

Universidad de Sevilla
FACULTAD DE COMUNICACIÓN

Programa de Doctorado Interuniversitario en Comunicación
Línea: Comunicación, Literatura, Ética y Estética



LAS NOTAS AL MARGEN COMO RECURSO COMUNICATIVO EN LA PRODUCCIÓN
LITERARIA DE DAVID FOSTER WALLACE

Tesis doctoral

Autor: D. José Manuel Romero Santos
Dirección: Dr. Manuel Ángel Vázquez Medel

Sevilla, 2017

A mis abuelos y abuelas

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría agradecer al doctor Manuel Ángel Vázquez Medel, “mentor” de este “viaje”, su compromiso conmigo y con este trabajo. A lo largo de estos años no ha dudado un segundo de las que él ha reconocido, espero que acertadamente, como mis capacidades en el campo de la investigación. Su carácter comprensivo y su disponibilidad incondicional a pesar de la distancia han representado importantes componentes del motor de esta tesis.

Tengo que mostrar además mi gratitud, como no podía ser de otro modo, a mi familia, siempre dispuesta a llegar hasta el sacrificio en su vocación de ayuda. La compasión y la ilimitada generosidad son sus atributos esenciales. Estas palabras no pueden expresar el alcance de mi gratitud.

Hay una serie de personas con las que este trabajo está en deuda: el doctor Patrick O'Donnell, de la Michigan State University, quien generosamente se ofreció (a pesar del fracaso final del servicio de correo) a enviarme cierto componente bibliográfico de este trabajo. Debo también agradecer al escritor y traductor Javier Calvo, además de a los doctores Stephen J. Burn, Marshall Boswell, Graham Foster, Joan Vilaltella y, de nuevo, Patrick O'Donnell, sus amables respuestas a mis múltiples correos y preguntas. También a Ryan Blanck por su reflexión personal en torno al “pensamiento tangencial” de las notas al margen, y a Eva Dolo, Johanna Hartmann e Iannis Goerlandt por proporcionarme sus brillantes ensayos, imposibles de conseguir de otro modo. Por último, doy las gracias a Hannah Rainey, del Harry Ransom Center de Austin, por resolver mis innumerables dudas.

A continuación quiero agradecer a un grupo muy variado de personas, por motivos igualmente diversos, su papel en la aventura de estos últimos tres años. Estas personas son David Marroquí, Roberto Bayot, Jesús Albarrán, Francisco Javier Martín López, Fernando de las Heras, Teresa Ostos, Blanca Acevedo y los profesores Miguel Nieto, Carlos Peinado y María Jesús Orozco. También D. T. Max y John Barth merecen aquí su sitio, además de otros que perdonarán mi falible memoria.

Extiendo los agradecimientos a mis compañeros del Grado en Educación Primaria, del Máster en Escritura Creativa y del Programa de Doctorado Interuniversitario en Comunicación; a los del grupo de investigación HUM-384, los del Retiro Creativo fomentado por el Máster de Escritura Creativa y, en general, a todos los amigos (algunos nuevos) que me han acompañado por el camino.¹

Si bien la dedicatoria de este trabajo habla por sí sola, no quiero dejar de repetir aquí mi infinito agradecimiento a mis abuelos y abuelas, siempre presentes: su recuerdo no me abandona.

¹ Que este agradecimiento aparezca en nota al pie no responde a su accesoriidad o a su falta de importancia. Antes bien, si aparece en nota es a modo de homenaje. David Foster Wallace me ha acompañado a lo largo de estos últimos años, ha hablado conmigo (me ha hablado a mí directamente, como cierto jesuita habló a Chris Fogle), me ha mostrado formas de valentía que no conocía y me ha ayudado a demostrar la falacia del solipsismo. En definitiva, me ha enseñado “how to be an actual person”. Gracias.

Índice

PRIMERA PARTE: Fundamentos teóricos y metodológicos

1. Consideraciones preliminares.....	7
2. Introducción.....	10
3. Objetivos.....	14
4. Metodología.....	18
4.1. Primer nivel metodológico.....	20
4.2. Segundo nivel metodológico.....	29
4.3. Tercer nivel metodológico.....	38
I. Hermenéutica analógica.....	38
II. Estética de la recepción.....	40
III. Análisis biográfico.....	51
IV. Dialogismo.....	61
V. Teoría de la comunicación.....	67
VI. La entrevista.....	68

SEGUNDA PARTE: David Foster Wallace: el hombre y el autor en su contexto

1. posmodernidad.....	73
1.1. posmodernidad y posmodernismo.....	74
1.2. posmodernidad: un fenómeno histórico.....	75
1.3. Críticas al concepto.....	77
1.4. posmodernismo: un fenómeno artístico.....	79
1.5. La literatura posmodernista norteamericana.....	81
I. El final, la nada.....	85
II. Lo que importa es la forma.....	88
III. Ironía.....	89
IV. Paradoja.....	91
V. Ontología frente epistemología	91
VI. Polifonía.....	93
VII. Intertextualidad.....	95
2. La posmodernidad según David Foster Wallace.....	96
2.1. Primera etapa (1984-1989)	98
2.2. Segunda etapa (1989-2000).....	102
2.3. Tercera etapa (2000-2008).....	117

TERCERA PARTE: Las notas al margen, una introducción

1. Introducción.....	121
2. Historia de la anotación.....	128
2.1. Edad Media y marginalia.....	130
2.2. Primera era de la footnote (1440-1629).....	134
2.3. Segunda era (1629-1834).....	140
2.4. Tercera era (1834-1922).....	152
2.5. Cuarta era (1922-presente).....	156

3. Funciones de las notas al margen.....	161
3.1. Profesionalización y legitimación.....	163
3.2. Polémica.....	165
3.3. Corrección.....	166
3.4. Digresión.....	167
3.5. Opinión.....	168
3.6. Aclaración.....	169
4. Las notas al margen: una perspectiva desde la teoría de la información.....	171
5. Las notas al margen en la ficción	176
5.1. Notas no artificiales en ficción.....	178
5.2. Notas artificiales en ficción.....	179
6. El papel de las notas artificiales en la progresión narrativa.....	183

CUARTA PARTE: Las notas al margen en la obra de David Foster Wallace

1. Footnotes y endnotes: los orígenes de las notas al margen en la obra de David Foster Wallace.....	189
2. Influencias y antecedentes de las notas al margen en David Foster Wallace.....	197
2.1. Herman Melville y Moby Dick.....	198
2.3. Literatura académica.....	203
2.4. Vladimir Nabokov y Pale Fire.....	205
2.5. John Updike.....	210
2.6. T. S. Eliot y The Waste Land.....	214
2.7. Jorge Luis Borges.....	219
2.8. Manuel Puig y El beso de la mujer araña.....	225
2.9. Otras influencias.....	230
3. Las notas al margen como recurso literario y comunicativo.....	235
3.1. Las notas al margen como pensamiento tangencial.....	236
3.2. Las notas al margen como puente entre el autor y el lector.....	254
3.3. Las notas al margen en el contexto de la posmodernidad: ontología, metaficción e intertextualidad.....	276

QUINTA PARTE: Epílogo

Conclusiones.....	283
-------------------	-----

ANEXOS.....	298
--------------------	------------

ANEXO I: biografía de david foster wallace.....	298
ANEXO 2: bibliografía de david foster wallace.....	322
ANEXO 3: recuento de notas al margen en la obra de david foster wallace.....	333
ANEXO 4: entrevistas.....	337

PRIMERA PARTE

Fundamentos teóricos y metodológicos

1. Consideraciones preliminares

Esta tesis tiene un carácter deductivo, en el sentido de que procede desde la generalidad hasta la particularidad a lo largo de su desarrollo. Este desarrollo tiene lugar en tres fases: en primer lugar, se expondrán cuestiones teóricas y metodológicas en torno al problema principal de la tesis (esto es, las notas al margen en la producción literaria de David Foster Wallace). Se presentarán distintos puntos de vista desde los que es posible abordar el problema, al mismo tiempo que es ubicado de forma razonada en el panorama cultural y social adecuado. En la segunda fase se estudiará la herramienta de las notas al margen desde un punto de vista general, atendiendo a sus orígenes, su desarrollo, sus funciones y aplicación dentro de la literatura. Por último se analizará la realización particular de las notas al margen en la obra de Wallace.

Más específicamente, en la primera fase se presentará, además de los objetivos del trabajo, la metodología en un orden nuevamente escalonado, que va desde la perspectiva general de estudio a adoptar, que será antirrealista, pasando por nuestra adscripción a un punto de vista hermenéutico e historicista, para terminar deshojando una serie de propuestas y corrientes metodológicas concretas: hermenéutica analógica, estética de la recepción, biografismo, dialogismo y teoría de la comunicación. Esta es a grandes rasgos la propuesta metodológica de este estudio. No obstante, y siendo consecuentes con ciertas ideas feyerabendianas que veremos muy pronto, esta es solo una hoja de ruta de la que nos desviaremos en alguna ocasión para rozar otros campos del saber relacionados, como la teoría de la información. Por último, contextualizaremos la obra de Wallace dentro de la posmodernidad y su contrapartida artística: el posmodernismo.

En la segunda parte del trabajo se presentará una historia de la anotación: conoceremos los orígenes de esta herramienta, así como sus vicisitudes a lo largo de la Historia para llegar a la experimentación anotativa de Wallace y descendientes como Mark. Z. Danielewski. Asimismo, se presentará una lista de funciones de las notas al margen que, creemos, es una de las aportaciones más sólidas de esta tesis. Al mismo tiempo se analizará el concepto de “paratexto artificial” de Edward J. Maloney, del que nosotros extrapolamos el de “nota artificial” o “nota ficcional”.

Por último, en la tercera fase, se abordan las posibles influencias de Wallace en lo que se refiere al uso de notas al margen, uso que será finalmente analizado desde una serie de

perspectivas concretas que corresponden a lo tratado en la primera fase del trabajo. Entre otros, aparecerán términos como el de “pensamiento tangencial” (y “discurso tangencial”, concepto que nosotros proponemos), hipertextualidad, intertextualidad, metaficción, ironía, etc.

Una serie de aclaraciones son necesarias ahora, si bien serán recordadas a lo largo de este trabajo:

El término “nota al margen” que utilizamos a lo largo de esta tesis se refiere a todas las formas de anotación en trabajos impresos. Ocasionalmente utilizaremos el término también para referirnos a la marginalia o anotaciones manuscritas de carácter informal. No obstante, en la mayoría de los casos se usará en relación al formato impreso y al digital. Normalmente tomarán la forma de notas al pie y de notas finales. Los términos “*footnote*” y “*endnote*” serán utilizados también para referirse a estos dos tipos de notas al margen. “Nota al margen”, por tanto, no excluye las notas que aparecen en un lugar distinto al de los márgenes superiores y laterales de una página impresa². Como se verá, este tipo de paratexto puede tomar diversas configuraciones, aunque los límites del término son a veces difíciles de marcar.

Las palabras “posmodernidad”, “posmoderno”, “posmodernismo” y sus variantes se escribirán de este modo, en contraposición a “postmodernidad”, “postmoderno”, “postmodernismo”, etc. Aunque ambas formas son correctas, nos decantamos por la primera por ser la más extendida en español. Además, el prefijo post convive mejor con lexemas que empiezan por vocal.

A lo largo de este trabajo se hará referencia numerosas veces a la novela de Vladimir Nabokov *Pale Fire*. También se hará referencia a la última novela de Wallace, *The Pale King*. Aunque sin duda el lector conocerá la diferencia, conviene tener esto presente, ya que ambas son citadas extensamente, a fin de evitar posibles malentendidos.

Puede resultar inconveniente al lector la extensión con que tratamos los precedentes metodológicos de nuestro trabajo, retrotrayéndonos a sus mismos orígenes en algunas ocasiones. Esto responde a dos razones: en primer lugar, al tratarse este de nuestro primer trabajo serio de investigación, sentíamos la necesidad de construir una base metodológica sólida, dejando constancia de que ha sido llevado a cabo un trabajo importante de documentación, y de que somos conscientes de la procedencia y la razón de ser de los

2 La expresión “al margen” se refiere aquí a un lugar distinto, alejado del texto principal, más que a los márgenes de la hoja *per se*.

enfoques de estudio utilizados. En otras palabras, estos primeros esfuerzos responden a una necesidad de legitimación. Por otra parte, creemos que este repaso es consecuente con la vocación hermenéutica y feyerabendiana de este trabajo: de lo que se trata es de *comprender* el fenómeno de la anotación, y para ello es necesario establecer relaciones entre todos los enfoques de estudio posibles. En este sentido, se ha tratado de ser exhaustivos, aunque reconociendo nuestros límites.

Esta tesis doctoral contiene una cantidad importante de notas al pie de página o “footnotes”. Creemos que esta práctica es consecuente con el tema principal del trabajo, trabajo en el que, esperamos, se den suficientes argumentos como para que su uso quede justificado.

Por último, al final del estudio están disponibles una serie de Anexos que el lector puede consultar libremente. Tal vez sea conveniente, antes de continuar y si no se está familiarizado con David Foster Wallace, leer el primer anexo, que consiste en una biografía del escritor relativamente sucinta, basada en el concienzudo trabajo biográfico de otros autores. En cualquier caso, en la introducción que sigue se hace un breve repaso a su vida y a su producción literaria.

2. Introducción.

David Foster Wallace es uno de esos raros autores que, como Franz Kafka, necesitan de un trabajo en retrospectiva para ser valorados en su justa medida. La razón de esto reside en su independencia con respecto a los escritores de su generación, en su voluntad de decir *algo* por encima del “ruido de fondo” de la generación con la que le tocó convivir, una generación intensamente posmodernista, con su refugio en el sarcasmo, la ironía y la pirotecnia como modos de superficialidad. Es cierto que, en un primer momento, Wallace abrazó las directrices del arte posmodernista (por otra parte, y según a quién se preguntara, obsoleto en aquel momento), y esta circunstancia es la que define la que hemos designado como su primera etapa, que se extiende desde el momento de la publicación de su primera obra de ficción, *The Broom of the System*, en 1987, hasta la época en que comienza a trabajar conscientemente en la obra que le consagró como escritor: *Infinite Jest* (1996). Desde este momento hasta el de su temprana muerte en 2008 podemos hablar de una segunda etapa caracterizada por su compromiso con una *single-entendre literature*. Pero, ¿cuáles son los motivos que hacen de David Foster Wallace un autor fuera de lo común? ¿cómo podemos justificar su inclusión en el canon literario del siglo XXI? En primer lugar, estamos hablando de un autor con una formación universitaria admirable, con vastos conocimientos en Filosofía (especialmente en Filosofía del lenguaje, matemática y lógica modal)³ que serán puestos en juego en su obra; un autor con una historia de patologías psicológicas y problemas de adicción que hará continuamente oscilar e iluminar con luces distintas su producción literaria; e, independientemente de sus logros en el campo de la Filosofía⁴, nos encontramos ante un autor de una erudición excepcional, con un rango de lecturas que va desde Homero hasta los autores de la generación inmediatamente posterior a la suya, como Dave Eggers, deudores al mismo tiempo de su obra.

Si algo caracteriza a esta obra es la variedad de registros y temáticas que logra capturar e interconectar gracias a su educación multidisciplinar: si bien no hay nada novedoso en su reflexión en torno a ciertas asunciones wittgensteinianas, o en sus análisis con respecto a la teoría de la literatura, sí lo hay, en cambio, en su primer interés en agotar las posibilidades

3 “In college I was essentially a math and philosophy major (...)” (Wallace, 1996, en el programa de radio *The Connection*)

4 Con su tesis de graduación en Filosofía, *Richard Taylor’s “Fatalism” and the Semantics of Physical Modality*, Wallace demuestra formalmente la falacia de las tesis de Richard Taylor sobre el Fatalismo.

de una corriente literaria tan compleja como la posmodernista⁵, y en la necesidad posterior, en su segunda etapa, de crear una ficción a la altura de las posibilidades redentoras de la obra de Dostoievski, una literatura que explicase “what it is to be a fucking human being”⁶.

David Foster Wallace⁷ nace en Itaca, Nueva York, el 21 de febrero de 1962. Sus primeros años, sin embargo, los pasó en Urbana (Illinois), desde donde iría a cursar a Amherst (Massachussets) sus estudios universitarios (en Filosofía e Inglés), escribiendo en estos años su primera novela, *The Broom of the System* (1987). Posteriormente obtuvo su MFA en Creative Writing en la Universidad de Arizona, y a partir de entonces comenzaría a alternar su trabajo como profesor de escritura creativa en distintas universidades con su propia escritura. En 1989 publica la colección de cuentos *Girl with Curious Hair*, en la que está incluida su novela corta *Westward*, clímax de su primera etapa⁸. Sus problemas con la bebida y la marihuana alcanzan en este tiempo un punto insostenible, y es entonces, durante su intento de cursar nuevos estudios de Filosofía en Harvard con el fin de obtener un doctorado, cuando es ingresado en un centro de rehabilitación (“The four weeks Wallace spent at McLean in November 1989 changed his life”, dice D.T. Max, 2012: 135), desde donde fue a parar a Granada House, una especie de residencia para personas en rehabilitación. En 1991 aparece su ensayo *E Unibus Pluram*, en el que Wallace habla de una escritura comprometida con un significado unívoco y no irónico.

La fecha del comienzo de escritura de *Infinite Jest* no está clara. En cualquier caso, tras un largo proceso de edición y corrección, la novela, con cientos de notas al margen, fue publicada en 1996, con la consiguiente atención de la crítica. En febrero del año siguiente, aprovechando el tirón mediático suscitado por *Infinite Jest*, fue publicada su colección de ensayos y artículos periodísticos *A supposedly fun thing I will never do again*. En este tiempo Wallace era profesor de escritura creativa en la Universidad Estatal de Illinois y residía en Bloomington. Había estado escribiendo una serie de pequeñas historias sin aparentes lazos

5 Hablaremos en otra ocasión, y a este respecto, de su novela corta *Westward the Course of Empire Takes its Way*.

6 Burn, Stephen J., and José Luis Amores. *Conversaciones Con David Foster Wallace*. Pálido Fuego, 2016. (en la entrevista dirigida por McAffery).

