva es una especie de filtro por el que se hace pasar toda la información narrativa; principio de selección que se caracteriza por las limitaciones espaciotemporales, cognitivas, perceptuales, ideológicas, éticas y estilísticas a las que se somete toda la información narrativa” (22). En resumidas cuentas,

... la presentación de los objetos, lugares y personajes, las estructuras temporales —en pocas palabras, el mundo de acción humana proyectado— pasa por un filtro *cuantitativo* que determina la cantidad de detalles con la ayuda de los cuales se va constituyendo ese mundo, pero, al mismo tiempo, pasa por un filtro *cualitativo*, una perspectiva, un punto de vista sobre el mundo, que marca los distintos grados de subjetividad del relato. (22)

Con esta base elemental y necesaria ya trazada, queda por ver el funcionamiento de la relación entre los componentes teóricos proporcionados por la narratología y los episodios señalados; es decir, la materialidad específica del texto narrativo a la luz de las particularidades de esos principios de selección que regulan la información narrativa.

El andamiaje del primer episodio significativo comienza a forjarse poco antes de que Gladney lleve a cabo el tan ansiado golpe de acción autoritario y definitivo. Vejado y dolido debido a la infidelidad de Babette, quien tiene relaciones sexuales con Willie Mink/Mr. Gray a cambio de Dylar, y a la vez seducido ante la idea de dominar su miedo a la muerte por medio de

1) un acto violento y 2) la ingesta de un medicamento clandestino, Gladney sale en busca de su destino personificado en la fatal entrevista con Willie Mink/Mr. Gray. Durante el trayecto que lo separa de su objetivo en el Roadway Motel, comienza a sentir los primeros efectos, casi psicotrópicos, de su resolución basada en la teoría de acción formada por Murray.

I still felt extraordinarily light—lighter than air, colorless, odorless, invisible. But around the lightness and dreaminess, something else was building, an emotion of a different order. A surge, a will, an agitation of the passions. I reached into my pocket, robbed my knuckles across the grainy stainless steel of the Zumwalt barrel. (303)

Pareciera que Gladney está predisuesto a una especie de epifanía, “I felt a sense of dreaminess, release, unreality” (302), que propicia la oscilante modificación de los límites y dimensiones espaciotemporales en donde el desplazamiento de los personajes queda consecuentemente trastocado. Ya en las inmediaciones del motel, Gladney expone los primeros elementos de lo que él llama su plan. “I drove past three times, studying the scene, and parked half a block away, in the rubble under the roadway. Then I walked back to the motel. Those were the first three elements in my plan” (304). Pimentel señala que “el nombre del objeto a describir —mismo que inmediatamente se construye como *tema descriptivo*— se enuncia, anunciando así el inicio de la descripción; luego, el tema descriptivo se despliega en una serie de atributos, partes y/o ‘detalles’ que van ‘dibujando’ el objeto” (25). El tema descriptivo gira alrededor del motel que está vinculado directamente con el plan de acción que Gladney piensa llevar a cabo. Ya con la sedante seguridad que su determinación le infunde, reitera inmediatamente después el plan a detalle:

Here is my plan. Drive past the scene several times, park some distance from the scene, go back on foot, locate Mr. Gray under his real name or alias, shoot him three times in the viscera for maximum pain, clear the weapon of prints, place the weapon in the victim’s

statisfy hand, find a crayon or lipstick tube and scrawl a cryptic suicide note on the full-length mirror, take the victim's supply of Dylar tablets, slip back to the car, proceed to the express way entrance, head east toward Blacksmith, get off at the old river road, park Stover's car in Old Man Treadwell's garage, shut the garage door, walk home in the rain and the fog. (25)

Los modelos empleados para ese tema fluctúan con distinto énfasis, parafraseando a Pimentel, entre el orden lógico-lingüístico, taxonómico, espacial, temporal, y, sobre todo, cultural. El plan de Gladney está fuertemente arraigado en clichés provenientes de la televisión, el cine y la literatura; un método escindido de la absurda sugerencia de Murray, estructurada, a su vez, en aquella amalgama de elementos teóricos y seudoteóricos que produce una práctica cuyos resultados son, en el mejor de los casos, ambiguos. Como apunta Pimentel, “el modelo utilizado para organizar una descripción le da una unidad temática que implica su continuidad semántica incluso si aparece de manera fragmentaria en la organización textual de un relato” (26). Es por ese sistema de referencia(s) cultural(es) que, incluso antes del duelo cara a cara entre Gladney y Willie Mink/Mr. Gray, la escena tiene ya un tinte peculiar que recuerda un relato detectivesco mezclado con elementos de cine noir: una muestra del peso e influencia ideológica de los medios de comunicación masiva que, por un lado, sustentan, impulsan y guían la resolución de Gladney, y, por el otro, ejemplifican el problema expuesto por Linda Hutcheon “of how we make meaning in culture, how we ‘de-doxify’ the systems of meaning and representation by which we know our culture and ourselves” (18).

La exposición y cambio constante en los detalles del plan ideado por Gladney muestra, a través de la frecuencia y grado de repetición, lo que José R. Valles Calatrava denomina relato repetitivo, aquel en donde el narrador siente “un cierto grado de obsesión por algún o algunos hechos de la historia que le han dejado profunda huella y sobre los que necesita volver con cierta

frecuencia” (205).¹⁰ Gladney llega a la habitación de su enemigo y, aún bajo el efecto de la narcótica retórica de Murray, trata de asegurarse no sólo de que todo va bien, sino que todo *debe salir* conforme al plan. “It occurred to me that I did not have to knock. The door would be open. I gripped the knob, eased the door open, slipped into the room. Stealth. It was easy. Everything would be easy” (305). Ya dentro de la habitación, Gladney describe por primera vez a Willie Mink/Mr. Gray y al entorno inmediato de éste:

I stood inside the room, sensing things, noting the room tone, the dense air. Information rushed toward me, rushed slowly, incrementally. The figure was male, of course, and sat sprawled in the short-legged chair. He wore a Hawaiian shirt and Budweiser shorts. Plastic sandals dangled from his feet. The dumpy chair, the rumpled bed, the industrial carpet, the shabby dresser, the sad green walls and ceiling cracks. The TV floating in the air, in a metal brace, pointing down at him. (305)

En la descripción de Gladney hay una similitud entre los rasgos de Willie Mink/Mr. Gray, la habitación del hotel y, quizás de manera más significativa, la breve encarnación de lo que pareciera ser la posmodernidad misma, en donde el aura de la televisión reina por completo. “El entorno tiene entonces un valor *sintético*, pero también *analítico*, pues con frecuencia”, escribe Pimentel, “el espacio funge como una prolongación, casi como una *explicación* del personaje. De hecho, entre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación” (79). La concreción recíproca de esos tres elementos en un nivel puramente descriptivo (cuantitativo), deja abierta la cuestión sobre la configuración del nivel narrativo (cualitativo). Pimentel señala:

¹⁰ Pimentel, basándose en Genette, explica que una narración repetitiva es, simplemente, “cuando un acontecimiento sucede una sola vez en la historia pero es narrado más de una vez” (55). La función y repercusión que dicha repetición tiene en el discurso del narrador ha sido esclarecida puntualmente por Valles Calatrava.

En una descripción se da el interesante fenómeno de una doble perspectiva: *descriptiva* y *narrativa*. El sistema descriptivo como tal propone una deixis de referencia que es a un tiempo el propio tema y el punto cero del espacio, de acuerdo con el modelo de organización elegido y que ha de ubicarse en el interior del modelo mismo ... En cambio, la función narrativa que toda descripción cumple propone una deixis de referencia en el *observador*, que bien puede ser el propio enunciador de la descripción o la conciencia focal desde la cual el enunciador describe: qué aspectos del espacio diegético, y desde qué ángulo se registren, dependerá directamente del observador que asuma la descripción ... el observador no sólo organiza la descripción y se constituye en su deixis de referencia, sino que se presenta como punto de articulación entre el espacio proyectado y los diversos sistemas de significación ideológico-culturales que se le van superponiendo. (41)

La mente figural que percibe, registra y describe los seres, los objetos, el tiempo y el espacio es, indudablemente, de Gladney. En cuanto a su modo de operación, ésta se adecúa a lo que Calatrava, citando a Genette, designa “*focalización interna* o de personaje, que, a su vez, puede ser fija, variable o múltiple” (215). La focalización interna se distingue, siguiendo la exposición de Valles Calatrava, como

... una modalidad particular de perspectivización narrativa de material diegético en el discurso consistente en la representación del universo novelesco a través de la visión de un personaje homodiegético —que interviene en la acción narrativa y actúa como focalizador o filtro mediador de esa representación—, por lo que ésta aparece limitada tanto en su profundidad y angulación dimensional como en la cantidad de información por la posición y el grado de conocimiento de los hechos de éste. (215-6)