7 En el Anexo 1 el lector encontrará una biografía más extensa del autor, basada en *Every Love Story is a Ghost Story*, la excelente biografía escrita por D. T. Max (Max, D. T., & Wallace, D. F. (2013). *Every love story is a ghost story: a life of David Foster Wallace*. London: Granta.).

8 “For all that he had thought of 'Westward' as an 'Armageddon', as he would later tell an interviewer, he had really expected it to be a phoenix. From the ashes to which he had reduced postmodernism a new sort of fiction was meant to arise, as laid out in 'Fictional Futures and the Conspicuously Young.' How else to understand the love note to the reader at the end of 'Westward'?” (Max, 2012: 135).

comunes que acabarían siendo publicadas en un volumen titulado *Brief interviews with hideous men*, en 1999. Desde mediados de los noventa, Wallace había estado dándole vueltas a la posibilidad de una novela que girara en torno al IRS y a la idea del aburrimiento y del placer. En el proceso de escritura, la novela, jamás concluida, acabó llamándose *The Pale King*. Mientras tanto, los trabajos de no ficción de Wallace estaban cada vez más demandados por parte de las revistas. Escribió en este tiempo varios artículos y reportajes, incluido uno sobre los acontecimientos del 11 de septiembre. Estos textos acabarían siendo reunidos en el libro *Consider the lobster* (2005). En 2002, tras volver a Arizona, conoce a Karen Green, la que sería su futura esposa. El año siguiente, 2003, sale a la luz *Everything and More: a Compact History of Infinity*, un libro de carácter divulgativo sobre algunos aspectos matemáticos que siempre le habían interesado y en el que había estado trabajando desde 2000. En junio de 2004 se publicó *Oblivion*, una colección de ocho historias que había escrito en los últimos tiempos, algunas de las cuales se remontaban a cuatro años atrás. En 2005, ya casado con Green y asentado en Claremont, la vida de Wallace comienza a gozar de cierta estabilidad. Los años posteriores no poseen demasiado interés desde un punto de vista literario (a excepción, quizá, de su discurso en Kenyon College de 2005, más tarde publicado como *This is water*). En 2007, su decisión de abandonar la medicación que le había acompañado durante casi toda su vida para contener su depresión, tiene como consecuencia una serie de crisis que, unidas a su constante malestar con respecto a la evolución de *The Pale King*, acaba en un historial de hospitalizaciones e intentos de suicidio. El 12 de septiembre de 2008, finalmente, Wallace se quita la vida ahorcándose en su propia casa.

3. Objetivos

Previa a la formulación de objetivos de esta investigación, la lógica dicta que sean arriesgadas algunas hipótesis de partida. Se trata de hipótesis que parten, como es de esperar, de especulaciones basadas en la experiencia previa con notas al margen. Asumimos que el lector, como nosotros, está familiarizado con este curioso fenómeno de la anotación. Efectivamente, se trata de una característica peculiar común a ciertos tipos de obras con las que el lector de este trabajo estará sin duda familiarizado. Es posible que este procedimiento le resulte tan frecuente que haya llegado a aceptarlo sin pararse a reflexionar sobre su naturaleza esencial. Esto, que es perfectamente normal, es lo que nos ha pasado a nosotros durante mucho tiempo. No obstante, en ocasiones pasan por nuestras manos ciertas obras que replantean nuestras más arraigadas asunciones en lo que se refiere al carácter formal del texto. Esto es lo que ocurre con ciertas obras que, como las de Wallace, tienen la originalidad de extrapolar el aparato anotativo tan propio de la literatura crítica al entorno de la ficción. Es este extrañamiento ante la “intromisión” de las notas en un edificio cuyo paso creía que le estaba vedado lo que despierta nuestro interés. A partir de esta chispa espontánea, de esta súbita revelación, surgen una serie de interrogantes: ¿Por qué esta necesidad de reservar un espacio en la página? ¿A qué o a quién está reservado dicho espacio? ¿Es que el cuerpo principal de la página no ha demostrado ya su hospitalidad hacia los más peculiares invitados? ¿Por qué las notas al margen están como apartadas, reducidas a un tamaño más pequeño que el de sus vecinos, cuando no están directamente exiliadas al final del volumen? Estas son preguntas sin duda relevantes y que trataremos de responder a lo largo de este trabajo. No obstante, el foco de atención está en esa apropiación (una apropiación no indebida) de las notas por parte de la ficción, y en la maestría de David Foster Wallace a la hora de aprovechar las virtudes de este instrumento que, emancipado de las bibliotecas especializadas, ha encontrado hospedaje en la narrativa, en la poesía y hasta en el teatro.

De estas especulaciones surgen ciertos planteamientos iniciales, ciertas sospechas que intentarán ser demostradas o refutadas, pero las más de las veces discutidas, analizadas, atentos siempre a la peculiaridad y a la excepción, pero también a la generalidad, que no a la norma: sospechamos que nuestro objeto de estudio no acepta demasiadas conclusiones irrefutables. No obstante, por el momento solo existen suposiciones. Las desglosamos:

Las notas al margen poseen un carácter accesorio para el lector, y la propia inclusión de ciertos contenidos en nota señala al lector la posibilidad de ser omitidos en el proceso de lectura.

Las notas finales (*endnotes*) poseen un régimen distinto al de las notas al pie de página (*footnotes*). Sus funciones, posiblemente, son distintas dentro de la obra, o al menos sus intenciones.

Su uso en la ficción responde a un deseo de experimentación, de iconoclastia, por parte del artista.

Las notas permiten ciertas licencias literarias que el texto principal no acoge con tanta libertad.

Dentro de la obra de ficción, las notas al margen (nos referimos sobre todo a las de Wallace) interactúan de distintas maneras con el texto principal, enriqueciendo (tal vez complicando) la narración. Estas maneras están por ver.

Wallace usa esta técnica con una intención legítima, con un sentido propio que responde a algún tipo de convicción literaria, y no a un capricho pasajero. El lector, muy posiblemente, es una pieza clave en esta convicción.

Estas especulaciones son fácilmente ampliables, como el lector podrá percibir, y aceptan una posible reformulación, además de la extrapolación de cuestiones colaterales a partir de ellas. Esta nos parece, sin embargo, una buena forma de resumir nuestras asunciones de partida.

A continuación, se exponen los objetivos generales y específicos de este trabajo, siempre teniendo en mente estas primeras hipótesis:

El objetivo general de este estudio es el de analizar en toda la extensión posible el fenómeno literario de las notas al margen en la producción literaria del autor estadounidense David Foster Wallace. Cuando utilizamos la expresión “en toda su extensión” estamos apuntando a nuestra vocación de dirigir esta investigación según los presupuestos del “anarquismo metodológico” de Paul Feyerabend (1924-1994): trataremos de “estudiar-para-comprender” el fenómeno antes citado desde todas las perspectivas posibles. Solo así tendremos una oportunidad de llegar a comprender con el máximo rigor nuestro objeto de estudio. Nuestro trabajo tendrá un carácter polifacético, refiriéndonos con tal término a la

perspectiva multidisciplinar desde la que se abordará el objeto de estudio, y no a un presunto afán de extralimitarnos en nuestro trabajo. Tratar de construir una tesis panorámica del fenómeno de las notas al margen a lo largo de la historia literaria resultaría ingenuo por nuestra parte y, en última instancia, impracticable. Se tratará, por el contrario, de indagar en dicho recurso desde ciertos ángulos afines, compatibles con nuestros objetivos. Así, serán de utilidad las aproximaciones hermenéuticas, la estética de la recepción, ciertas perspectivas biografistas aplicadas a los estudios literarios, posturas dialogistas que nos llevarán al concepto de “intertexto”, etc., perspectivas contextualizadas, como no podría ser de otra forma, dentro del gran campo de las teorías de la comunicación. Por otra parte, el análisis de las notas al margen utilizadas por Wallace en su narrativa no sería posible sin el estudio de su contexto y sus antecedentes. Será por tanto necesario indagar en el mundo personal del autor, en su contexto histórico, en los autores precedentes, en el clima literario del momento, en el paradigma filosófico de la posmodernidad, etc. En este sentido, la presente investigación se propone hallar respuestas concretas a las siguientes preguntas: ¿Qué función/es poseen las notas al margen en la obra de David Foster Wallace? ¿Qué formas adoptan? ¿Por qué es este su recurso más utilizado y no otro? ¿De qué manera interactúan con el lector?, etc.

En cuanto a los objetivos específicos, que se desprenden de nuestro objetivo general:

Se tratará en primer lugar de trazar un panorama claro de la llamada literatura posmodernista, sobre todo en EE.UU., con el fin de situar la obra de David Foster Wallace en su justo contexto. Asimismo, averiguaremos cuál es el sitio de las notas al margen en la ficción dentro de este panorama. Determinaremos cuáles son las técnicas, temas y estrategias propias de la literatura de las últimas décadas en EE.UU., tales como la metaficción, la intertextualidad, la fragmentación, etc., indagando en la obra de autores afines al fenómeno, como John Barth, Thomas Pynchon o William Gaddis, por citar solo algunos de los más representativos.

Por otro lado, indagaremos en la historia global de la anotación con el fin de rastrear los orígenes de las notas de Wallace. Un estudio del desarrollo de esta práctica arrojará sin duda luz sobre algunas de las cuestiones que hemos planteado. Más específicamente, es nuestro deseo ofrecer un recorrido histórico por las diferentes etapas de esta historia, centrándonos en la evolución de las notas y el papel que han ido detentando en la obra escrita a lo largo de los siglos.

Se trazará una diferenciación, atendiendo a sus características y funciones, entre las notas al margen tradicionales y las usadas en ficción por el propio autor de la misma.

También trataremos de averiguar cuál fue la génesis del interés de Wallace por la estrategia de las notas al margen. Será especialmente importante en este sentido analizar las influencias que tuvieron sobre él otros autores, sobre todo los que, como él, usaron notas al margen en su obra.

Evidentemente, otro de los objetivos será el de alcanzar el máximo grado de comprensión acerca de David Foster Wallace como persona y como autor literario. Consideramos necesaria la indagación en la personalidad y el contexto vital del autor para comprender algunos aspectos de su escritura.

Estableceremos una clasificación de las obras de Wallace atendiendo al uso de las notas al margen, a la cantidad de las mismas, a su función, etc.

Asimismo, indagaremos en el papel de las notas en la recepción de la obra escrita en general, y la wallaciana en particular. Algunas de las nociones a estudiar en este sentido son las de los huecos semánticos, el *unreliable narrator* y el llamado final ambiguo.

Se explorará, además, la relación que sospechamos existe entre las notas al margen y ciertas características de la personalidad de Wallace, características que están relacionadas, de uno u otro modo, con rasgos del pensamiento. El objetivo es descubrir en qué medida es esto cierto, si lo es, y en virtud de qué mecanismo son capaces las notas de sugerir estos rasgos.

4. Metodología.

La metodología seguida en este trabajo de investigación encuentra su base en un esquema compuesto por tres niveles propedéuticos, diseñados teniendo siempre en mente los objetivos de nuestra investigación. Por otra parte, nos acogemos a la definición de “método” tal y como la entiende Gadamer, es decir, como el instrumento mediante el que un sujeto que es entendido originalmente como contrapuesto a su objeto, se asegura de la posibilidad de disponer de este último. Esta definición, precisamente por su sencillez, nos dará espacio para plantear las aproximaciones metodológicas necesarias, sin coacciones e influencias de consideraciones tradicionales acerca del proceso de investigación en ciencias sociales. En la exposición de los niveles propedéuticos procederemos de manera escalonada, de planteamientos generales a específicos, de una forma que podríamos llamar deductiva.

4.1. Primer nivel metodológico

La perspectiva general a adoptar será antirrealista y, sin caer en un relativismo y escepticismo extremos, seguiremos el espíritu de Paul Feyerabend, abogando por una metodología ecléctica, si bien rechazamos desde un principio las propuestas epistemológicas propias de las ciencias naturales (fenomenismo, neopositivismo lógico, fisicalismo...), como es natural, así como las tradiciones estructuralistas y formalistas del Círculo de Viena y la Escuela de Praga y la del *New Criticism*. Las corrientes y métodos a seguir se explicarán en los sucesivos niveles. En resumidas cuentas, nos decantamos por el concepto de “relatividad” en oposición al de “relativismo” y por el de “intersubjetividad” en oposición al de subjetividad u objetividad, descartando el componente peyorativo que puede tener el concepto de “anarquismo metodológico” de Feyerabend. Si adoptamos una perspectiva ecléctica y transdisciplinar es porque no creemos posible una explicación óptima de nuestro objeto de estudio desde un único frente metodológico, o, dicho de otro modo, rechazamos la existencia de reglas metodológicas universales y aplicables a todos los objetos de estudio.

Empecemos por describir las características propias de una concepción antirrealista del proceso científico (entiéndase que ahora nos referimos tanto a las ciencias naturales como a las sociales, en especial a estas últimas). Como bien sabrá el lector, este acercamiento surge por oposición a la perspectiva realista que caracterizó tradicionalmente a las ciencias y a sus métodos de estudio hasta bien entrado el siglo XX, también conocida como la “concepción heredada”. Es propio de esta forma de pensamiento el considerar al objeto de estudio como inamovible, y a la realidad social como inmune a la influencia del investigador. Esta concepción está directamente relacionada con el positivismo y la concepción axiomática de las teorías o, dicho de otro modo, su concepción como

un conjunto de afirmaciones que: a) son susceptibles de ser estructuradas mediante relaciones de dependencia lógica y b) versan sobre la realidad física, unas directamente y otras indirectamente a través de las primeras. El núcleo de este análisis lo constituye la noción de cálculo axiomático empíricamente interpretado (Díez y Moulines, 1999 :307).

Esto nos dará una idea de la rigidez y hermetismo de las concepciones realistas del método científico propio de la modernidad. El antirrealismo, por el contrario, claramente vinculado a las propuestas posmodernas de la segunda mitad del siglo XX, agrega un

componente historicista a la definición de la ciencia. Evidentemente, la concepción antirrealista es principalmente aplicable a estudios literarios, sociológicos e históricos, por la propia naturaleza de las ciencias sociales. Sin embargo, también para las ciencias naturales supone cierta liberación de las ataduras puramente lógicas, metódicas y axiomáticas que tradicionalmente la habían atenazado.

No nos detendremos más en caracterizar la perspectiva realista, pues es harta conocida y nos sirve únicamente para definir por oposición el antirrealismo en metodología de las ciencias.

Debemos aclarar que dentro de la perspectiva antirrealista existen distintos niveles, diferentes grados, pero todos comparten características comunes, algunas de las cuales enumeramos: su perspectiva constructivista (la ciencia, el conocimiento, la verdad, la evidencia, etc. son construcciones sociales, no descubrimientos), la introducción de la ideología (componente subjetivador) en la epistemología, su relativismo (que no relatividad) y escepticismo, transferibilidad y replicabilidad de los saberes, acumulatividad y avance del conocimiento, rechazo de lo universal, etc.

Volviendo a la posmodernidad en relación con el antirrealismo epistemológico, debemos señalar que nuestra adscripción a esta perspectiva guarda cierta lógica y está en consonancia con el hecho de que tanto el autor a estudiar como su obra están insertos en el panorama histórico y artístico de la posmodernidad. Dicho de otro modo, si el objeto de la presente investigación guarda inseparable relación con el fenómeno de la posmodernidad, es de sentido común que nos valgamos de una perspectiva eminentemente posmoderna como es la epistemología antirrealista para analizarlo. La situación y la relación de Wallace en y con el contexto literario posmodernista serán descritas más tarde.⁹

Hemos hablado de la existencia de distintos grados dentro del antirrealismo epistemológico. Estos grados, a nuestro parecer, guardan relación con los distintos pasos dados para llegar al máximo exponente de esta perspectiva, grado encarnado por el pensamiento de Paul Feyerabend y conocido como “anarquismo metodológico”¹⁰. Estos pasos fueron ejecutados por personalidades que sirvieron de antecedente al pensador austriaco, y que solo serán apenas nombradas aquí a modo de contextualización. Así, Popper, Kuhn, Carnap o Lakatos son nombres que no podemos ignorar a la hora de demarcar el pensamiento

9 Asimismo, se establecerá una útil distinción entre los términos “posmodernidad”/“posmodernismo”, “posmoderno”/“posmodernista”, etc.

10 El propio pensamiento de Feyerabend en cuestiones de metodología siguió también un desarrollo escalonado de radicalización.

de Feyerabend y el de autores como Laudan, Toulmin y otros pensadores recientes. De los antecedentes más primitivos de esta forma de pensamiento (Nietzsche, sobre todo) no se hablará en profundidad en este estudio, pues no se trata de sobrecargar al lector con consideraciones que probablemente le resultarán conocidas. De nuevo, lo que se pretende es proporcionar una breve contextualización. Por ello, a modo de introducción, valga decir que esta crisis en las ciencias venía anunciándose ya desde el siglo XIX, cuando la metafísica amenazaba todo el tiempo, inevitablemente, con influir en los conocimientos axiomáticos¹¹. Ciertos descubrimientos, como los de la geometría no euclidiana (N. Lobatchevsky, J. Bolyai, B. Riemann...) o ciertos tipos de funciones y series, hace que la presuntamente necesaria exigencia de rigor de la ciencia arroje resultados paradójicos, con los comprensibles conflictos entre lo lógico y lo ilógico. Finalmente, como era de esperar, el propio esfuerzo por organizar y aclarar las arbitrariedades acabo haciendo que la llamada “razón pura” se resintiera. Los futuros intentos de sistematizar los saberes, aparentemente exitosos, resultarían a la larga insostenibles.

Para nuestros propósitos nos retrotraeremos solamente hasta la figura del pensador vienés Karl Popper (1902-1994).

Sin ánimo de sugerir que la obra de Popper, *La lógica de la investigación científica* (1934), fuera la raíz única y esencial que marcaría el desarrollo posterior de la investigación científica, no podemos dejar de otorgarle una importancia capital para los futuros investigadores. Y esto, por dos razones:

Por una parte, esta obra contribuyó a moldear los excesos del empirismo lógico, su incorregible inductivismo y su virulento afán demarcacionista, obligando a esta tradición a repensar sus propuestas filosóficas desde sus mismos fundamentos, tal y como haría, por ejemplo, Carnap; por otra parte, la obra popperiana sentó las bases de las epistemologías críticas e historicistas de los años sesenta y setenta —las desarrolladas por Kuhn, Lakatos, Feyerabend, Laudan o Toulmin—. Sin LIC [*La lógica de la investigación científica*] resultaría imposible comprender la evolución del neopositivismo lógico del Círculo de Viena y de la *concepción heredada* desde Moritz Schlick, Carnap y Reichenbach hasta Hempel, Nagel o, más recientemente, Stegmüller, Sneed o U. Moulines. (...) Pero, al mismo tiempo,

¹¹ Como afirma Antonio Escotado, “(...) el principal problema que surge en el seno de las ciencias y especialmente en matemáticas: la dimensión **lógico-objetiva** de la experiencia humana, contrapuesta a su vertiente **psicológico-subjetiva**”. Uno de los síntomas se trasluce en el hecho de que “esa delimitación de campos entra en crisis con la difusión del dogma positivista, y con los propios progresos de la matemática”. Para Comte, las matemáticas no solo tenían un origen empírico, sino que constituían el fundamento de lo apriorístico (Escotado, 1989: 430-431).

resultaría incomprensible y falta de sustento teológico la revisión historicista formulada por las epistemologías de Kuhn, Lakatos y Laudan, o el anarquismo metodológico de P. Feyerabend... (Nogueira et al., 2008: 394).

El empirismo lógico tenía como piedras de toque la justificación lógica (deductivo-inductiva) de las proposiciones y la constatación de lo dado mediante la experiencia. Se oponía, en resumidas cuentas, a las formas de pensamiento especulativo como contrarias a su proyecto científico. Esta ciega y ofuscada concepción que reducía la investigación a una suma de consistencia lógica más experimentalismo objetivista estaba, como es de prever, condenada al fracaso.

La visión de Popper era contraria a esta perspectiva:

La revisión popperiana del positivismo se opuso frontalmente a esta concepción, atacándola en sus mismos fundamentos. El *racionalismo crítico*, que es como se conoce la posición teórica mantenida por Popper, entiende que el conocimiento científico, como cualquier otra forma de conocimiento, es siempre una interpretación de lo real, irreductible a la mera constatación de lo dado a la experiencia; como tal interpretación, la ciencia es fruto de la creatividad de la razón humana que aventura, en su propósito de desvelar la naturaleza de lo real, ciertas hipótesis o conjeturas que habrán de enfrentarse al tribunal de la crítica racional. En esta interpretación del quehacer científico, la postura de Popper chocó frontalmente con la de los autores neopositivistas, oponiendo a los conceptos de justificación y verificación una nueva y completa concepción de la lógica de la ciencia (Nogueira et al., 2008: 395).

La obra de Popper, a pesar de todo, se sitúa en la tradición positivista, la cual atribuye carácter normativo a la reflexión epistemológica. Más que una negación del método, el pensamiento de Popper representa la interpretación más auténtica de este. Podría decirse que el autor austriaco se mueve dentro de una concepción liberal y creativa del método, y es por eso que en su obra se encuentra el germen de las transformaciones que habrían de tener lugar en la escena filosófica y epistemológica en la década de los sesenta, dando fin a la hegemonía de la concepción heredada.

El siguiente eslabón de la cadena está representado por el pensador estadounidense Thomas S. Kuhn (1922-1996). También con la publicación de una obra fundamental en el proceso de transición de la epistemología del siglo XX, *La estructura de las revoluciones*

científicas (1962), Kuhn efectuó un nuevo golpe al edificio de las ciencias. La tesis central de Kuhn supone una nueva manera de entender la naturaleza de las teorías científicas, prestando atención a la manera en que la ciencia se transforma dentro de la historia. Las aportaciones de Kuhn sin duda reorientaron y definieron la filosofía de la ciencia de la segunda mitad del siglo XX: su obra el punto de inflexión de la crisis de la concepción heredada. En la estela de *La estructura de las revoluciones científicas* acabarían apareciendo las obras de otros estudiosos cuyas aportaciones al panorama global se juzgan de principal importancia. Se trata de pensadores como Lakatos, Feyerabend, Toulmin, Laudan o Hacking.

La tesis de Kuhn mantiene que la actividad científica no puede aislarse ni del contexto sociohistórico en el que tiene lugar, ni de su resultado (la teoría científica que resulta de esta actividad). Esto es lo que nos interesa principalmente del pensamiento de Kuhn: el reconocimiento, por otra parte obvio desde nuestro momento histórico, de que la ciencia es hija de su tiempo¹². Algunos de los conceptos más importantes acuñados por Kuhn (paradigma, ciencia normal, revolución científica, comunidad científica, matriz disciplinar...) no se tratarán aquí, por ser de público conocimiento¹³.

Llegamos finalmente al autor cuyo pensamiento influirá de manera más decisiva este trabajo de investigación. Se trata del filósofo Paul Feyerabend. Austríaco de nacimiento, nacido en 1924 y fallecido en 1994, su carrera académica se desarrolla en la universidad de Berkeley¹⁴. Feyerabend denunció las deficiencias de la *concepción heredada*, defendiendo un enfoque histórico en el análisis del crecimiento del conocimiento científico, así como el pluralismo *metodológico* para dar cuenta de este progreso. Por último, Feyerabend concluiría que no existen criterios de demarcación o evaluación que no estén sujetos a valores, deseos subjetivos y convenciones. Debemos señalar, además, que su crítica no va dirigida

12 “La ciencia es, pues, en cada tiempo, una concepción del mundo que se nos presenta como una gestalt” (Nogueira et al., 2008: 409).

13 Nos limitaremos a repetir que, frente a la perspectiva acumulativa del conocimiento científico, para Kuhn la ciencia avanza en su historia de una forma discontinua, a saltos cualitativos, no por incrementos cuantificables de saber. “En cada momento histórico, la ciencia está dominada por formas cualitativamente distintas de entender la actividad científica, a su vez sostenidas sobre sistemas de creencias, métodos, conceptos y valores diferentes (...)”. Las consencuencias de esto serán de un carácter radical, y vendrán a socavar los cimientos del edificio epistemológico del neopositivismo y de la *concepción heredada*. Y esto, de dos maneras distintas: “a) abriendo paso al relativismo dentro de la reflexión metacientífica al circunscribir, de facto, las nociones de verdad, objetividad o validez del saber a su marco histórico concreto, y b) reduciendo la distancia aparente entre las ciencias de la naturaleza cuyo progreso se imaginaba lineal y constante, y unas ciencias sociales enzarzadas en la eterna discusión de los mismos problemas.” (Nogueira et al., 2008: 410).

14 Allí se convertiría en “el *enfant terrible* del racionalismo epistemológico” (Nogueira et al. 2008: 798).

únicamente a la metodología racionalista, sino que se extiende al llamado científicismo, y que, para el investigador austriaco, la ciencia tiene en la sociedad moderna el mismo papel que el que tenía la religión en las pasadas.¹⁵

La aportación más notable de Feyerabend es el concepto de “anarquismo metodológico”, que será imprescindible para la epistemología de la segunda mitad del siglo XX. A pesar de lo que pueda sugerir el término, no se trata de postular la negación del método, sino más bien “la denuncia de las pretensiones normativas de la epistemología positivista y postpositivista, frente a la que este autor defenderá posiciones mucho más abiertas e indeterministas, en cierto modo libertarias” (Nogueira et al., 2008: 415). En obras como *Against Method: Outline of an Anarchist Theory of Knowledge* (1975) o *Farewell to Reason* (1987), ofrece argumentos, apoyándose en la misma Historia, que apoyan su tesis de que la fe en la existencia de un único método científico es absurda, puesto que dicha existencia resultaría perjudicial para el mismo desarrollo del conocimiento. Básicamente, Feyerabend es afín al pensamiento de Popper y Kuhn. No obstante, a partir de los años sesenta, este se radicalizará en favor de un anarquismo metodológico y de la noción de inconmensurabilidad (ya anunciada por Kuhn).¹⁶

15 Antonio Escotado está de acuerdo con esta perspectiva cuando señala que, tan temprano como en el siglo XIX “la fuerza de la antigua Iglesia ha pasado en gran parte a la **ciencia** (...) La filosofía en sentido clásico se convierte en un anacrónico intruso, que viola la compartimentación del conocimiento pretendiendo enfoques «interdisciplinarios», cuando cada año nacen una o dos disciplinas nuevas, basadas siempre en la inexcusable necesidad de sustantivar aspectos y subaspectos de algún conocimiento” (Escotado, 1989: 289).

16 Nogueira et al. (2008: 416) expresa de forma muy acertada la relación entre Feyerabend y sus antecesores cuando afirma que el primero se dedicó a plantear “en toda su crudeza y radicalidad las consecuencias que Popper y Kuhn evitaron”. El mismo autor nos ofrece una síntesis de la propuesta epistemológica del filósofo austriaco a través de dos principios:

“a) El principio de contrainducción: si la regla metodológica ortodoxa es la de considerar que toda teoría o hipótesis adquiere consistencia en la medida en que se ajusta a la evidencia empírica —observacional, experimental, etc—, entonces ha de proclamarse la necesidad de hacer avanzar la ciencia por la vía de producir hipótesis o conjeturas que sean intencionalmente contradictorias con dicha evidencia, pues solo ellas pueden romper con los prejuicios ontoepistemológicos y metodológicos que cierran el paso a la más audaz investigación.

b) El principio de proliferación: de acuerdo con lo afirmado en el principio de contrainducción, la ciencia debe hacer un uso frecuente de dicha estrategia con el fin de producir una evidencia empírica capaz de crear las condiciones necesarias para una eficaz confirmación o refutación de una teoría dada, pues no puede confiarse esta tarea a la evidencia que la misma teoría produce de acuerdo con sus propios compromisos. De este modo, la proliferación de enfoques metodológicos resulta esencial para la fecundidad de la ciencia, incluso cuando la teoría sobre la que se trabaja cuenta con un gran refrendo.” (Nogueira et al., 2008: 416-417).

Los nuevos enfoques relativistas de Kuhn y Feyerabend ciertamente se infiltraron en la cerrada epistemología que había dominado el panorama hasta la primera mitad del siglo XX, y que había soportado hasta el momento las arremetidas de las inconsistencias lógicas fruto de los trabajos en matemáticas. Sin embargo, como venimos señalando, la obra de Feyerabend se sitúa un peldaño por encima, en cuanto a radicalismo, de la del pensador estadounidense. De hecho, Kuhn acabaría alejándose del excesivo relativismo que suponía el concepto de inconmensurabilidad, introduciendo la nueva noción de *comunicabilidad interparadigmática*.

En cuanto a la herencia que estas epistemologías han dejado, Díez y Moulines (1999: 325), hacen un resumen de la aportación historicista en lo que se refiere a las teorías y los cambios científicos:

- 1) Las teorías son entidades sumamente complejas y dúctiles, susceptibles de evolucionar en el tiempo sin perder completamente su identidad;
- 2) las teorías no son secuencias de enunciados que puedan ser juzgadas, propiamente, en cuanto totalidades, como verdaderas o falsas, aunque a través de ellas se puedan formular afirmaciones empíricamente verdaderas o falsas;
- 3) las teorías contienen, al menos, dos elementos diferentes: uno formal, las leyes o hipótesis, y otro empírico o aplicativo, es decir, los sistemas a los que se pretende aplicar;
- 4) cierta parte de cada uno de estos sistemas se declara intocable por decisión metodológica; otras partes de la teoría, en cambio, pueden sufrir modificaciones;
- 5) presentan diversos modelos de empiricidad; parte de la teoría conceptualiza los hechos u parte los explica y se contrasta con ellos;
- 6) el núcleo central de la teoría tiende a presentarse como inaccesible a la crítica, recayendo el trabajo de contrastación negativa sobre los aspectos más accidentales; y
- 7) llevan asociadas normas y valores, o simplemente indicaciones metodológicas y evaluativos, fuertemente dependientes del contexto socio-histórico.

En cualquier caso, lo que nos interesa sobre todo es la perspectiva de Paul Feyerabend, que tanto influiría en pensadores como Imre Lakatos o Larry Laudan, prefigurando el grupo de estudiosos conocido como los *nuevos filósofos de la ciencia*. En los últimos años, el pensamiento de Feyerabend fue anarquizándose hasta el punto de formular su conocido lema “anything goes” (“todo vale”). Este lema invita a enriquecer la tradición científica con aportaciones producidas por una imaginación sin barreras. En *Against Method...* Feyerabend expone sus primeros pensamientos sobre el anarquismo metodológico en una conversación

unidireccional con Imre Lakatos. En este libro el pensador austriaco da razones que respaldan su pensamiento, apoyándose en ejemplos históricos y verídicos. Pero no es de este tipo de demostraciones que nos interesa hablar. Este tratado sintetiza lo esencial de la perspectiva epistemológica de Feyerabend. Así, por ejemplo, en el prólogo, señala:

No hay una «racionalidad científica» que pueda considerarse como guía para cada investigación; pero hay normas obtenidas de experiencias anteriores, sugerencias heurísticas, concepciones del mundo, disparates metafísicos, restos y fragmentos de teorías abandonadas, y de todos ellos hará uso el científico en su investigación (Feyerabend, 1981: XV).

Feyerabend está convencido de que la ciencia es una empresa esencialmente anarquista. En su opinión, el anarquismo teórico es más humanista y más adecuado para estimular el progreso que sus alternativas basadas en la ley y en el orden. Sin embargo, se muestra cuidadoso en su entendimiento del concepto de “anarquismo”, e insiste en que el componente presuntamente caótico de este concepto es beneficioso cuando se aplica a la actividad científica. Dicho en sus propias palabras: “el anarquismo, que tal vez no constituye la filosofía política más atractiva, es sin embargo una medicina excelente para la epistemología y para la filosofía de la ciencia (Feyerabend, 1981: 1). El aislamiento de los saberes, su compartimentación en recintos amurallados es sumamente dañino para el desarrollo científico¹⁷.

Básicamente, la educación científica, tal y como era entendida (tal y como lo es hoy en día, en ocasiones), simplifica la ciencia, y esto lo hace simplificando a sus mismo participantes: primero se define un dominio de investigación; después, dicho dominio se separa del resto de la historia, recibiendo una lógica propia¹⁸. Finalmente, se entrena a los trabajadores de ese dominio en una lógica condicionada. Esto tiene como consecuencia que sus acciones sean más uniformes, “y al mismo tiempo se congelan grandes partes del proceso histórico” (Feyerabend, 1981: 3-4).

Feyerabend se pregunta si es de este modo posible crear una tradición que se sostenga a través de reglas estrictas y que consiga cierto éxito. La respuesta a su propia pregunta es un

17 Entiéndase “desarrollo” no dentro del pensamiento hegeliano que propone una evolución de la humanidad que apunta hacia una meta imprecisa, tan propio de la ya superada modernidad, sino como el proceso destinado a la consecución de objetivos, al esclarecimiento de lagunas, como la búsqueda, en fin, de la “comprensión” de un fenómeno.

18 Pone Feyerabend el ejemplo de la física, que se desliga de la metafísica y de la teología.

rotundo no¹⁹. No es beneficioso apoyar una tradición que excluya cualquier influencia, otorgándole todos los derechos necesarios para ocuparse del conocimiento, depreciando otros métodos y sus resultados.

Es a partir de estas reflexiones que emprende un esbozo de una metodología anarquista y una ciencia anarquista. Insistimos en que no hablamos de caos cuando nos referiríamos al anarquismo metodológico. Así lo expresa Feyerabend en varias ocasiones, instándonos, por ejemplo, a no temer que la disminución del interés por la ley y el orden dentro de la ciencia y la sociedad, que supondría un anarquismo epistemológico, conduzca al caos. Y hace una comparación con el sistema nervioso humano, eficiente en su aparente caos.²⁰

Expongamos, por último, las reflexiones más importantes de Feyerabend, reflexiones que servirán de guía a la hora de seguir ese “espíritu” propio de Feyerabend del que hablábamos al principio de este apartado. En realidad, lo que a continuación se presenta supone un resumen o declaración de intenciones de *Tratado contra el método*:

19 Feyerabend (1981: 4-5). da dos razones para explicar su respuesta negativa:

“La primera consiste en que el mundo que deseamos explorar es una entidad en gran medida desconocida. Debemos por tanto mantener abiertas nuestras opciones y no restringirlas de antemano. Las prescripciones epistemológicas pueden resultar brillantes al compararlas con otras prescripciones epistemológicas, o con principios generales ¿pero quién garantiza que constituyan el mejor camino para descubrir, no ya unos cuantos 'hechos' aislados, sino ciertos secretos profundos de la naturaleza? La segunda razón estriba en que una educación científica tal y como la descrita antes (y como se imparte en nuestras escuelas) no puede reconciliarse con una actitud humanista. Está en conflicto 'con el cultivo de la individualidad que es lo único que produce, o puede producir, seres humanos bien desarrollados'; dicha educación 'mutila por comprensión, al igual que el pie de una dama china, cada parte de la naturaleza humana que sobresalga y que tienda a diferenciar notablemente a una persona del patrón' de los ideales de racionalidad establecidos por la ciencia, o por la filosofía de la ciencia. El intento de aumentar la libertad, de procurar una vida plena y gratificadora, y el correspondiente intento de descubrir los secretos de la naturaleza y del hombre implican, por tanto, el rechazo de criterios universales y de todas las tradiciones rígidas. (Ciertamente, también implican el rechazo de una gran parte de la ciencia contemporánea)”.