Así, se entiende que cuando Willie Mink/Mr. Gray pregunta a Gladney, a manera de introducción, “Are you heart sick or soul sick?” (305), lo haga dentro de los límites de una focalización interna fija. Es decir, que “hay únicamente un personaje ... que centraliza la focalización” (215): la pregunta es registrada y (re)formulada desde el foco de Gladney. De igual manera, cuando inmediatamente después Gladney percibe que su enemigo lo mira, “In time he looked at me,

looked at the large friendly figure with the slumped shoulders and forgettable face” (305), lo hace igualmente desde una focalización interna; es decir, aquella que “integra las perspectivas – normalmente de forma momentánea— de un grupo de personajes de la historia” (215).¹¹

La mirada del otro—del adversario que divisa “the large friendly figure with the slumped shoulders and forgettable face”, subraya uno de los miedos más arraigados en Gladney: ser visto y considerado como un individuo mediocre y ordinario, un miedo que activa su inestable sentido de defensa: “... what was I here for if not to define, fix in my sights, take aim at? I heard a noise, faint, monotonous, white” (306).¹² Su objetivo ejemplifica la necesidad de definir y consumir una resolución; es decir, no sólo matar a su enemigo, sino, por medio de ese asesinato teórico, lograr de una vez por todas otorgar un sentido pleno a su existencia que amortigüe su miedo a la muerte por medio de lo que Murray llama “life-credit” (290).

Además de la constante repetición y reelaboración de su plan de acción, otro de los indicios de la fricción entre teoría y práctica se ve cuando Gladney intenta describir a su rival pero se ve atrapado, como su familia en las disputas sin fin sobre nimiedades, en una de las zanjas epistemológicas de la posmodernidad: “His nose was flat, his skin the color of a Planter’s peanut. What is the geography of a spoon-shaped face? Was he Melanesian, Polynesian, Indonesia, Nepalese, Surinamese, Dutch-Chinese? Was he a composite? How many people came here for Dylar? Where was Surinam? How was my plan progressing?” (307). Estas cómicas

¹¹ A este respecto, Pimentel apunta: “Particularmente en narraciones en primera persona, y en relatos focalizados en un personaje, toda descripción de la alteridad de un personaje está coloreada por la subjetividad del personaje que describe, o por la subjetividad de la conciencia focal a través de la que el narrador hace la descripción” (75).

¹² En la primera parte de la novela, ‘Waves and Radiation’, hay una escena en el centro comercial en la que un colega de Gladney, Eric Massingale, lo encuentra por vez primera fuera de la universidad. “‘I’ve never seen you off campus, Jack. You look different without your glasses and gown’ ... He looked at me over, felt the material of the water-repellent jacket I was carrying draped across my arm. Then he backed up, altering his perspective, nodding a little, his grin beginning to take on a self-satisfied look, reflecting some inner calculation ... ‘You look so harmless, Jack. A big, harmless, aging, indistinct sort of guy’” (82-3). Mientras que esa confesión lleva a Gladney a un frenesí de consumo, el encuentro con Willie Mink/Mr. Gray aumenta su “agitation of the passions” (303) y la determinación de ejecutar su plan hasta el final; es decir, medidas extremas que muestran con claridad la crisis e inestabilidad por la que atraviesa Gladney.

lagunas que caracterizan el discurso de Gladney, una especie de secuela a la confusa aleatoriedad teórica en la que se debate, hacen de la práctica algo poco menos que imposible. Al mismo tiempo, la certeza sobre la supuesta proximidad de su éxito lo coloca en una posición cercana a una falsa epifanía que corresponde con lo dicho anteriormente por Murray: “To plot, to take aim at something, to shape time and space. This is how we advance in the art of human consciousness” (292). De ahí que Gladney formule su discurso a través de un ‘nuevo’ lente sensorial con el que registra toda la escena:

I was advancing in consciousness. I watched myself take each separate step. With each separate step, I became aware of processes, components, things relating to other things. Water fell to earth in drops. I saw things new ... I sensed I was part of a network of structures and channels. I knew the precise nature of events. I was moving closer to things in their actual state as I approached a violence, a smashing intensity. Water fell in drops, surfaces gleamed ... I could feel the pressure and density of things. So much was happening. I sensed molecules active in my brain, moving along neutral pathways ... Auditory scraps, tatters, whirling specks. A heightened reality. A denseness that was also a transparency. Surfaces gleamed. Water struck the roof in spherical masses, globules, splashing drams. Close to violence, close to a death ... Waves, rays, coherent beams. I saw things new. (304-8)