20 Feyerabend (1981: 6): “incluso en situaciones indeterminadas y ambiguas, se consigue rápidamente la uniformidad de la acción y nos adherimos a ella con tenacidad” Finalmente, en otra nota, confiesa: al elegir el término 'anarquismo' para designar mi planteamiento tuve en cuenta sin más, su uso general. Sin embargo, el anarquismo, tal y como se ha practicado en el pasado y como se practica hoy día por un número cada vez mayor de personas, posee rasgos que no estoy dispuesto a defender. (...) Por estos motivos prefiero ahora emplear el término Dadaísmo. (...) Un Dadaísta está dispuesto a iniciar divertidos experimentos incluso en aquellos dominios donde el cambio y la experimentación parecen imposibles (ejemplo: las funciones básicas del lenguaje). Espero que tras la lectura del presente panfleto, el lector me recuerde como un frívolo Dadaísta y no como un anarquista serio.

La ciencia es una empresa esencialmente anarquista; el anarquismo teórico es más humanista y más adecuado para estimular el progreso que sus alternativas basadas en la ley y el orden.

El único principio que no inhibe el progreso es “todo sirve” (anything goes).

Se puede hacer avanzar a la ciencia procediendo conrainductivamente.

La proliferación de teorías es beneficiosa para la ciencia, mientras que la uniformidad debilita su poder crítico. Además la uniformidad pone en peligro el libre desarrollo del individuo.

No existe ninguna idea, por antigua y absurda que sea, que no pueda mejorar el conocimiento. Tampoco se eliminan las interferencias políticas. Puede hacer falta superar el chauvinismo científico que rechaza las alternativas del *status quo*.

El choque entre hechos y teorías puede ser prueba de progreso.

Las dificultades iniciales producidas por el cambio se superan mediante hipótesis ad hoc, que de este modo desempeñan ocasionalmente una función positiva.

Ciertos métodos “irracionales” de apoyo son necesarios debido al “desarrollo desigual” (Marx, Lenin) de las distintas partes de la ciencia.

Dada la ciencia, la razón no puede ser universal y la sinrazón no puede excluirse. Esta característica de la ciencia reclama una epistemología anarquista.

Las clases de contenido de ciertas teorías son incomparables en el sentido de que no puede decirse que ninguna de las relaciones lógicas usuales (inclusión, exclusión, solapamiento) se cumplan entre ellas.

Así pues, la ciencia es mucho más semejante al mito de lo que cualquier filosofía científica está dispuesta a reconocer. La ciencia constituye una de las muchas formas de pensamiento desarrolladas por el hombre, pero no necesariamente la mejor.

4.2. Segundo nivel metodológico

En lo que se refiere a este trabajo, defendemos una posición historicista y hermenéutica en oposición a una organicista y positivista. Y esto por varias razones:

Porque no concebimos el texto, la obra, desgajada de su contexto histórico, social y cultural.

Porque lo que manejamos en esta investigación es, principalmente, un corpus literario, y no un conjunto de datos a comprobar o refutar.

Porque consideramos inviable el positivismo como método de estudio del contenido y la forma de textos literarios.

Necesitamos hacer algunas aclaraciones, no obstante: cuando hablamos de historicismo y de hermenéutica no estamos hablando de metodologías en el sentido estricto de la palabra, sino de maneras de entender el proceso de investigación, de la voluntad de estudiar un objeto con un determinado espíritu.²¹ Para explicar esto nos interesa tratar cierta dicotomía establecida por Wilhelm Dilthey (1833-1911) y que se refiere a dos conceptos fundamentales de su pensamiento: *Erklären* y *Verstehen*. Este conflicto tiene su origen en la antigua disputa entre la idea absolutista que afirmaba la unidad de toda ciencia, fuera cual fuera su objeto, y la idea de la necesidad de una metodología propia para las ciencias sociales, dada su singularidad. No cabe duda de que la presente investigación no está encuadrada en el marco de las ciencias naturales, por lo que puede resultar innecesaria, quizás, la explicación de por qué es propicia nuestra adscripción en este caso a los presupuestos hermenéuticos e historicistas. Nosotros creemos que lo es, siquiera para fundamentar las explicaciones de los otros dos niveles propedéuticos. Por tanto, continuaremos con una contextualización de esta manera de entender el proceso científico, como ya hicimos a la hora de explicar el llamado anarquismo metodológico en párrafos anteriores:

Como apuntábamos, durante el siglo XIX se produjo un conflicto entre el positivismo imperante, de raíz francesa y anglosajona, y una nueva tendencia antipositivista liderada por hermeneutas, historicistas y neokantianos en el mundo germánico. Uno de estos autores era

21 A este respecto dirá Gadamer (1998: 85): “la hermenéutica no constituye un método determinado que pudiera caracterizar por ejemplo a un grupo de disciplinas científicas frente a las ciencias naturales. La hermenéutica se refiere más bien a todo el ámbito de comunicación intrahumana”, o lo que es lo mismo, se trata de un enfoque humanístico-lingüístico.

Dilthey, quien compartía con los demás pensadores antipositivistas su rechazo del monismo metodológico y el carácter canónico de las ciencias naturales.²² Los hermeneutas románticos necesitaban de una semántica propia, por lo que comenzaron a hablar de *comprensión*²³ como alternativa a la *explicación* causal propia de las ciencias de la naturaleza. Max Weber (1864-1920), tratando de conciliar ambas posturas, hablaría de *explicación comprensiva* como objetivo de las ciencias sociales, otorgándole la capacidad de aunar ambas operaciones.²⁴ La tradición hermenéutica-historicista, en cualquier caso, ha mostrado en su desarrollo un carácter holístico e idealista.

Antes que Dilthey, el primero en utilizar los términos alemanes de *Erklären* y *Verstehen* (“explicación” y “comprensión”, respectivamente) fue Johann Gustav Droysen²⁵ (1808-1884), historiador alemán, para caracterizar dos operaciones distintas, cada una de las cuales propias de una visión específica de las ciencias. Esta distinción debe ser estudiada dentro de la llamada *Methodenstret* (disputa por el método)²⁶.

Fue Dilthey quien, valiéndose de esta tradición, nos llevó a la distinción entre dos clases de ciencias, las *ciencias de la naturaleza* y las *ciencias del espíritu* (más tarde “sociales”). Dentro todavía de los conceptos de acción social e individual, para Dilthey “comprender” es “reactualizar la atmósfera espiritual de los sentimientos, motivos, valores y pensamientos del actor” (Nogueira et al., 2008: 273).²⁷

22 Frente a esto, “la tendencia antipositivista tenderá a afirmar que las obras humanas, su acción, su organización y su historia solo pueden ser comprendidas a través de la incorporación del mundo interior del individuo, de sus creencias e intenciones, a la explicación del orden sociohistórico” (Nogueira et al., 2008: 181)

23 Al fin y al cabo este era el objetivo de la hermenéutica cristiana.

24 No obstante, para Weber, el objeto de estudio parecen ser la acción individual y la acción social (no nos parece relevante definir ahora estos conceptos).

25 Concretamente en su obra *Grundriss der Historik*, de 1868.

26 Que, siguiendo a Nogueira et al (2008: 273) “tuvo lugar en el último cuarto del siglo XIX entre los intelectuales y académicos alemanes. La polémica se abrió con el enfrentamiento entre Carl Menger (...), economista defensor de la unidad del método en la ciencia, natural o social, para el que las ciencias sociales deben explicar los acontecimientos históricos y sociales a partir del descubrimiento de las leyes que subyacen al comportamiento humano y no sobre la base de consideraciones históricas, y Gustav Schmoller, de la escuela historicista alemana, para quien los acontecimientos históricos, aquellos de los que se ocupan las ciencias sociales, son esencialmente irrepetibles, ya que dependen fuertemente de las intenciones y preferencias de los individuos, así como de circunstancias históricas también irrepetibles, de modo que lo que procede hacer con ellos es restituir su inteligibilidad a través de la reconstrucción psicológica e histórica de sus procesos”. Este texto, como el lector percibirá, parece referirse al concepto de acción social como objeto de estudio, concepto que no resulta de utilidad directa para nuestros propósitos. No obstante, aquí está el germen de las futuras visiones hermenéuticas de Dilthey, Heidegger o Gadamer.

27 Es también notable, a este respecto, la aportación de Wilhelm Windelband (1848-1915) a la discusión. En su obra *Historia y Ciencia Natural*, de 1894, se aleja de la distinción de Dilthey para ofrecer su propia dicotomía: *saberes nomotéticos* (que buscan leyes y regularidades) y *ciencias ideográficas* (que se centran en la singularidad e irrepetibilidad de los acontecimientos humanos).

Ahora conviene dar unos pasos atrás en el tiempo para hablar, ya dentro de las disciplinas literarias, de las ideas de autores como Schlegel o Schleiermacher, quienes, ya a finales del siglo XVIII, abordaron la cuestión de la comprensión referida al texto literario. Con la figura de Schlegel culmina el anterior interés de los teóricos e historiadores de la literatura por el mundo griego. El autor alemán considera la literatura del período helénico como el modelo literario más perfecto y acabado, además de percibir en ella el ciclo evolutivo (nacimiento, desarrollo, florecimiento, madurez, rigidez y desaparición final) aplicable a todo género de expresión literaria. A pesar de todo esto, Schlegel no cree, en palabras de Manuel Asensi (1998: 349) “que el estudio histórico deba limitarse a describir las condiciones espaciales, temporales y raciales en las que surgió una obra literaria”. En esto Schlegel disiente de Herder²⁸, instigador del movimiento del *Sturm und Drang*, y va un paso más allá: para Schlegel, el historiador y crítico no puede desempeñar una labor tan solo descriptiva, sino que ha de hacer valoraciones, discernir entre lo que es valioso y lo que no. Entendemos, pues, que Schlegel introduce la valoración subjetiva en el estudio de la obra literaria, lo cual no significa que esta deba hacerse sin un estudio minucioso del texto. Así, el teórico alemán habla también de un trabajo filológico (Schlegel comenzó su carrera como filólogo clásico) que define como “interpretación de un texto mediante una minuciosa y cuidadosa atención a las palabras que lo componen” (Asensi, 1998: 349).

Dicho esto, no es difícil entender que de lo que aquí se está hablando es de una distinción temprana entre los futuros conceptos de *Erklären* y *Verstehen*, esta vez aplicados específicamente a la teoría literaria. Lo que tanto los teóricos del *Sturm und Drang* (Goethe, Friedrich Schlegel, Herder...) como del posterior Círculo de Jena (August W. Schlegel²⁹, Schelling, Novalis, Schleiermacher, entre otros...) encarnaban era un movimiento de rechazo al racionalismo propio de la Ilustración (*Aufklärung*), es decir, abogaban por un modelo comprensivo frente al explicativo propio del racionalismo. Estas son las ideas precursoras del Romanticismo inminente, pero antes de avanzar de nuevo hasta los hermeneutas del XIX, nos detendremos a hablar del concepto de *círculo vicioso de la comprensión* o *círculo hermenéutico* de Friedrich Schleiermacher (1768-1834):

Principalmente, para Schleiermacher la tarea de la hermenéutica es “entender el discurso tan bien como el autor, y después mejor que él”. Según este pensador, para

28 Lo que sí hereda de Herder es la idea de que es necesario identificarse con el autor y comprenderlo mejor de lo que él se comprende a sí mismo para llevar a cabo el estudio de un texto concreto.

29 Hermano de Friedrich,

interpretar un texto hace falta leer atentamente sus partes y, a la vez, comprenderlo en su totalidad. La tesis del autor prusiano plantea, en resumidas cuentas, la siguiente cuestión: si no se comprenden las partes, ¿cómo se va a comprender el todo? Y viceversa. La interpretación es un círculo que va constantemente de la parte al todo y del todo a la parte. En la práctica, “es necesario leer despacio y atentamente los detalles (las partes) del texto y, al mismo tiempo, hacer una lectura rápida del todo textual para tener una visión de conjunto” (Asensi, 1998: 350). Sin embargo, la comprensión del todo no se limita únicamente al texto concreto sobre el que se trabaja, sino también al contexto histórico y actual del autor, al panorama artístico, a los demás autores, etc. No solo eso: también es necesario que el investigador disponga de “un conocimiento espiritual y estético de la obra, es decir, de su sentido, de su naturaleza, de su tono; y, por fin, necesita conocer la génesis psicológica que la engendró, los motivos que la hacen partícipe de la condición humana” (Asensi, 1998: 351). Esto es, en resumidas cuentas, un modo de deshacer el camino que ha hecho el autor, remontándonos hasta los orígenes de la obra para reconstruir su sentido originario³⁰.

No podemos dejar de insistir en la importancia seminal del pensamiento de este autor: Schleiermacher escribió, entre 1805 y 1809, un conjunto de aforismos acerca de la hermenéutica. Es a partir de estas ideas acerca de la comprensión de un escrito³¹ que acabarían desarrollándose nuevas disciplinas, movimientos intelectuales y formas de conocimiento, como la hermenéutica romántica de Dilthey, la estética de Croce, el concepto de *proyecto de hermenéutica universal* de Gadamer, la escuela idealista alemana, la llamada *crítica de la conciencia* o algunas ideas de Heidegger relacionadas con el *círculo vicioso de la comprensión*.

Un año antes de la muerte de Schleiermacher nacería Wilhelm Dilthey, quien habría de marcar la Estética de forma igualmente positiva, influyendo asimismo en la futura hermenéutica que, partiendo de Heidegger, llegaría hasta Gadamer, e incluso a algunas Estéticas de la Recepción. De Dilthey parte una vertiente del pensamiento estético del siglo

30 En el segundo volumen de su *Historia de la teoría de la literatura*, Manuel Asensi postula que “Mediante la intuición de lo sucedido en la génesis de un texto, se vuelven conscientes cosas que podrían haber quedado en estado inconsciente de no ser por el acto hermenéutico. La comprensión supone un aumento de conocimiento en relación con el conocimiento original. Conocer no deja las cosas tal cual estaban, no consiste en un simple gesto mimético por el que se trae al presente lo que había en el pasado, sino que aporta y aumenta la significación de los textos. En este sentido, la hermenéutica es una condición *sine qua non* de la vida de un texto, una manera de asegurarle una continuidad histórica”. (2003: 197).

31 Recordemos que la hermenéutica no es un concepto reciente y que ha constituido durante siglos un método de estudio de los textos.

XX que llevaría a cabo una crítica radical de los planteamientos metódicos existentes de las poéticas lingüísticas. La razón de esto se halla en la distinción establecida por él, como ya expusimos, entre las ciencias del espíritu (*Geisteswissenschaften*) y las ciencias de la naturaleza (*Naturwissenschaften*).

Lo que nos interesa conocer para continuar con el siguiente paso evolutivo de la hermenéutica del siglo XX es que este siglo, al menos en sus primeras décadas, estaría caracterizado por un intento, a pesar de los esfuerzos de Schleiermacher, Schlegel, Dilthey, etc, de asimilar el método propio de las ciencias naturales por parte de la teoría literaria.³² La distinción de Dilthey estaba diseñada para poner trabas a este tipo de unificación de los métodos de las ciencias; para evitar que las herramientas metódicas de las ciencias naturales fueran aplicadas a estudios propios de las ciencias del espíritu, que extraen su saber, de acuerdo con Dilthey, de una experiencia sentida desde la vida misma. Según el autor, esta experiencia vital recibe el nombre de *Erlebnis*. A pesar de esto, más tarde, en las primeras décadas del último siglo surgirían una serie de movimientos que tratarían de acercarse al fenómeno literario desde una perspectiva imanentista, tratando el texto como a un objeto delimitado y separado de su contexto social, cultural, político, etc. Estos movimientos eran, entre otros, el estructuralismo de la Escuela de Ginebra, El Círculo Lingüístico de Praga y la Escuela de Copenhague, el formalismo ruso y el *New Criticism* americano. Estas formas de pensamiento son contrarias a todo lo que hemos expuesto hasta ahora, por lo que las rechazamos como excesivamente reduccionistas e incapaces de explicar en su totalidad (o al menos desde más de una perspectiva) la realidad de un objeto de investigación con el fin de llegar a su *comprensión*.³³

Ya estamos preparados para continuar con los últimos pasos de nuestro breve recorrido por la historia de la hermenéutica. Es preciso por tanto avanzar en el siglo XX hasta las figuras de Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer. La hermenéutica ontológica de Gadamer, influencia capital para la posterior Estética de la recepción, tendría su germen en los planteamientos hermenéuticos de Heidegger. Este, a su vez influido por pensadores como Husserl, Nietzsche o, evidentemente, Wilhelm Dilthey, expondría ciertas ideas acerca del ser y del habla en un intento de destruir la metafísica occidental. La importancia del pensador

32 Esto es algo que puede decirse también de buena parte de las demás disciplinas humanísticas.

33 Habría que añadir, sin embargo, que ciertos aspectos de estas corrientes de pensamiento influirían en futuras disciplinas como la Estética de la recepción, esencial, como veremos, en esta investigación.

alemán para el desarrollo de la hermenéutica se halla en el hecho de que es este, en palabras de León (2009):

quien da el paso decisivo desde una hermenéutica que asume una tarea particular de la filosofía hacia una filosofía propiamente hermenéutica, al hacerse cargo del fenómeno de la comprensión como algo más que una forma de conocimiento o un sistema de reglas metodológicas, a saber como una determinación ontológica del hombre y un rasgo definitorio de la filosofía como tal en tanto que expresa la apertura del hombre al ser.