Tras una breve charla, en los límites de la focalización interna y fija, en la que se observa el impacto nocivo que la ingesta desmedida de Dylar ha producido en Willie Mink/Mr. Gray, éste incita al desenlace del plan de Gladney al decir: “I see you as a heavysset white man about fifty. Does this describe your anguish? I see you as a person in a gray jacket and light brown pants. Tell me how correct I am” (308). Tentado a dar el paso final, Gladney reitera:

There was a silence. Things began to glow ... The air was rich with extrasensory material. Nearer to death, nearer to second sight. A smashing intensity. I advanced two steps toward the middle of the room ... The precise nature of events. Things in their

actual state ... White noise everywhere ... I continued to advance in consciousness. Things glowed, a secret life rising out of them ... I knew for the first time what rain really was. I knew what wet was. I understood the neurochemistry of my brain, the meaning of my dreams (the waste material of premonitions). Great stuff everywhere, racing through the room, racing slowly. A richness, a density, I believed everything. I was a Buddhist, a Jain, a Duck River Baptist. (309-10)¹³

Esta especie de revelación y conciencia iluminada sugiere la posibilidad de que a medida que Gladney experimenta la realidad de una manera aparentemente más nítida, su uso del lenguaje, como puede verse en las reestructuraciones de su plan y en la descripción de la habitación del hotel, se vuelve más claro y preciso; sin embargo, la claridad en el lenguaje y en la conciencia misma es sólo un espejismo, casi psicotrópico, de su absurda teoría de acción. La falsa iluminación lo orilla a adoptar un aire de resolución y a declarar, con tono amenazante, lo siguiente: “I advanced into the area of flickering light, out of the shadows, seeking to loom ... I loomed in the doorway, conscious of looming, seeing myself from Mink’s viewpoint, magnified, threatening. It was time to tell him who I was” (311-12). El área de luz es el último limbo entre la práctica y la teoría, al salir de las sombras de la duda e incertidumbre, Gladney da un paso hacia la claridad, resolución, agencia y control. “Great and nameless emotions thudded in my chest. I knew who I was in the network on meanings ... I saw things new ... I fired the gun, the weapon, the pistol, the fire arm, the automatic ... I saw beyond words ... I tried to see myself from Mink’s view point. Looming, dominant, gaining life-power, storing up life-credit” (312). El idílico escenario de metamorfosis, en donde las palabras no bastan para expresar un nuevo plano de *la* realidad, se viene abajo rápidamente cuando Willie Mink/Mr. Gray, en posesión del arma

¹³ La reiterada exposición y cambio en los detalles de su plan y el discurso referido a través del “nuevo” lente sensorial y cognitivo con el que Gladney registra y describe toda la escena, son ejemplos, parafraseando a Pimentel, de la desaceleración del ritmo narrativo. En el encuentro entre Gladney y Willie Mink/Mr. Gray, esa desaceleración del ritmo incrementa la violenta tensión que caracteriza la escena.

por un error de cálculo infantil en el plan de escape del protagonista, dispara a Gladney en la muñeca.

The world collapsed inward, all those vivid textures and connections buried in mounds of ordinary stuff. I was disappointed. Hurt, stunned and disappointed. What had happened to the higher plane of energy in which I'd carried out my scheme? ... The extra dimensions, the super perceptions, were reduced to visual clutter, a whirling miscellany, meaningless. (313)

Aquel “higher plane of energy” del que habla Gladney, lugar habitado cómodamente por Murray Jay Siskind, no es más que teoría; preceptos teóricos y seudoteóricos problemática e irremisiblemente contradictorios característicos tanto del estilo cultural como del pensamiento posmoderno. La práctica, al igual que en el caso de Orestes Mercator y el medicamento Dylar, le muestra a Gladney el precipicio en el que se debate; el insensato acto resolutivo de matar a alguien le revela con claridad la realidad del escenario de metamorfosis y lo devuelve con violencia al plano, el *único plano*, en el que sólo es un hombre más en el mundo. “I looked at him. Alive. His lap a puddle of blood. With the restoration of the normal order of matter and sensation, I felt I was seeing him for the first time as a person” (313). Lejos de la embriaguez existencial creada por la falsa epifanía, y ya de vuelta en los límites espaciotemporales tan bien conocidos, Gladney confiesa: “The old human muddles and quirks were set flowing again. Compassion, remorse, mercy” (313). Si bien sus palabras podrían entenderse como un paso hacia atrás en dirección al miedo, duda e irresolución, me parece que apuntan más bien a la desaparición de los diversos roles hasta ese momento empleados como método desesperado de supervivencia. Gladney piensa: “I felt large and selfless, above resentment” (314); es decir, un cambio en su concepción de la búsqueda por un significado sensato de la vida. Quizás Gladney