Heidegger, en la línea de Dilthey, expresaría su preocupación por la idea de la comprensión. No obstante, a partir de entonces, gracias al autor alemán, la hermenéutica va a ir adoptando tintes fenomenológicos. En *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, Heidegger comienza dando una definición de hermenéutica: “el término hermenéutica pretende indicar el modo unitario de abordar, plantear, acceder a ella, cuestionar y explicar la facticidad” (Heidegger: 1999: 27), para continuar con una discusión acerca de los orígenes y la evolución del término. En opinión de este autor, Dilthey adoptó el concepto de hermenéutica de Schleiermacher en tanto que “método del entender”, pero lo descompuso en favor de sus famosas investigaciones sobre las llamadas ciencias del espíritu. Esto supone una restricción en su posición y, argumenta Heidegger, en el desarrollo de la verdadera hermenéutica dejó olvidadas las épocas decisivas³⁴, por lo que “Ese Dilthey sistemáticamente aguado de hoy en día (*Spranger*) no alcanza ni siquiera de lejos la posición de antaño, posición por lo demás ya restringida, y afectada y poco clara en la dirección de lo fundamental” (ídem, 1999: 32).

Llegados a este punto queda claro que existe una notable diferencia entre los hermeneutas románticos y los contemporáneos. Los románticos, es decir, los representados por Schleiermacher y Dilthey, pueden ser considerados hermeneutas metódicos, en tanto que están interesados en la hermenéutica como herramienta técnica de comprensión de los textos. Están preocupados por reconstruir la experiencia original del autor (Dilthey con propósitos siempre orientados a la distinción entre ciencias naturales y del espíritu). Los contemporáneos, al contrario, tienen objetivos más complejos³⁵.

34 Es decir, la patrística y la de Lutero.

35 Andrés Félix López López (*Martin Heidegger y el concepto de facticidad*) expresa esta circunstancia de la siguiente manera:

“En Martin Heidegger, cuya preocupación central fue la filosofía del sentido del ser, no se encuentra una orientación estrictamente hermenéutica frente al texto o la historia, sino que hace un análisis ontológico del hombre en la forma de una hermenéutica de la existencia: la pregunta que rastrea es ¿Qué es la existencia? La

Para nuestros propósitos hablaremos de Heidegger y de Gadamer conjuntamente, pues sus tesis están, como se verá, íntimamente relacionadas: Martin Heidegger, filósofo alemán nacido en 1889, es considerado uno de los pensadores más importantes no solo del siglo XX, sino de la historia del pensamiento humano, y esto se debe, principalmente, al carácter seminal de sus ideas. Nosotros trataremos de centrarnos en sus opiniones acerca de la hermenéutica, tan ligadas en su pensamiento, como hemos visto, al concepto de ontología. Es por esto que hablaremos, en lo referente a Heidegger, de *hermenéutica ontológica*³⁶.

Para empezar, el término es complejo. El propio Gianni Vattimo así lo explicita cuando afirma (1990: 23): “Aquello a lo que llamamos ontología hermenéutica es un movimiento filosófico de límites inciertos, puesto que son amplísimos” y sitúa “el filón maestro de este movimiento” en el Heidegger de las últimas obras sobre todo. Más tarde Gadamer retomaría y reelaboraría el concepto heideggeriano.

La ontología hermenéutica queda definida en base a tres elementos asociados al concepto de círculo hermenéutico. Pero antes de exponerlos resumamos, con ayuda de Vattimo, la perspectiva heideggeriana con respecto al círculo hermenéutico:

En sus términos más esenciales, el círculo hermenéutico muestra una peculiar pertenencia recíproca de «sujeto» y «objeto» de la interpretación, que precisamente por esto no pueden ya ser llamados así, puesto que los dos términos han nacido y se han desarrollado dentro de una perspectiva que implicaba su separación y contraposición y, con ellos, la expresaba. El hecho de que, para Heidegger, la interpretación no sea otra cosa que la articulación de lo comprendido, que ella presuponga, por tanto, siempre una comprensión o precomprensión de la cosa, significa simplemente que, antes de cualquier acto explícito de conocimiento, antes de cualquier reconocimiento de algo como (*als*) algo, el conociente y lo conocido ya se pertenecen recíprocamente: lo conocido está ya dentro del horizonte del conociente, pero sólo porque el conociente está dentro del mundo que lo conocido co-determina (ídem: 25).

comprensión según Heidegger no es solo un concepto del tipo gnoseológico, sino –y sobre todo– ontológico. La comprensión la instala Heidegger en la existencia misma (...) La comprensión de la que habla Heidegger es la comprensión del ser. Gadamer propone como objeto central de la hermenéutica explicar aquello que acontece en la misma comprensión: entender en qué consiste comprender.” (2013: 11)

36 Término realmente acuñado con posterioridad por su discípulo Gadamer; Heidegger habla de *hermenéutica de la facticidad*.

Es Heidegger el primero que da una elaboración filosófica y sistemática al concepto del círculo vicioso de la comprensión, “reconociéndolo no como un límite, sino como una posibilidad positiva del conocimiento, más aún, como la única posibilidad de una experiencia de la verdad por parte del ser-ahí” (Vattimo, 1990: 24). Ese ser-ahí (*Dasein*) obtiene su sentido en la temporalidad, condición esta, a su vez, de posibilidad de la historicidad. Continuemos:

Los que siguen son los elementos que, pasando por el concepto de círculo hermenéutico, definen la ontología hermenéutica³⁷:

El rechazo de la «objetividad» como ideal del conocimiento histórico (es decir, el rechazo del modelo metódico de las ciencias positivas).

La generalización del modelo hermenéutico a todo el conocimiento, histórico o no.

La lingüisticidad del ser (todo ser, todo aquello que puede ser comprendido, es puro lenguaje).

Estos elementos representan al mismo tiempo tres momentos sucesivos en la construcción de la ontología hermenéutica. Al menos así es como Gadamer, en su libro principal, *Verdad y método*, lo presenta. Como podemos apreciar, el primer elemento no es nuevo en la historia de la hermenéutica. Lo novedoso es que ahora la hermenéutica adelanta una reivindicación de universalidad, que se concreta y se funda al mismo tiempo en la teorización de la lingüisticidad del ser.

Profundizando en este tema, Gadamer, en su libro titulado precisamente *El giro hermenéutico*, afirma lo siguiente:

Frente a la exigencia del comprender no debe considerarse una incongruencia que esta experiencia contenga en la comprensión misma la experiencia de sus propias limitaciones. Al contrario. La universalidad de la experiencia hermenéutica se acopla magníficamente a la limitación real de toda experiencia humana y a las limitaciones impuestas a nuestra comunicación y nuestras posibilidades de articulación (Gadamer, 1998:75).

Es a esto a lo que nos referíamos cuando decíamos que Gadamer encuentra en la hermenéutica una manera de explicar lo que ocurre en la propia comprensión (entender en qué

37 En esto seguimos de nuevo a Vattimo (1990: 25).

consiste comprender) y cuando afirmábamos, sobre Heidegger, que este negaba el carácter limitador del círculo hermenéutico. Por lo demás, Gadamer encuentra, al igual que Heidegger, su principal inspiración en las ideas de Nietzsche, concretamente en el concepto de *enfermedad* histórica de la segunda de sus *Consideraciones intempestivas*, que el filósofo de Röcken utilizaría “ante todo para subrayar que el exceso de conciencia historiográfica que él ve como característico del siglo XIX es también, y de forma inseparable, incapacidad de crear una nueva historia” (Vattimo, 1990: 16-17). La ontología hermenéutica de Gadamer puede considerarse un intento explícito de superar la condición del espíritu moderno que Nietzsche denunciaba; el propósito de superar los límites de esta *enfermedad* histórica. ¿Pero qué significa esto exactamente? La *enfermedad* histórica es esa consciencia histórica propia del siglo XIX que se traduce en la extenuación del cerebro investigador, en la incapacidad de producción a causa del excesivo conocimiento acerca del pasado. Esta “sobreinformación” paraliza al investigador que, incapaz de mirar hacia delante, es también incapaz de crear algo nuevo. En otras palabras, la excesiva confianza en el pasado mata la voluntad creadora del hombre.

La hermenéutica contemporánea, por tanto, trata de posicionarse en contra de esta faceta limitadora de la historia. Paradójicamente, sin embargo, y a pesar de haber quedado irremediabilmente ligada a la concepción de la *enfermedad* histórica, la hermenéutica contemporánea no ha conseguido captar, y mucho menos superar, sus contradicciones³⁸. Lo que Gadamer pretende hacernos entender, para superar este problema, es que tanto el pasado como el presente son necesarios para comprender un texto; el hombre en el presente, cargado de prejuicios e ideas preconcebidas propias de su tiempo, se vale de la producción pretérita y la perspectiva bajo la cual fue creado el texto para su estudio, uniendo ambos horizontes (*Horizontverschmelzung*): el suyo y el del autor original. La preconcepción de un texto se realiza desde el presente del hermeneuta. El texto, sin embargo, fue creado y está imbuido del carácter de un tiempo determinado y distinto del presente. De modo que el verdadero sentido del texto nace de la fusión de los horizontes del lector y del autor. El límite histórico del hermeneuta (establecido por su historia efectual y su manera de entender el mundo) puede ser ampliado al incorporar el horizonte del autor del texto, creando un nuevo horizonte. En esto consiste la comprensión, según Gadamer: la comprensión se da en un horizonte comprensivo

38 En palabras de Vattimo (1990: 23), “Precisamente el desarrollo que el mismo Nietzsche da a esta problemática se convierte, por el contrario, en un importante instrumento para una crítica de los límites de la ontología hermenéutica”

en el presente que es la superación del horizonte histórico. No obstante, esto no significa que el hermeneuta obtenga el horizonte del autor, pues esto supondría la completa identificación con este. Al contrario, el intérprete gana el horizonte histórico del autor, su situación histórica, lo que significa reconocerle y comprenderle, no suplantarle.

Y lo que hace posible la unión de ambos horizontes no es otra cosa, según Gadamer, que el lenguaje³⁹. No perdamos de vista, por otra parte, que el objeto de la hermenéutica ontológica no es otra cosa que la pregunta por el ser o, dicho de otro modo, el de “explicar lo que ocurre en esta operación humana fundamental del comprender interpretativo: este se nos aparece ahora como una experiencia antropológica, es decir, como experimento de realidad” (Ortiz, 1986: 49).

No hemos pretendido presentar una historia exhaustiva de la hermenéutica como modelo de pensamiento científico. Se trataba únicamente de dar una idea general de qué significa para nosotros este concepto y de qué manera podemos justificar nuestro interés por el mismo. Por eso no profundizaremos en algunos autores posteriores como Habermas o Ricoeur, cuyas aportaciones al modelo hermenéutico son innegables, pero que, dado que beben directamente de los autores anteriormente citados, y puesto que su labor es más bien de enriquecimiento que de verdadera innovación, el estudio de cada uno dilataría inútilmente este resumen⁴⁰. Solo diremos, por ahora, que las teorías hermenéuticas de Paul Ricoeur tienen como uno de sus ejes la reelaboración del texto por parte del lector, circunstancia que las acerca a las teorías de la recepción, que serán tratadas dentro de poco.

Sirva pues lo explicado como una declaración de intenciones; intenciones fuertemente ligadas, por otra parte, a las del nivel propedéutico anterior, que, como este, tenía por objetivo final la *máxima* comprensión del objeto de estudio.

39 “El lenguaje une los horizontes existencial y comprensivo, une de manera continua lo acaecido y lo presente” (López 2013: 11). Wallace, como veremos, creía en la posibilidad del lenguaje como instrumento de acercamiento entre los seres humanos. Esta idea está en deuda con Wittgenstein.

40 Sí hablaremos, por el contrario, de la Hermenéutica Analógica de Mauricio Beuchot en el tercer nivel de nuestra metodología.

4.3. Tercer nivel metodológico

Expondremos aquí, con un enfoque más específico, las principales corrientes, herramientas metodológicas, formas de pensamiento, teorías y, en fin, ideas propicias para describir y maximizar la comprensión de nuestro objeto de estudio, en consonancia con lo expuesto anteriormente:

I. Hermenéutica analógica.

Hemos dejado claro que nuestra adhesión a la hermenéutica como corriente de pensamiento es prácticamente obligatoria. Hemos trazado, además, una historia más o menos general de esta. Por eso, de lo que se trata ahora es de concretar el carácter que tendrá para nosotros este modo de entender la investigación.

Mauricio Beuchot propone el modelo hermenéutico más próximo a nuestros intereses. Se trata de la llamada hermenéutica analógica, un modelo intermedio entre la univocidad y la equivocidad, es decir, no tiende al objetivismo, pero tampoco al relativismo extremo (tan temido por Feyerabend). Huye de los extremos para situarse en un cómodo punto intermedio. Para Beuchot, el hermeneuta contemporáneo se ve “debatándose desgarrada entre algunos puntos extremos, que piden una solución intermedia” (2000: 37). La solución, para Beuchot, pasa por la doctrina antigua y medieval de la *analogía*⁴¹.

Entre lo unívoco y lo equívoco, entre la interpretación única y el relativismo, se encuentra la analogía. Lo análogo es lo en parte idéntico y en parte diverso, pero tiene más de diversidad que de identidad. Estos dos extremos se autorrefutan, pues la hermenéutica no puede existir si tenemos en cuenta sus premisas: según el univocismo no hay lugar para varios sentidos, es decir, para la interpretación, por tanto la hermenéutica; según el relativismo

41 “La analogía se colocaba como intermedia entre la equivocidad y la univocidad. Lo equívoco es lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido completamente diverso, de modo que la una no tiene conmensuración con la otra (...) Lo unívoco es lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido completamente idéntico, de modo que no cabe diversidad alguna entre unas y otras (...) En cambio, lo análogo es lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido, en parte idéntico y en parte distinto, predominando la diversidad; es idéntico según algo, según algún respecto, y diverso de modo simple (*simpliciter diversum et secundum quid eodem*); esto es, es diverso de por sí y principalmente, y solo es idéntico o semejante de modo secundario” (Beuchot, 2000: 38).

extremo todo es relativo, pero este enunciado es absoluto, por lo que existe una fuerte contradicción⁴². Entonces, ¿a qué llama Beuchot *analogía*? El pensador mexicano nos dice que, si bien la mayoría de las cosas son relativas, hay algunas que son absolutas; que hay algunas cosas que son necesarias y universales, aunque la mayoría son singulares y contingentes. Esto es analogía, “porque hay una comunidad, o igualdad, o universalidad, restringida, y una diversidad, o particularidad, extendida, una multiplicidad prevalente” (Beuchot, 2000: 43). Al margen de los problemas lógicos planteados por Beuchot para explicar su aproximación a la hermenéutica, lo que viene a decir es lo ya planteado: es preciso acercarse al objeto de estudio que queremos comprender con la consciencia de que el absolutismo y el relativismo extremos no son aplicables si es precisamente eso lo que buscamos: la comprensión de ese fenómeno en concreto.

Beuchot asocia el concepto de univocidad con el positivismo científico del siglo XIX⁴³. Por el contrario, el modelo equivocista queda identificado con la hermenéutica romántica de la que ya hemos hablado anteriormente.

Puesto que la analogía tiende más a lo equívoco que a lo unívoco, la interpretación analógica se aproxima a ser inadecuada. No obstante, lo que se da en este tipo de aproximación es una conciencia de que existe una diversidad de significados, pero al mismo tiempo no se renuncia a cierta uniformidad, “de conveniencia en algo estable y reconocible, por gracia de lo cual no se pierde la posibilidad de un conocimiento racional” (p. 52). En resumidas cuentas, la hermenéutica analógica trata de cercar el significado, aunque sea de forma aproximativa, delimitando la interpretación pero, y esto es lo más importante, sin cerrarla⁴⁴.

En la hermenéutica analógica se busca la *intentio auctoris*, aunque también interviene la llamada por Eco *intentio lectoris* (relacionada con la Estética de la recepción). Sin embargo, la que más nos interesa es la *intentio textus*, como la llama Beuchot, que se trata de

42 Las paradojas y círculos viciosos, por cierto, no carecían de interés para David Foster Wallace.

43 Él habla, con cierto humor, de “*hermenéutica positivista*”.

44 Dice Beuchot:

Aunque las interpretaciones sean potencialmente infinitas, porque los significados lo son, la mente del hombre es finita, y, si ha de conocer algo, lo conoce en un segmento finito y apresable de la interpretación. Ese ámbito lo determina el contexto, el marco de referencia, que el hombre recibe sobre todo de la comunidad, en el diálogo interpretativo entre los intérpretes. De esta manera, la comunidad, que no es ideal, sino muy limitada, muy finita, ayuda a determinar el segmento de interpretación que semióticamente se acerca más a la verdad interpretativa (2000: 52).

un híbrido entre las dos anteriores: le da más importancia a la intención del autor, enriquecida, sin llegar a distorsionar la interpretación, por la del lector.

Lo que estamos haciendo una y otra vez, como sin duda habrá comprendido el lector, es promulgar cierta moderación en lo que se refiere a la aplicación de los métodos hermenéuticos (entiéndase esto no como freno a las propuestas de Feyerabend, sino como complemento a su interés por lo que llama un “caos ordenado”, “equivocidad sujetable” según Beuchot, y lo que Bertrand Russell denomina “ambigüedad sistemática”). Finalmente, Beuchot entiende el *significado analógico* como el que un término tiene cuando designa varias cosas de manera en parte igual y en parte diferente, predominando la diferencia. En suma, la hermenéutica analógica es una síntesis de la “hermenéutica positivista” y la romántica, acercándose más a la variabilidad de significados que promulga esta última, pero siendo consciente de que existen límites a esa variabilidad, una tendencia inevitable a la univocidad⁴⁵.

45 Nótese además que la hermenéutica analógica tiene carácter ontológico, al igual que las propuestas de Heidegger y Gadamer y a pesar de la actual tendencia a la “desontologización” de la hermenéutica en favor de consideraciones únicamente lingüísticas. La hermenéutica, según Beuchot, precisa de una fundamentación metafísica.