comienza a vislumbrar que 1) simplemente *no hay* un significado pleno de la existencia, y 2) la narrativa puede ser un camino transitable que conduce a la posible configuración de algo cercano a un sentido de identidad y, a la vez, un escudo ante el terror que inspira la inevitable llegada de la muerte. La nueva actitud de Gladney, ahora “large and selfless”, puede inferirse cuando Willie Mink/Mr. Gray, delirando por las heridas de bala, pregunta abiertamente: “Who are you, literally?”, a lo que el protagonista responde: “A passerby. A friend. It doesn’t matter” (315). Jack Gladney es sólo un hombre ordinario cada vez más cerca de la muerte.

El segundo episodio significativo de la última parte de la novela es el encuentro entre Gladney y la Hermana Hermann Marie en el hospital religioso al que el protagonista acude para salvar la vida de Willie Mink/Mr. Gray. “We came to a place with a neon cross over the entrance. It was a three-story building that might have been a Pentecostal church, a day-care center, world headquarters for some movement of regimented youth” (315). Tras su intento de reivindicación,¹⁴ y cada vez más consciente de la incompatibilidad entre teoría y práctica, Gladney busca en la religión, quizás de manera indirecta y no sin un sentido pesimista de futilidad y abandono, algún indicio que pueda hacer frente al caos y confusión de la vida moderna.

Mientras un numeroso personal se encarga de Willie Mink/Mr. Gray, la anciana monja Hermann Marie atiende la herida de Gladney. Tras una breve y amena conversación en alemán, Gladney, inspirado por un cuadro colocado en la pared en el que el Papa Juan XXIII y John F. Kennedy se estrechan las manos efusivamente en un cielo radiante y paradisiaco, pregunta: “What does the church say about heaven today? Is it still the old heaven, like that in the sky?” Hermann Marie, impasible, responde: “Do you think we are stupid?” (317). Sorprendido por la violenta respuesta, Gladney comienza a indagar, en un creciente estado de alarmada inquietud

¹⁴ Gladney piensa: “It hadn’t occurred to me that a man’s attempts to redeem himself might prolong the elation he felt when he committed the crime he now sought to make up for” (315).

que revela su grado de desesperación, la naturaleza de la fe y el compromiso de lo que él supone son creyentes profesionales. “The nonbelievers need the believers. They are desperate to have someone believe ... It is our task in the world to believe things no one takes seriously. To abandon such beliefs completely, the human race would die. This is why we are here ... If we did not pretend to believe these things, the world would collapse” (318). La cruda y seca honestidad de la monja da, por un lado, uno de los últimos golpes, inesperado y doloroso, a la ya de por sí tambaleante concepción del mundo de Gladney, “I was frustrated and puzzled, close to shouting” (318), y, por el otro, muestra la disonancia entre la teoría y la práctica en el mundo contemporáneo.

El encuentro se caracteriza por un cambio constante en el registro del discurso figural, un modo dramático de presentación que en la escena oscila entre las funciones emotivas, comunicativas y de caracterización, algo que sugiere, como menciona Pimentel, “la gravitación hacia la primera persona y hacia el presente de la locución” (87). El modo dramático de presentación del discurso en el encuentro entre Gladney y la monja Hermann Marie subraya no sólo el evidente y obvio desglose de los acontecimientos verbales y no verbales en un marco espaciotemporal específico, sino que enfatiza, con mayor profundidad, la especie de presente perpetuo lleno de miedo, dudas e irresolución que desde el inicio de la narración ha asfixiado al protagonista. Con un tono de resignación y derrota, Gladney pregunta:

“You’ve been praying for nothing all these years?”

“For the world, dumb head.”

“And nothing survives? Death is the end?”

“Do you want to know what I believe or what I pretend to believe?”

“I don’t want to hear this. This is terrible.”