II. Estética de la recepción

Once I'm done with the thing, I'm basically dead, and probably the text's dead; it becomes simply language, and language lives not just in but through the reader. The reader becomes God, for all textual purposes.

David Foster Wallace

Venimos anunciando desde el primer momento la importancia que las teorías de la Estética de la recepción tendrán para este trabajo.

Aunque ya existían corrientes y teorías interesadas en el papel del lector en la obra literaria desde mucho antes⁴⁶, fue en los años sesenta cuando comenzó a desarrollarse esta rama concreta de la teoría de la literatura, la *Rezeptionsästhetik*, *Reader Response Criticism* o, en español, Estética de la recepción⁴⁷. Dos son los textos fundacionales de esta nueva corriente: por una parte, nos encontramos con *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (*La historia literaria como desafío a la ciencia literaria*), de Hans Robert Jauss (1921-1997), que corresponde originalmente a un discurso pronunciado por el autor el 13 de abril de 1967 en la Universidad de Constanza. En segundo lugar, *Für eine Literaturgeschichte der Leses* (*Para una historia literaria del lector*), de Harald Weinrich, publicado también en 1967. A estos dos textos habría que añadir un tercero, aunque aparecido un año más tarde: se trata de *Die Appellstruktur der Texte* (*La estructura apelativa del texto*), un discurso pronunciado por Wolfgang Iser en la misma Universidad de Constanza. Podemos afirmar entonces que el núcleo de origen de estas teorías se encuentra en la universidad

46 Los propios formalistas rusos cuyos postulados rechazamos jugaron un importante papel a este respecto, si bien la recepción del lector como concepto no tuvo demasiada visibilidad en sus estudios.

47 También fue conocida en Alemania como *Rezeptionsforschung*, es decir, “Investigación de la recepción”.

germano-occidental de Constanza, lo cual no quiere decir que con el tiempo dichas teorías traspasaran las fronteras de esta institución, expandiéndose y tomando progresiva importancia tanto en Europa como en América.

Arnold Rothe ofrece en su artículo *El papel del lector en la crítica alemana contemporánea* una excelente revisión de los antecedentes y una descripción del panorama de esta corriente en la Alemania de los años setenta. Para hablar de los antecedentes comienza refiriéndose a la situación de la década de los 50:

Alemania estaba dominada por el método de la llamada explicación inmanente de textos, conocida en los Estados Unidos con el nombre de “New Criticism”. Dicho método (...) no considera al texto literario ni como documento biográfico o histórico ni como simple suma de influencias literarias ejercidas sobre él, sino como obra de arte sujeta a sus propias leyes estéticas. Dicho método, el de la explicación inmanente de los textos, se dirigió en un principio —y con justa razón— contra el positivismo vigente (...). A pesar de sus méritos innegables, la explicación inmanente suscitó dos problemas (...): En primer lugar: no puso de relieve de manera suficiente qué parte ocupan en la explicación del texto la personalidad del intérprete, sus gustos y sus intereses. En segundo lugar: dado que cada texto es analizado en su propia estética, el método de la explicación inmanente permanecía desprovisto de un modelo que permitiera integrar esos textos aislados en el proceso de la historia (Rothe en Mayoral, 1987: 14).

Douwe Fokkema y Elrud Ibsch arrojan su propia perspectiva acerca de los orígenes de estas teorías. Con esta sencillez expresan los cambios en el recorrido de la teoría de la literatura: en primer lugar, el positivismo postulaba la historicidad del objeto, en este caso el texto. Sin embargo, esperaba del investigador una anulación de su propia historicidad en favor de la objetividad. Las reacciones siguientes, la del *Geisteswissenschaft* (las ciencias del espíritu de Dilthey) y la del método intrínseco o inmanente de estudio de los textos entendían el objeto como “una entidad constante ahistórica a la que correspondía un investigador constante ahistórico” (Fokkema e Ibsch, 1997: 166). Sin embargo, con la llegada de la Estética de la recepción, los hechos son restaurados dentro de su historicidad y es reconocida la historicidad del investigador. Dicho de otro modo, la Estética de la recepción incluye en la teoría de la literatura la historicidad y el juicio de valor como componentes inalienables del estudio del texto literario.

Volviendo al texto de Rothe, dos modelos históricos, en su opinión, trataban de solucionar el segundo problema citado: estos eran el modelo marxista y el de los formalistas. Para Rothe, sin embargo, fracasaban miserablemente en esta misión. El marxista por su determinación unilateral de los hechos culturales por los hechos económicos; el formalista a causa de no tener en cuenta la interacción existente entre historia literaria e historia general a la hora de describir los textos literarios.

En cuanto a la primera cuestión, los defensores del método de explicación inmanente de los textos no tenían precisamente un afán objetivador, a pesar de lo que pueda parecer. En realidad partían de los presupuestos de Dilthey relativos a la distinción entre ciencias del espíritu y ciencias naturales. En otras palabras: los seguidores del *New Criticism* rechazaban la utilización de métodos propios de las ciencias naturales para el estudio de los fenómenos literarios. Sus intenciones, por tanto, y al menos en lo referente a las tesis de Dilthey (el sujeto del conocimiento no es separable del objeto de conocimiento, pues el sujeto queda inevitablemente impregnado por la tradición iniciada por su objeto), comulgaban con las de los nuevos teóricos de la recepción. Su acercamiento al texto literario, sin embargo, no tenía en cuenta el factor del lector, y prácticamente tampoco el del autor, lo que convertía a esta perspectiva en una forma de positivismo encubierto. La Estética de la recepción va más allá que el *New Criticism* en tanto que considera la figura del lector como indisoluble del sentido del texto (en buena medida el lector es responsable de su creación). Para la Estética de la Recepción lo principal no es conocer las reglas históricas o ahistóricas según las cuales ha sido producido un texto, sino de qué forma y bajo qué condiciones tiene lugar la recepción de dicho texto. Pero no se queda ahí. En palabras de Rothe (Mayoral, 1987: 15), “una vez planteada la cuestión de la participación del lector, queda abierto todo un catálogo de problemas”⁴⁸.

48 Y continúa enumerando dichos problemas (en Mayoral, 1987: 15-16):

“¿Qué influencia previa ejerce el público buscado por el autor en la producción en sí del texto? (...).
¿Cuál es el papel que desempeña la imagen o el crédito de un autor con motivo de la lectura de sus obras? ¿Hasta qué punto está dominado nuestro juicio por una obra calificada de clásica?
¿Qué importancia hay que atribuir a las ideas preconcebidas respecto de un género literario; por ejemplo, a nuestra disposición, o incluso a nuestro deseo de divertirnos con una comedia?
¿Qué ocurre en nosotros durante la lectura? El lector, ¿solo se reencuentra a sí mismo, o es capaz de aprender algo fuera de sí?
¿En qué medida puede dirigir el autor -tal como se concibe la antigua retórica- las identificaciones que necesariamente se establecen entre el lector y ciertos tipos de personajes ficticios.
¿Cuáles son las condiciones bajo las cuales un texto es apreciado como estético por el lector: por ejemplo, una carta, producida con un fin puramente pragmático, como obra de arte?
Por último, ¿cuáles son los criterios que subsisten para enjuiciar cualquier explicación de textos? Si,

Rothe rastrea los orígenes de la Estética de la recepción hasta la hermenéutica filosófica en sus últimos estadios, concretamente en el pensamiento del ya conocido Hans-Georg Gadamer, plenamente elaborado, como sabemos, en su obra *Wahrheit und Methode (Verdad y método)*, de 1961. Para Gadamer,

la relación entre texto y lector obedece a la lógica de pregunta y respuesta. El texto es, pues, la respuesta a una pregunta; dicho de otra manera, solo percibo en un texto aquello que tiene algo que ver conmigo. Lo cierto es que la respuesta que el texto da a nuestra pregunta nunca es plenamente suficiente, de manera que el propio texto plantea también preguntas, y es ahora al lector al que le toca encontrar las respuestas. De lo que resulta que la lógica de pregunta y respuesta se presenta bajo una forma dialéctica o, ya que se trata de epistemología, bajo la forma del círculo hermenéutico. Por la misma razón, comprender un texto histórico quiere decir: comprender la pregunta a la que le ha dado una respuesta; de un modo más general: encontrar lo que Gadamer llama el horizonte de preguntas. La comprensión de un texto histórico así concebida no implica la vuelta al historicismo objetivista [tan propio del *New Criticism*], puesto que preguntas y respuestas de una época dada constituyen para mí en cierto modo un nuevo texto que, por su parte, responde a mis propias preguntas. Encontrar el horizonte de preguntas históricas no es, pues, otra cosa que integrarlo en mi propio horizonte de preguntas; de ahí la noción de “fusión de horizontes” que ha propuesto Gadamer a este respecto (Rothe en Mayoral, 1987: 16-17).

Esta es una buena oportunidad para reafirmarnos en la solidez de las propuestas de Paul Feyerabend. Como el lector comprobará, existen infinitos puntos de conexión entre las diversas teorías científicas, tanto sociales como naturales, del pensamiento humano. En este caso podemos observar cómo tanto la hermenéutica contemporánea como conceptos propios del pensamiento gadameriano (“giro hermenéutico”, *Horizontverschmelzung*, etc.) están directamente relacionados con las teorías de la recepción, pero también con otras corrientes que trataremos en este tercer nivel propedéutico⁴⁹.

Fueron precisamente los discípulos de Gadamer quienes, reunidos en torno a la ya referida Escuela de Constanza, impulsaron las teorías de la recepción, basándose parcialmente en las enseñanzas de su maestro. Este grupo de autores estaría sin duda liderado por Hans-Robert Jauss. Tanto es así, que su discurso inaugural de 1967 constituye el manifiesto inicial de los teóricos de la Estética de la recepción. Jauss aporta a esta nueva corriente varios

según lo que acabo de exponer, queda vedada una distinción entre verdadero y falso, ¿cabe distinguir, al menos, entre coherente e incoherente, plausible y no plausible, intersubjetivo y subjetivo?”

49 “Pero, debido a su énfasis en el receptor (que puede coincidir con el crítico) se topará igualmente con los problemas metodológicos de la historiografía moderna, de la hermenéutica y del estructuralismo”. (Asensi, p. 167).

conceptos, como por ejemplo el de *horizonte de expectativas*⁵⁰, una reformulación del *horizonte de preguntas* de Gadamer. Otro concepto importante es el de *distancia estética*⁵¹.

Para los teóricos de la Estética de la recepción el público ostenta en la literatura un papel de mediador, y esto ocurre en dos planos: en el plano sincrónico “es el mediador entre literatura y vida diaria y asegura, de este modo, la dialéctica entre historia del arte e historia general”⁵². En cuanto al plano diacrónico “el público puede hacer comprender la razones de un encadenamiento entre un texto antiguo y un texto nuevo, encadenamiento de naturaleza literaria, que escapa al menos al modelo marxista tradicional” (Mayoral, 1987: 18).

Por otro lado, en la Estética de la recepción se le da máxima importancia a la valoración o criterios imparciales del lector. Esto significa que se posiciona en contra del historicismo propio del siglo XIX, pues, al fin y al cabo, este no tenía en cuenta la valoración en el proceso investigador⁵³. La estética de la recepción, en cambio, tiene en cuenta el relativismo histórico, que, como aseguran Fokkema e Ibsch (1997: 168) “impide la apropiación indiscriminada de las obras del pasado, actividad que apoyada en el postulado de la fusión completa de horizontes, conduce en último término a considerar la intemporalidad como la característica esencial de la literatura”⁵⁴. A estas alturas quedará claro que la Estética de la recepción se aleja de dos posturas opuestas: el objetivismo histórico que hemos descrito como propio del siglo XIX y el clasicismo, o lo que es lo mismo, la posición que declara la intemporalidad de la literatura y, en particular, de las grandes obras literarias.

50 El horizonte de expectativas es definido como “la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición y a merced de la cual es valorada” (Rothe en Mayoral, 1987: 17). El *horizonte de expectativas* está compuesto por la totalidad de las lecturas posibles o efectuadas en la época concreta de un texto, entre otras cosas

51 O “la distancia más o menos grande que se establece entre las expectativas del público y su cumplimiento en el texto” (Ibídem). La distancia estética puede, por tanto, provocar la irritación del público o, incluso (utilizando otro concepto de Jauss) un cambio de horizonte, es decir un cambio importante de comportamientos y de normas.

52 Esta es una idea que escapa al modelo formalista.

53 Si algo caracterizaba a este tipo de historicismo era una falta de reflexión sobre la propia perspectiva condicionada históricamente.

54 cf. Wallace (1997a: 43-44): “For those U.S. writers whose ganglia were formed pre-TV, who are big on neither Duchamp nor Paz and lack the oracular foresight of a Pynchon, the mimetic deployment of pop-culture icons seems at best an annoying tic and at worst a dangerous vapidness that compromises fiction's seriousness by dating it out of the Platonic Always where it ought to reside. In one of the graduate workshops I suffered through, an earnest gray eminence kept trying to convince our class that a literary story or novel always eschews “any feature which serves to date it,” because “serious fiction must be timeless.” When we finally protested that, in his own well-known work, characters moved about in electrically lit rooms, drove cars, spoke not Anglo-Saxon but postwar English, inhabited a North America already separated from Africa by continental drift, he impatiently amended his proscription to those explicit references that would date a story in the frivolous “Now.” When pressed for just what stuff evoked this f.N., he said of course he meant the “trendy mass-popular-media” reference. And here, at just this point, transgenerational discourse broke down.”

Pero, ¿cuál es el procedimiento específico para llevar a cabo un análisis de la relación entre texto y lector? A esta pregunta trataremos de contestar a continuación con la ayuda de Jauss, pero necesitaremos para ello presentar, de la mano de Rothe, dos cuestiones iniciales:

Si el sentido de un texto se concretiza con cada acto de lectura (y con cada lector) de una manera distinta, ¿significa esto que existen tantos horizontes de expectativas y sentidos de un texto como lectores individuales?

En el caso de que aceptáramos la existencia de un único horizonte de expectativas (es decir, un solo sentido en un momento dado), ¿cuál es el punto común que nos permite comparar entre los sentidos realizados en las distintas épocas, sino es el texto?

Para solucionar la primera cuestión, Jauss propone el concepto unificador del género literario. El criterio de los géneros aúna los horizontes de expectativas de un tiempo concreto. El género es un sistema de convenciones al que se someten el estilo, la estructura, el tema, la materia y los valores de una obra. Esto simplifica las cosas. No obstante, el investigador sigue teniendo la necesidad de reconstruir el horizonte de expectativas de una época dada. Si se trata de una situación contemporánea, existe la posibilidad de la encuesta o sondeos a los lectores como método de las ciencias sociales empíricas, los cuales, en realidad, no han arrojado resultados satisfactorios, pues descuidan la experiencia particular de la hermenéutica. En cuanto al pasado, es decir, si el horizonte de expectativas que queremos reconstruir pertenece a una obra publicada en una época distinta a la nuestra, Jauss propone el análisis de documentos que sean el reflejo de las reacciones del público contemporáneo, pero también es en este tipo de situaciones donde los criterios del género literario pueden ayudar al investigador en su trabajo de reconstrucción: podemos desconocer la reacción del público ante una obra del pasado, pero no su reacción ante un género literario determinado y al que pertenece dicha obra.

En cuanto a la segunda cuestión (cuál es el punto común de los diferentes sentidos históricos de un texto a lo largo de los siglos), es momento de recurrir al pensamiento de Wolfgang Iser (1926-2007), discípulo, al igual que Jauss, de Gadamer⁵⁵. Iser distingue entre texto (“pura potencialidad”) y obra (“conjunto de sentidos constituidos por el lector a lo largo de la lectura”, (Mayoral, 1987: 21). Las definiciones de estos conceptos no quieren decir que

55 Aunque, a diferencia de su colega, acusa cierta influencia de la fenomenología.

la lectura y el sentido que el lector construya a partir de esta sean arbitrarios o relativos. Al contrario:

la lectura es concebida como la constitución de sentido a partir del texto o, por así decir, según las reglas del juego inscritas en este último. Además, la constitución de sentido no se produce de repente, lo que implicaría el riesgo de dar demasiada rienda suelta a los prejuicios del lector, sino en un largo proceso caracterizado por un continuo cambio de constituciones y revisiones del sentido; el ritmo de ese cambio está preestablecido por la estructura del texto (...) Suponiendo que la constitución de sentido tiene por objeto la unidad o la coherencia del texto, esa constitución de sentido solo se hace a partir de los elementos del texto que prometen esa unidad buscada del sentido (Mayoral, 1987: 22).

Dicho de manera más vulgar: el lector no puede inventar nada que no esté en el texto o que este no sugiera de algún modo a partir de sus elementos. Esto es lo que da coherencia a los horizontes de expectativas.