“But true” (319).

Es revelador que, tras abandonar el hospital, Gladney recalque lo siguiente: “The drive home was uneventful” (320). Después de dos eventos principales en los que los endeble andamios de la teoría se desplomaron fácilmente ante la práctica, el protagonista por fin empieza a comprender el verdadero trasfondo de su situación. Esto puede verse con mayor claridad en el último episodio significativo del tercer capítulo de la novela. Gracias al sorprendente acto de Wilder, Gladney digiere de golpe lo que hasta el momento desconocía o ignoraba: la imprevisibilidad característica de la vida humana. Esta inquietante imprevisibilidad puede llevar a una búsqueda por tratar de satisfacer, en medida de lo posible, las dudas sobre nuestro lugar y propósito en este planeta, y Gladney vislumbra la posibilidad de realizar esta búsqueda por medio de la configuración de una identidad narrativa: estructurar y narrar su propia historia como el preámbulo de organizar la temporalidad humana y de este modo contrarrestar el punzante extravío y confusión. En un hecho que desafía la idea y concepto de estadística y probabilidad, Wilder, aparentemente sin motivo alguno, usa un pequeño triciclo para cruzar exitosamente una carretera congestionada de tráfico vehicular. La aventura del menor de los Gladney es observada por dos vecinas, quienes narran el suceso a la familia. Así, la narración de ambas mujeres pasa por el lente y voz del propio Gladney; es decir, el protagonista narra a partir del recuento de las vecinas. “Here our reconstruction yields to the awe-struck account of two elderly women watching from the second-story back porch of a tall house in the trees” (322). Este modo narrativo de presentación del discurso indica, según palabras de Pimentel, lo siguiente:

Si en la *transcripción* del discurso libre queda implicado un acto de *delegación*, en la *transposición* está implicada una *apropiación* del discurso del otro. Más se trata de una apropiación en distintos grados, que va desde la transparencia de un discurso narrativo

que sólo funge como vehículo, hasta el total ocultamiento de la palabra del otro al narrativizarla, al punto de no diferenciar los actos discursivos de otros actos. Esta operación de transposición podría ser definida como la convergencia de dos discursos, el del narrador y el del personaje. (91)

Gladney se apropia del recuento de las mujeres, dejando sólo algunas huellas casi imperceptibles, sobre todo interjecciones menores y monosílabos que declaman sorpresa, alarma y/o angustia, y narra, con singular precisión, lo que para él pudo haber sido el verdadero significado de la escena.

Hey, hey, they said, a little tentative at first, not ready to accept the implications of the process unfolding before them ... Hey, sonny, no. Waving their arms, looking frantically for some able-bodied pedestrian to appear on the scene. Wilder, meanwhile, ignoring their cries or not hearing them in the serial whoosh of dashing hatchbacks and vans, began to pedal across the highway mystically charged ... The drivers could not quite comprehend. In their knotted posture, belted in, they knew this picture did not belong to the hurtling consciousness of the highway, the broad-ribboned modernist stream. In speed there was sense. In signs, in patterns, in split-second lives. What did it mean, this little rotary blur? Some force in the world had gone awry ... The women watched him regain a firm placement on the seat. Stay, they called. Do not go. No, no. Like foreigners reduced to simple phrases. The cars kept coming, whipping into the straightway, endless streaking traffic ... The furiously pedaling boy could not know how slow he seemed to be moving from the vantage point of the women on the porch ... The horns kept blowing, sound waves mixing in the air, flattening, calling back from vanished cars, scolding. He reached the other side, briefly rode parallel to the traffic, seemed to lose his balance, fall away,

going down the embankment in a multicolored tumble. When he reappeared a second later, he was sitting in a water furrow ... Stunned, he made the decision to cry. (322-3)

Para Gladney, la hazaña de Wilder dice mucho más que todo aquello vinculado con la universidad, el consumo, la violencia, la tecnología, la teoría, los medios de comunicación, la religión, la ciencia y los supermercados. La supervivencia del niño en un escenario que aseguraba la muerte, lo convence de que es simple y sencillamente imposible hacerse una idea sobre la posibilidad de ejercer un control pleno, fijo, absoluto y satisfactorio sobre la vida y la muerte. Tras varias experiencias de primer orden, el protagonista ha llegado a la conclusión de que la imprevisibilidad de las contingencias y casualidades que determinan no sólo su vida sino la configuración del entorno está absolutamente fuera de su alcance. Su vacío existencial es sustituido por una lenta espera que señala la sensación posmoderna de indeterminación y, sobre todo, el camino de la narrativa como posible reducto de significado y sentido.