Por otro lado, en un acto de lectura Iser observa dos movimientos: uno dinámico vertical y otro dinámico horizontal:

Mientras que el movimiento vertical designa la constitución de sentido de orden superior sobre la base de las unidades de sentido inferiores, el movimiento horizontal comprende la sucesión de la constitución de un sentido provisional, la génesis de una expectativa a partir de ese sentido provisional, la confirmación luego o la defraudación de esa expectativa y, en caso de defraudación, el cuestionamiento e incluso la revisión del sentido provisional, y así sucesivamente. De lo cual resulta que las unidades del texto que prometen un sentido así como las rupturas que provocan la constitución de un sentido son datos objetivos. Dicho de otro modo: existe una lectura en tanto que acto inscrito en el texto, lo que, según Iser, es “*der implizite Leser*”, el lector implícito (Mayoral: 1987: 22)

Der implizite Leser (el lector implícito) está ligado a la lectura que existe en tanto que acto inscrito en el texto, o lo que es lo mismo, el sentido objetivo del texto (que para Iser existe, aunque de manera implícita e ideal: las unidades del texto que prometen un sentido y las rupturas que provocan la constitución de un sentido son datos objetivos). Muchos son los modelos de lector propuestos por las diferentes ramificaciones de la Estética de la recepción. Así, tenemos el ya citado lector implícito de Iser, el lector explícito de Jauss, el arquitecto de Riffaterre, el lector modelo de Eco, el “*mock-reader*”, de Gibson, el lector informado de Fish, además de la noción de “*competencia literaria*” de Culler, etc. No es nuestra intención pasar revista a todas estas tipologías. Tampoco nos extenderemos mucho más en nuestra exposición

de esta corriente de pensamiento. Al menos por ahora: a la hora de analizar los textos de David Foster Wallace, será necesario profundizar en ciertos aspectos no tratados aquí. Se hará a su debido tiempo. No obstante, y como prometimos, se hablará a continuación de otro concepto esencial para la Estética de la recepción: los huecos semánticos.

En toda obra de arte existen (sobre todo en el caso de la literatura) lugares, huecos en los que se suprimen o quedan sin decir ciertas cosas, es decir, zonas que quedan indeterminadas, lugares cuya presencia (o, precisamente, ausencia) juegan un papel esencial en la estructura artística de una obra de arte. Estos lugares reciben el nombre de huecos semánticos, lugares vacíos o lugares de indeterminación. El lector llena el hueco semántico en el acto de lectura, es decir, utiliza su individualidad, sus experiencias, lecturas previas y conocimientos para otorgar un sentido a dicho vacío⁵⁶. Se trata de una manera de conectar el texto con las experiencias propias o con las propias representaciones del mundo. Las consecuencias de esto definen el carácter de la propia literatura. Así lo expresa Iser (en Warning, 1989: 137):

Ahí radica la especificidad del texto literario. Se caracteriza por una típica oscilación entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector. Cada lectura será un acto que fija las configuraciones oscilantes del texto en significados, producidos normalmente en el mismo proceso de lectura.

El texto literario, por definición, contiene huecos semánticos, dado que ninguna historia puede contarse de forma tan exhaustiva que su sentido quede completamente explicado⁵⁷. En realidad, los huecos semánticos tienen la función de impulsar el texto, por lo que su función es benigna en la mayoría de los casos. Los huecos semánticos abren un espacio para que el lector establezca conexiones entre el texto y su propia carga biográfica. Es por esto que el texto se expande en múltiples posibilidades de realización y estas posibilidades no quedarán agotadas por ninguna lectura concreta. De hecho, incluso la segunda lectura de un texto arrojará nuevos significados para el lector, en tanto que este estará prevenido de ciertos aspectos que aprehendió durante la primera lectura y en tanto que sus circunstancias

56 Siempre, recordemos, sin exceder los límites impuestos por el propio texto.

57 Ingarden (Warning: 1989: 39) ilustra esto valiéndose de *Hamlet*: “Por ejemplo, en el texto de *Hamlet* de Shakespeare no se indica la altura del príncipe danés, ni el sonido de su voz, ni su postura al hablar con la calavera de Yorick”.

subjetivas habrán cambiado. La manera de producirse un curso de lectura, por tanto, es irrepetible.

En un texto, además, existen grados de indeterminación. No es lo mismo, en cuanto a cantidad de huecos semánticos, hablar de una novela realista como puede ser *Crimen y castigo*, que hablar de *Finnegans Wake*. Asimismo, hay diferentes formas de indeterminación. A este respecto, en *La estructura apelativa de los textos* Iser habla de la expectativa causada por las novelas por entregas, que trabajan con una técnica de fragmentación⁵⁸ (“produce una interrupción allí donde se ha creado una tensión que presiona buscando una solución, y donde de buena gana se quiere tener la experiencia de algo que suponga una salida para lo ya leído” [Iser en Warning, 1989: 140]), o mediante otras técnicas de corte, montaje o segmentación, como introducir directamente nuevos personajes mediante sucesivos cortes, lo que crea nuevas expectativas que son llenadas por la mente del lector. Iser confiesa, no obstante, su dificultad para establecer un repertorio de estructuras por las que se produce en el texto una indeterminación, pues en tal caso habría que hacer una descripción de ciertas actividades elementales de las cuales el lector no es consciente durante la lectura. Sin embargo, existen muchas maneras de orientar las reacciones del lector. Iser destaca únicamente una en su artículo, la que dice ser muy simple aunque utilizada con alta frecuencia, y es este el punto que más nos interesa, en el sentido de que está directamente relacionado con nuestro objeto de investigación: se trata de las consideraciones introducidas por el autor de un texto, por ejemplo una novela, sobre los acontecimientos narrados. Estas consideraciones, a las que Iser llama *comentarios*, guardan una clara relación con las notas al margen⁵⁹. Dice Iser (en Warning, 1989: 140-141) al respecto de estos comentarios:

En esas observaciones se hace una valoración muy variada de los sucesos narrados (...) Evidentemente tiene la historia narrada lugares en los que se necesitan esas aclaraciones. Con relación a la discusión anterior, tenemos lo siguiente: el autor evita así los lugares vacíos, pues con sus observaciones y comentarios quisiera dar unidad a la narración. Si esta fuese la única función del comentario, la participación del lector en la realización de lo que la historia pretende, bajaría. El autor mismo dice cómo hay que entender su narración. Al lector le queda, en el mejor de los casos, la posibilidad de contradecir esa concepción, si cree disponer de otras impresiones a partir de la historia narrada. Ahora

58 A lo largo de esta tesis se hablará en repetidas ocasiones del fenómeno de la fragmentación. Se trata de una técnica familiar en la obra de Wallace. La nota al margen es una de las configuraciones de la fragmentación.

59 Sobre todo con las llamadas “artificiales”, que serán definidas en otra ocasión.

bien, hay muchas novelas que están atravesadas por esos comentarios y valoraciones sin que haya que interpretar la historia desde un punto de vista determinado y mantenido.⁶⁰

Iser continúa su reflexión hablando de ciertas novelas del siglo XVIII en las que el autor, con sus comentarios, parece alejarse de los acontecimientos narrados, más que interpretar su sentido. “Los comentarios actúan como simples hipótesis y parecen implicar posibilidades de valoración que se diferencian de las que se derivarían de los procesos relatados” (ibídem). Esta impresión queda reforzada cuando los puntos de vista del comentarista con respecto a diversas situaciones son cambiantes⁶¹, hasta el punto de que el juicio del destinador de los comentarios puede llegar a ser poco fiable⁶².

En su “provocación”, estos comentarios funcionan de dos maneras:

Por una parte, evitan una valoración unívoca de los sucesos, o, dicho de otro modo, crean lugares de indeterminación que aceptan diversas alternativas para ser rellenados.

Al mismo tiempo, al ofrecer posibilidades de valoración, evita que estos huecos sean colmados arbitrariamente (de nuevo Iser nos habla de los límites de la recepción de un texto).

Desde un punto de vista más procedimental, nos remitiremos a Roman Ingarden (1893-1970), otro importante teórico de la recepción, para enunciar los pasos que deben seguirse para el análisis de los lugares de indeterminación o huecos semánticos (seguimos a Ingarden en Warning, 1989: 45-46, 48):

En primer lugar debemos establecer qué lugares de indeterminación están presentes en el texto en cuestión. Como hemos apuntado ya (citábamos el ejemplo de *Hamlet*), esta tarea resultaría casi infinita. Afortunadamente, solo será necesario seleccionar los huecos semánticos⁶³ que intervienen en la estructura de la obra, o lo que es lo mismo, puesto que

60 En este fragmento se entrevén algunas de las funciones de las notas al margen, que serán establecidas en otro apartado.

61 “Sin darse cuenta el lector tendrá que habérselas no ya exclusivamente con los personajes de la novela, sino también con un autor que se interpone con su papel de comentarista entre la historia y el lector. Se ocupa del lector como el lector se ocupa de la historia. Los comentarios provocan reacciones múltiples. Desconciertan, suscitan la contradicción, llenan con frecuencia aspectos inesperados de la narración, que no serían percibidos sin esas indicaciones. De este modo esos comentarios no suponen una valoración obligada de la historia, sino una oferta que contiene posibilidades de opción. Hacen que el lector no disponga de una óptica unitaria sino de ciertas disposiciones que deberá actualizar para abrirse a los sucesos; recubre la historia con perspectivas cuya orientación es cambiante. Estos comentarios abren un espacio de valoración que hace surgir nuevos lugares vacíos en el texto” (Iser en Warning, 1989: 141).

62 Del llamado *unreliable narrator* hablaremos en breve.

63 Hay que destacar que los lugares de indeterminación se producen no solo en el plano semántico (aunque son estos los que más nos interesan de cara a nuestro estudio), de tal manera que existen tres niveles textuales en

existen lugares de indeterminación que son más significativos que otros, son estos de los que nos ocuparemos.

Después estableceremos los lugares de indeterminación que deben ser neutralizados y los que no (los que deben permanecer como tales en la obra). De lo que se trata es de averiguar qué huecos semánticos tienen una función en el texto, qué indeterminaciones han sido (en la mayoría de los casos) premeditadas como tales.

Ahora es necesario determinar el campo de variación, el abanico de posibilidades de llenar los huecos semánticos. Este límite de variabilidad puede considerarse de dos maneras: primero, con relación a las determinaciones de los lugares de indeterminación únicamente, ignorando el contexto más amplio y los demás lugares de indeterminación; o, en segundo lugar, con relación a la limitación de la variación del llenado de los lugares de indeterminación relevantes (esta va estrechándose a medida que se colman otros lugares de indeterminación, según las exigencias de consistencia del texto).

Por último debemos considerar qué cualidades estéticamente valiosas resultarían de la neutralización de lugares de indeterminación específicos durante el proceso de concreción de la obra.

A continuación trataremos brevemente otros dos conceptos asociados a la Estética de la recepción: el *unreliable narrator* o narrador no fiable y el final ambiguo (tan común este en la producción de David Foster Wallace⁶⁴).

La noción de *unreliable narrator* o “narrador no fiable” fue propuesta por Wayne C. Booth (1921-2005) en su libro de 1961 *The Rhetoric of Fiction*. Se trata de una técnica o modelo de narrador a través del cual un autor va contra las expectativas suscitadas por el propio texto: “La figura del narrador funciona entonces como desmentido latente de nuestras impresiones adquiridas en la observación de la historia narrada” (Iser en Warning, 1989: 15). Por lo tanto, esta falta de fiabilidad tiene un designio estratégico, guiando (o más bien confundiendo a propósito) al lector a lo largo del texto.

El *unreliable narrator* es un narrador en el que no se puede confiar. Puede decirse que posee una cierta predisposición. Ya sea por ignorancia, por propio interés, por una enfermedad

los que pueden darse: en el sintáctico, en el pragmático y, repetimos, en el semántico.

64 Véase por ejemplo la entrevista radiofónica a Wallace que dirigió David Kipen en San Francisco (2004).

mental o por otras razones, no dice la verdad. El lector, por tanto, ha de colaborar con el texto buscando la verdad de los hechos narrados y, en ocasiones, la razón de la falta de fiabilidad del narrador. El autor puede incluso hacer dudar al lector de la fiabilidad o no fiabilidad de su narrador. En otras ocasiones, la no fiabilidad del narrador queda inmediatamente clara.

Existen intentos de establecer una clasificación de los *unreliable narrators*. William Riggan, por ejemplo, analizó en su estudio *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns* los distintos tipos de “narradores no fiables” que podemos encontrar en los textos de ficción:

El pícaro: este narrador se caracteriza por su habilidad para la exageración y su jactancia.

El loco: es un narrador que o bien está desplegando mecanismos de defensa mental, como disociación postraumática o alienación voluntaria, o bien tiene graves problemas mentales. Un ejemplo de este narrador sería Patrick Bateman en *American Psycho*.

El payaso: no se toma la narración en serio y juega conscientemente con las convenciones, la verdad y las expectativas del lector. Por ejemplo: *Tristram Shandy*.

El Naïf: un narrador cuya percepción es inmadura o está limitada por culpa de su punto de vista. Por ejemplo: Holden Caulfield en *The Catcher in the Rye*, de J.D. Salinger.

El mentiroso: un narrador maduro que se falsea a sí mismo deliberadamente, normalmente para oscurecer una conducta cuestionable en su propio pasado. (Raj, 2015: 289).

Los signos que advierten al lector de un posible narrador no fiable pueden ser intratextuales, como el hecho de que el narrador se contradiga a sí mismo, tenga lagunas de memoria o mienta a otros personajes; extratextuales, como contradecir el conocimiento general que del mundo tenga el lector o sus imposibilidades (salirse de los parámetros de la lógica)

Por último, la capacidad para distinguir a un *unreliable narrator* dependerá de la competencia literaria del lector: esto incluye el conocimiento de este acerca de los modelos literarios (por ejemplo personajes-tipo que aparecen en todos los siglos), sobre los géneros y sus convenciones o figuras estilísticas.

Otro concepto importante relacionado con la recepción es el del “final ambiguo”, característico de muchos de los textos de Wallace⁶⁵.

65 Por ejemplo *The Broom of the System, Infinite Jest, The Depressed Person, The Suffering Channel*, etc.

El final ambiguo puede considerarse una subespecie del final abierto. El ambiguo plantea dos o más alternativas de solución de la historia, pudiendo el lector elegir entre ellas (elegirá la que le resulte más factible o adecuada).⁶⁶

Con una única posibilidad de desenlace, por el contrario, el texto se empobrece (lo cual, sin embargo, no es necesariamente negativo). Un texto que ofrece solo una posibilidad de resolución no supone un reto para el lector en la misma medida que uno con final ambiguo.

el lector solo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad, y ello solo ocurre cuando el texto ofrece la posibilidad de ejercitar límites de tolerancia que se traspasan cuando se nos dice todo claramente o cuando lo dicho amenaza disolverse en la confusión, de manera que el aburrimiento y la fatiga son situaciones límites que normalmente excluirán nuestra participación (Iser en Warning 1989: 150).

Debemos hacer notar, antes de concluir, que en EE.UU. la Estética de la recepción se afrontó desde perspectivas distintas a las europeas pero, en cualquier caso, los estudios sobre la recepción no constituyen una escuela compacta y es, en palabras de Peter J. Rabinowitz⁶⁷ (citado por Asensi, 2003: 682) “(...) menos una escuela crítica unificada que una vaga colección de críticos dispares con un punto de partida común”.⁶⁸

66 Uno de los ejemplos más representativos de este tipo de final es el de la novela corta de Henry James *The Turn of the Screw* (1898).

67 Rabinowitz nos será de gran ayuda ya avanzado este trabajo.

68 Y también, en palabras de Tompkins (1980: ix) “Reader-Response criticism is not a conceptually unified critical position, but a term that has come to be associated with the work of critics who use the words reader, the reading process, and response to mark out an area for investigation”

III. Análisis biográfico

*El ejercicio del arte
constituye una actividad
psicológica*

Carl Jung

Para hablar de biografismo aplicado a teoría de la literatura tenemos que remontarnos nada menos que al materialismo filosófico, concretamente a los postulados de Charles Agustin Sainte-Beuve (1804-1869). “Materialismo”, dice Asensi (1998: 419) “es el término que empleamos para designar las explicaciones de la generalidad de los fenómenos basadas en sus condiciones de existencia reales y empíricas”.⁶⁹

En el campo de la teoría literaria, debemos resaltar que el materialismo funciona como reacción al idealismo y al subjetivismo que dominaban el estudio de la literatura durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del XIX. En aquellas décadas la obra literaria era entendida a partir de causas espirituales o incluso llegaba a ser colocada en el más alto escalón de los valores humanos. A partir de la segunda mitad del XIX, sin embargo, la obra será interpretada partiendo de causas físicas, perceptibles por los sentidos, “o situadas en el escalón más *bajo* e inconsciente de los valores humanos” (ibídem). La idea que subyace a esta nueva manera de entender la literatura es la de que el conocer humano está limitado al campo de los fenómenos sensibles. Dentro del materialismo existen diversas corrientes, entre las que destacan el positivismo de Comte, el empirismo de Mill, el pragmatismo de William James, la filosofía del cuerpo de Schopenhauer y Nietzsche, el darwinismo, el marxismo, el psicoanálisis freudiano (que nos interesa especialmente) o el simbolismo de Mallarme.

El materialismo de Sainte-Beuve radica en su convicción de que la obra literaria está determinada fundamentalmente por la psicología del autor. No obstante, Sainte-Beuve no se refiere, como ya lo hacían otras corrientes, a la influencia de sentimientos y afectos sublimes, sino a la de obsesiones y rasgos psicológicos concretos. Para este autor la literatura es el producto del perfil psicológico del autor junto con el momento histórico y las formaciones sociales. Todo esto antes de la aparición del psicoanálisis y el positivismo en literatura. Para

⁶⁹ De esto se sigue que para el materialismo la metafísica carece de sentido.

Sainte-Beuve es imposible juzgar una obra con independencia del hombre que la escribió. En sus trabajo trata de explicar la obra a partir de los principales rasgos del carácter del autor, estableciendo una red de sutiles interconexiones entre estos rasgos y la propia obra. Para ello “busca los temas obsesivos, las estrategias textuales que se repiten, las frases recurrentes, los términos favoritos del autor (*mot de prédilection*) que traicionan un secreto o una inclinación” (Asensi, 1998: 422).⁷⁰

En 1870, Hippolyte Taine (1828-1893) establecería que la literatura es producto de la “raza” (a la que pertenece el autor), el “medio” (el medio social en el que ha sido producida la obra) y el “momento” (el momento histórico en el que la ha escrito el autor).

Cuando habla de *raza* (sin ningún tipo de connotación racista), Taine se refiere a la disposición innata y hereditaria con la que nacemos. Se trata de un criterio diferenciador de las personalidades de distintas naciones. La raza se reconoce siempre a pesar de las posibles desviaciones del “medio” y del “momento”. Es la fuerza más importante de las tres.