En una de las dos breves escenas con las que culmina la novela, el protagonista reflexiona sobre los poderosos y abrumadores atardeceres que siguen azotando Blacksmith en un tono que traspasa el mero interés climatológico y que, me parece, describe el ocaso del siglo XX, los cimientos del nuevo milenio.

It is hard to know how we should feel about this. Some people are scared by the sunsets, some determined to be elated, but most of us don't know how to feel, are ready to go either way ... This waiting is introverted, uneven, almost backward and shy, tending toward silence. What else do we feel? Certainly there is awe, but we don't know whether we are watching in wonder or dread, we don't know what we are watching or what it means, we don't know whether it is permanent, a level of experience to which

we will gradually adjust, into which our uncertainty will eventually be absorbed, or just some atmospheric weirdness, soon to pass. (324-5)

La inquietante incertidumbre mencionada arriba se corrobora con el final de la novela, cuando el supermercado local decide cambiar el orden de los productos en las estanterías.

There is agitation and panic in the aisles, dismay in the faces of older shoppers ... They see no reason for it ... They turn into the wrong aisle ... sometimes stop abruptly, causing other carts to run into them ... There is a sense of wandering now, an aimless and haunted mood, sweet-tempered people taken to the edge. They scrutinize the small print on packages, wary of a second level of betrayal ... Many have trouble making out the words. Smearred print, ghost images. In the altered shelves, the ambient roar, in the plain and heartless fact of their decline, they try to work their way through confusion. But in the end it doesn't matter what they see or think they see. (325-6)

El caos en el supermercado, núcleo y meca de la civilización occidental, es revelador. Evidencia, de la misma manera que con los intimidantes atardeceres, no sólo el estado general de dolorosa confusión causada por el reordenamiento de productos, el talón de Aquiles de la humanidad, sino trasluce con aguda nitidez la opresiva sensación de sinsentido y extravío rayano en pánico ante el abismo del mundo moderno.

Conclusión

White Noise enfoca el panorama de un hombre estadounidense de mediana edad anclado en el contradictorio mundo de la posmodernidad. A través de configuraciones provenientes de la familia, el consumo, la Universidad, los medios de comunicación masiva y la tecnología, Jack Gladney intenta formular y articular un método de lectura e interpretación que le permita descifrar el nuevo y mudo lenguaje del mundo contemporáneo. Su miedo a la muerte y descentralización existencial incentivan la búsqueda constante y desesperada de cualquier señal de sentido y, más importante, de una idea y/o concepto asequible de identidad(es).

En “Identidades: Planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio”, Eduardo Restrepo señala que “en el estudio de cualquier identidad se requiere dar cuenta de las amalgamas concretas en las cuáles ésta opera” (26). De este modo, se entiende que el primer paso en la interpretación de una posible identidad, en este caso narrativa, sea precisamente rastrear y detectar las contingencias y configuraciones específicas que posibilitan las numerosas tensiones y rupturas en la vida del protagonista. Esto es fundamental para entender el ciclo que, como apunto en los tres capítulos centrales, lleva a Jack Gladney de un caótico y oscuro plano de irresolución a la poderosa posibilidad de encontrar sentido a través de la estructuración de su propia historia, y esto, a su vez, en palabras de Michael Bamberg, podría ser “the basis for other self-related actions such as self-disclosure, self-reflection and Self-criticism. Potentially leading to self-control, self-constraint, and self-discipline” (Bamberg 135).

En la novela, la inquietante materialización de una tiránica cultura global de consumo marca con enfática claridad un antes y un después en la relación de las personas con los objetos y el entorno; además, la diseminación y burda coexistencia de signos autónomos, sin referentes y libres de significado pleno, tiene una injerencia significativa en la naturaleza de las amalgamas

mencionadas por Restrepo. Es decir, en un marco donde es posible crear un medicamento para suprimir el miedo a la muerte o en donde la idea de asesinar a alguien para ganar crédito existencial es *práctica*, las amalgamas, al igual que los signos autónomos y sin referentes, son, en el mejor de los casos, inestables.

Los elementos de la frágil y endeble identidad de Gladney recaen en sus papeles de consumidor, profesor, padre y esposo, grandes y secas narrativas en pocas palabras, construcciones que en la posmodernidad pierden sustentabilidad y validez. “Las amalgamas concretas” sobre las que se erige su idea de pertenencia e identidad son, irónicamente, lo contrario a algo concreto. Ciertamente, Restrepo indica que las identidades no son “simples máscaras que puedan colocarse y quitarse a voluntad o jaulas de las cuales sea posible escapar” (30), pero pareciera que es precisamente esto lo que la posmodernidad ofrece como reducto de significado. Lo interesante sería observar “las formas específicas, las trayectorias, las tensiones y antagonismos que habitan históricamente y en un momento dado las identidades concretas ... en el análisis de las identidades hay que entender cómo, por qué y con qué consecuencias ciertas identidades aparecen como primordiales o esenciales a los ojos de los actores sociales” (33).

El propio título de la novela es un buen indicador que expresa no sólo el mudo e intimidador pulso que subyace en el suelo de la vida contemporánea, sino también el particular estado de angustia existencial en donde el protagonista, y diríase una buena parte de la civilización moderna, está varado.¹⁵ En este caso, la sociedad de consumo estadounidense de finales del siglo XX, el ruido blanco está unido de manera indivisible a la idea que el protagonista tiene sobre la trama y la posibilidad de estructurar posibles planes de acción. El punto central del asesinato, resolución, agencia y supuesto autocontrol surge y a la vez se

¹⁵ El ruido blanco es un ruido cuya amplitud es constante en toda la gama de frecuencias audibles. Se describe como blanco por analogía con la luz blanca, que es una mezcla de todas las longitudes de onda de luz visible.

transforma a partir de aquella fuerza invisible que Gladney describe como parte elemental del mundo que lo rodea: “the networks, the circuits, the streams, the harmonies” (46) / “energy waves, incident radiation” (38); algo “closely woven into the basic state of things” (35), es decir, ruido blanco. Tras experiencias de primer orden, todas ellas negativas e insatisfactorias, Gladney vislumbra en la narrativa el último reducto sensato, coherente y legible para el (re)descubrimiento y la redención.

Bibliografía

- Bamberg, Michael. "Identity and Narration", *Handbook of Narratology*. Ed. Peter Hühn, John Pier Wolf Schmid, Jörg Schönert. Nueva York: Walter de Gruyter, 2008. Impreso.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*. Londres: Routledge, 1981. Impreso.
- . *Una breve introducción a la teoría literaria*. Traducción. Barcelona: Crítica, 2000. Impreso.
- DeLillo, Don. *White Noise*. Nueva York: Penguin, 1986. Impreso.
- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishing, 1996. Impreso.
- . *Una introducción a la teoría literaria* .Traducción: José Esteban Calderón. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- Heyler, Ruth. "DeLillo and masculinity", *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Ed. John N. Duvall. Nueva York: Cambridge UP, 2008. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Londres: Routledge, 1989. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. Impreso.
- Knight, Peter. "DeLillo, postmodernism, postmodernity", *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Ed. John N. Duvall. Nueva York: Cambridge UP, 2008. Impreso.
- Malpas, Simon y Paul Wake, ed. *The Routledge Companion to Critical Theory*. Londres: Routledge, 2006. Impreso.

- Martín Salván, Paula. *Don DeLillo. Tropologías de la postmodernidad*. Córdoba: Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba, 2009. Impreso.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Londres: Routledge, 1987. Impreso
- Morley, David. *Medios, modernidad y tecnología: hacia una teoría interdisciplinaria de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2008. Impreso.
- Olster, Stacey. "White Noise". *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Ed. John N. Duvall. Nueva York: Cambridge UP, 2008. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2002. Impreso.
- Restrepo, Eduardo. "Identidades: Planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio". *Jangwa Pana*, núm. 5, julio de 2007, 24-35. PDF.
- Valles Calatrava, José R. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008. Impreso
- Whitebrook, Maureen. *Identity, Narrative and Politics*. Londres: Routledge, 2001. Impreso.
- Wiese, Annjeanette. "Rethinking Postmodern Narrativity: Narrative Construction and Identity Formation in Don DeLillo's *White Noise*". *College Literature*, 39.3 (verano 2012), 1-25. Web.
- Wilcox, Leonard. "DeLillo's 'White Noise,' and the End of Heroic Narrative". University of Wisconsin. *Contemporary Literature*, Vol. 32, No. 3 (Autumn, 1991), 346-365. PDF.