El *medio* tiene que ver con las circunstancias físicas y sociales que determinan nuestro carácter. Se trata del hábitat en el que vivimos (con “un clima, unas condiciones económicas, una atmósfera espiritual, unas formas de gobierno, que explican las características de una obra literaria” (Asensi, 1998: 424)).

En cuanto al *momento*, este se refiere a todas las experiencias del pasado, al lugar que ocupa una obra literaria en la tradición que la ha hecho posible. Para ilustrarlo con un ejemplo cercano a nuestro estudio: cierto tipo de literatura posmodernista, o el cultivo de la metaficción, no se hubieran desarrollado del mismo modo (acaso no se hubieran desarrollado en absoluto) de no ser por la situación generada a raíz de la II Gran Guerra, factor que determinaría, por ejemplo, el carácter escéptico de este tipo de literatura.

El materialismo daría lugar a otras corrientes relacionadas en cierta medida con el biografismo, pero desde Tyne y cada vez más, irían centrándose en variables más amplias que la del autor *per se*. Así, tenemos el caso del naturalismo de Émile Zola (1840-1902), que proclamaba una mimesis absoluta de carácter científicista para la literatura. A mediados del

70 Ampliemos: en sus críticas, Sainte-Beuve maneja

“desde un profundo conocimiento psicológico del autor, hasta el fondo cultural de una época, la organización de la sociedad a la que pertenecen el autor y la obra, las costumbres y las originalidades de dicho autor, las de los autores que forman parte de su misma generación o el cuadro de los principales acontecimientos de los años o siglos en los que la obra ha vivido.” (Asensi, 1998: 422).

siglo XVIII surge la historiografía literaria, con Johann Gottfried von Herder (1744-1803) y el *Sturm und Drang* (Schiller, los hermanos Schlegel...), movimiento al que hemos hecho referencia en otra ocasión, y que otorgaría un sello característico a los estudios literarios con su énfasis en el carácter histórico de la obra. Por su parte, Ferdinand Brunetière (1849-1906) aplicaría ciertas ideas del evolucionismo al estudio de la literatura y su pensamiento funcionaría de antecedente a la futura literatura comparada.⁷¹

La forma límite del materialismo es el deconstructivismo del siglo XIX. Sorprendentemente, el deconstructivismo es una forma de materialismo que llega incluso a demoler la noción misma de “materialismo”, tal es su radicalidad. El deconstruccionismo es un intento de destruir las bases de la metafísica occidental⁷². Los cabecillas de este movimiento son Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche.

Con todo esto no es de extrañar que los excesos del biografismo alcanzaran un punto insostenible durante el Romanticismo. Los movimientos del formalismo ruso, la estilística y el *New Criticism* americano surgen como reacción a esta situación. Hemos hablado ya, siquiera de forma tangencial, de estas escuelas. Por lo tanto no profundizaremos en ellas. Baste señalar que se produce a estas alturas una especie de hiato en el interés de la teoría de la literatura por el biografismo. El estructuralismo, a pesar de lo que podría suponerse, no participó enteramente de este desinterés por el autor, al menos en el caso de la teoría literaria estructural⁷³. Ni el estructuralismo de Mukarovsky, Jakobson y la Escuela de Praga, ni el estructuralismo francés olvidan el factor humano e histórico de la obra literaria a la hora de emprender su estudio. Esto se debe a la influencia del marxismo y del enfoque teleológico de sus estudios. A este respecto nos interesa especialmente la figura de Roland Barthes (1915-1980): en el estructuralismo francés, la relación entre la obra literaria y la historia se planteaba de tres maneras distintas: como compromiso del escritor en relación a la historia, como relación entre sistemas y textos, y como necesidad metodológica de prescindir de la historia en el análisis literario: tres niveles, por tanto, de acercamiento progresivo al estructuralismo

71 No en vano, para Brunetière tres pasos son necesarios en el estudio de la literatura: “primero, explicar un texto literario en sí mismo; segundo, clasificarlo y compararlo con otros textos literarios no solo del mismo género, de la misma lengua y de la misma época, sino de distinto género, lengua y época (...); tercero, hay que emitir un juicio crítico sobre el texto literario” (Asensi, 1998: 427-428).

72 Para esta forma de pensamiento, Descartes, Kant o el positivismo, quienes habían sido proclamados anti-metafísicos, eran realmente “tan metafísicos como Platón o Santo Tomás de Aquino” (Asensi, 1998: 430). Con esto se demuestra de nuevo su extremismo.

73 Otro es el caso de los estructuralismos lingüísticos de raigambre glosemática, por razones relacionadas con su utilización del método hipotético-deductivo.

puro⁷⁴. En cualquier caso, la posición general del estructuralismo, dejando de lado las excepciones comentadas, es la de la marginación del autor (el propio Barthes escribiría en 1968 un ensayo titulado *La muerte del autor*).⁷⁵ Esta llamada “muerte del sujeto” se caracteriza por un interés en el lenguaje por encima de su usuario, y tiene lugar en dos sentidos: en primer lugar, lo que llamamos sujeto (autor en este caso) no es él mismo; se trata de un espacio lingüístico o un efecto de ese espacio. En segundo lugar, aunque tenemos la sensación de que al nombrar una cosa esta pasa a ser nuestra, lo que ocurre en realidad es que el lenguaje no nos entrega la cosa, sino un sustituto, un sustituto que no necesita “lo nombrado” para su funcionamiento lingüístico. En realidad, la “autoría” es una invención moderna (romántica, concretamente). Es más, para Gérard Genette (1969: 13) “l'une des fonctions du langage, et de la littérature comme langage, est de détruire son locuteur et de le désigner comme absent”. Las consecuencias inmediatas de esta nueva noción estructuralista que destruye la idea del sujeto son dos:

Ya que el autor queda eclipsado por la multiplicidad que constituye el texto, este debe encontrar su identidad en algún lugar que sirva de confluencia de esa multiplicidad. Este lugar es el lector (nótese el vínculo con la Estética de la recepción)⁷⁶.

En ausencia de la figura del autor, el texto queda liberado de las constricciones de un sentido último, aportado por el autor. El pensamiento contrario sostiene que la figura del autor sirve para controlar y determinar el sentido de un texto, respondiendo a la eterna pregunta de qué quiso decir el autor al escribir el texto⁷⁷.

Como vemos, la relación entre el autor, la historia y la obra es complicada, incluso esquizofrénica, en el contexto del estructuralismo.

74 Roland Barthes, por su parte (y esta es la base de su teoría) establece una distinción entre tres conceptos: la lengua, el estilo y la escritura. Estos tres elementos caracterizan la relación entre el autor y el producto de su lidia con el lenguaje: el texto literario. Por lengua entendemos “el hecho radicalmente objetivo, social, codificado, que nos está esperando desde antes del nacimiento”; el estilo es “el uso que el escritor hace de esa lengua en función de sus demonios particulares, de su mitología personal y secreta”; por último, la escritura es “un plano en el que el escritor sí puede actuar, tomar una decisión, elegir (...) El escritor puede y debe elegir a quién le habla y desde donde le habla, el escritor puede reflexionar sobre el uso social de las formas y de la estética que va a adoptar” (Asensi, 2003: 402-403).

75 La tradición de descentralización y crítica del sujeto se remonta a “Kant y los románticos alemanes de Jena, prosigue en Nietzsche, Freud y Mallarmé, y culmina en el siglo XX con la filosofía del lenguaje, Heidegger, Blanchot y el estructuralismo, entre otros” (Asensi, 2003: 405).

76 Barthes lo expresa acertadamente cuando dice que “l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle: le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit. (...) la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur” (Barthes, 1984: 69)

77 De este modo dice Barthes (1984: 68), de nuevo con su característica claridad: “Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture.”

Si seguimos un orden histórico, deberíamos hablar del concepto de autor para el marxismo, pero no lo haremos en profundidad, pues su acercamiento al sujeto creativo no nos interesa demasiado: el marxismo ve al autor como sujeto de producción y a la literatura como producto de la conciencia social y un fenómeno industrial. Ciertamente existen algunos puntos interesantes en su doctrina en lo que respecta al biografismo en literatura, pero no resultan demasiado útiles para nuestro estudio. El marxismo evidencia un desapego extremo en lo que se refiere al papel del autor⁷⁸ y el enfoque de su teoría es demasiado específico. Por otra parte, también sabemos, siguiendo a Louis Althusser (1918-1990), que la literatura es un fenómeno ideológico. Para este autor, la obra de arte, debido a su propia naturaleza, deja ver la ideología en la que está inmersa, y el autor no puede hacer nada por esconderla. Dicho de otro modo, la construcción de la ideología no depende del artista, sino del arte mismo.

Robert Escarpit (1918-2000), teórico marxista interesado en la cara social de la literatura⁷⁹, propondrá tres aspectos fundamentales del hecho literario social a estudiar por la sociología de la literatura. Estos son: la producción, la distribución y el consumo. Esto es importante para una perspectiva biografista de la obra literaria, pues para estudiar estos aspectos es necesario analizar la situación del escritor en su tiempo (o “población literaria”), además de la situación del escritor en la sociedad. Por otra parte, el concepto de “consumo” adelanta algunas consideraciones sobre la Estética de la recepción. A un nivel práctico, el pensamiento de Escarpit puede ayudarnos a indagar en el contexto del autor. Escarpit propone al investigador

Utilizar como documentos de base listas de carácter enciclopédico, listas especializadas como catálogos de reediciones, de traducciones, bibliografías, antologías, índices de revistas periódicas, etc. (Escarpit, citado por Asensi, 2003: 517). Se analizará, asimismo, la pertenencia del escritor a una generación o equipo literario...

Llegamos ahora a una de las paradas más importantes en este viaje por la historia de la aproximación al autor en teoría de la literatura: se trata del psicoanálisis.

78 Dirá Walter Benjamin a propósito del autor: “cuanto con mayor exactitud conozca (...) su puesto en el proceso de producción, menos se le ocurrirá pensar en hacerse pasar por un 'espiritual'” (citado por Asensi, 2003: 494)

79 Su libro de 1958 se llama precisamente *Sociología de la literatura*.

Los teóricos rusos de principios del XX creían que la literatura no era competencia de la psicología. Sin embargo, no podemos obviar el hecho de que la psicología ha estado siempre, de un modo u otro, presente en los estudios literarios⁸⁰. Que la psicología y la literatura son inseparables, en cualquier caso, queda automáticamente explicado cuando caemos en la cuenta de que el concepto de “imaginación” ha estado ligado al trabajo literario desde sus mismos orígenes.

La escisión de la psicología como ciencia independiente y no como filosofía tiene lugar durante el siglo XIX⁸¹. Gracias al influjo de ciertas corrientes decimonónicas como la filosofía positivista de Comte, los materialismos, la psicofisiología experimental o los estudios de la memoria de Hermann Ebbinghaus, surgirían las principales tradiciones psicológicas del siglo XX (estructuralismo, conductismo, psicología cognitiva y el psicoanálisis o psicología abisal). No obstante, la relación entre la psicología, la literatura y la teoría de la literatura proviene del Romanticismo⁸².

La rama de la psicología que más ha aportado al desarrollo de las teorías de la literatura es el psicoanálisis⁸³, del que parten tres grandes focos: el psicoanálisis freudiano, la analítica jungiana y el psicoanálisis lacaniano. Apuntemos, no obstante, que el psicoanálisis se ha visto influido (y él ha influido a su vez) por las numerosas corrientes que aparecieron y/o se desarrollaron al mismo tiempo que este. Es de la obra de Sigmund Freud (1856-1939) de donde parten todas las consideraciones en torno al psicoanálisis. En dicha obra, que se desarrolló desde finales del siglo XIX y durante la primera mitad del XX, tendrán máxima importancia ciertos conceptos como el de “inconsciente”, el de “represión”, los “niveles de conciencia”, el complejo de Edipo, etc.

Los núcleos fundamentales del psicoanálisis aplicado a la literatura son los siguientes (Asensi, 2003: 538-539):

- 1) El psicoanálisis comprende la literatura como un fenómeno que pertenece al mismo orden de cosas que los sueños, las fantasías e, incluso los actos fallidos. En este sentido, el psicoanálisis se interesa

80 La fenomenología y la gestáltica, por ejemplo, no carecían de importancia para los formalistas.

81 Fue J. Friedrich Herbart (1776-1841) quien, con su obra *La psicología como ciencia fundamentada en la experiencia, en la metafísica y en la matemática*, de 1825, daría los primeros pasos para hacer realidad esta diferenciación.

82 Meyer H. Abrams entendía que las principales características de la teoría romántica del arte eran la preocupación por la psicología de la invención literaria, el genio, lo que de psíquico hay en un texto, la personalidad y sus zonas oscuras, inconscientes, etc.

83 No solo la literatura se sirve del psicoanálisis. También se produce el efecto contrario (no hay más que pensar en el complejo de Edipo o en el síndrome de Ulises)

especialmente por la relación entre el texto y su autor, pero también por la relación entre el texto y el lector; 2) Este considera la literatura como un sujeto epistemológico que ilustra muchos de los supuestos del propio psicoanálisis; 3) El psicoanálisis aporta un determinado método de lectura que, aunque en un principio está pensado para interpretar los sueños, se convierte en adelante en un método general de lectura, incluida la literatura. En este sentido, el psicoanálisis implica una teoría sobre el texto mismo y sus modos de significación.

Para el psicoanálisis, la literatura es un fenómeno de sublimación del inconsciente del autor. La sublimación viene a ser la expresión indirecta⁸⁴ de los pensamientos inconscientes, reprimidos, del autor. Este proceso de sublimación encuentra su máximo paradigma en el fenómeno de los sueños: en estos, la barrera censora que reprime el inconsciente se debilita y deja aflorar manifestaciones psíquicas que de otra manera no hubieran salido a la luz. Distinguimos, por tanto, entre contenido latente y contenido manifiesto, teniendo en cuenta que el contenido manifiesto no deja de presentarse como una deformación del contenido latente. La literatura, según Freud, sigue el mismo mecanismo que los sueños: la literatura expresa ideológicamente el inconsciente. Para el médico austriaco “hay una clase de hombres a los que no precisamente un dios, pero sí una severa diosa—la realidad— les impone la tarea de comunicar de qué sufren y en qué hallan alegría” (Freud citado por Asensi, 2003: 540). Esta clase de hombres son los escritores: insatisfechos con la realidad, sienten la voluntad de expresarse. Por eso, según Freud, solo el hombre infeliz fantasea: los instintos insatisfechos constituyen la fuerza motriz de las fantasías, cada una de las cuales es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria⁸⁵. Por tanto, los instintos insatisfechos impulsan la fantasía, la creación, y el autor revela en su escritura los deseos e instintos que antes se hallaban reprimidos. Podemos poner un ejemplo de la obra de Wallace: en la novela *Infinite Jest*, el autor nos presenta al personaje de Avril Incandenza, madre de Hal (trasunto, creemos, del propio Wallace) y sus hermanos. Jefa de estudios de la Enfield Tennis Academy, Avril es una fanática de la ortografía y la corrección gramatical, además de una madre obsesiva, con una relación enfermiza desde un punto de vista psicológico con sus hijo, y quien además probablemente sufriera abusos por parte de su padre durante la infancia. Por su parte, David Foster Wallace mantuvo durante buena parte de su vida una relación de amor-odio con

84 Porque de otra forma no sería posible: “el material psíquico inconsciente puede asomar en el consciente a condición de que el EGO no lo reconozca como tal, a condición de que parezca otra cosa” (Asensi, 2003: 539).

85 De hecho, Jean Laplanche sugiere que la obra se puede concebir como la solución a un problema neurótico o incluso a una patología psicótica.

su propia madre, Sally Wallace. La señora Wallace era profesora de Inglés, además de una académica cuyo campo de estudio era (es, en realidad) la gramática prescriptiva⁸⁶. Wallace estaba convencido, además, de que su abuelo materno, el padre de Sally, había abusado sexualmente de ella, y que esta era la razón de las particularidades de la compleja educación que nuestro autor había recibido a través de su madre⁸⁷. Al menos durante la escritura de *Infinite Jest*, la relación de Wallace con su madre no era precisamente ideal⁸⁸ (uno de sus terapeutas llegó a recomendarle cortar el contacto con su madre durante un tiempo), aunque, aunque con los años su relación acabó normalizándose⁸⁹.

Todo esto puede extrapolarse, asimismo, a la figura del lector: también para él el texto literario supone una descarga, siempre que consiga identificarse con la obra y proyectar sobre ella sus necesidades de descarga, además de sus propios rechazos. En resumen, la creación literaria es ante todo sublimación, mientras que la recepción literaria es identificación. Conviene además señalar que existe una importante correlación entre la elaboración onírica y la elaboración literaria, y esto lo subrayan tanto Freud como Lacan: como hemos visto, el material reprimido no emerge a la conciencia del sueño en estado crudo, sino que es reelaborado para aparecer encriptado, disfrazado, en forma de contenido manifiesto. Algunos de los mecanismos de esta elaboración son la *condensación*, la *sobredeterminación*⁹⁰, el *desplazamiento* o la transformación de las ideas latentes en *imágenes visuales manifiestas*. Está claro que hay una correspondencia entre la elaboración onírica y la elaboración literaria.⁹¹

El autor, voluntaria o involuntariamente, expresa contenidos tanto latentes como

86 Es autora, por ejemplo, de *Practically Painless English* (1980).

87 De hecho, la dedicatoria de la novela está sarcásticamente dedicada a su abuelo Fenton Wallace: For F. P. Foster: R.I.P (en un borrador anterior decía “For Fenton Foster RIP, (P) [Rest in Peace (Please!)]”).

88 v. t. Max, 2012: 319: “As Amy Wallace remembers, when mother and son discussed *Infinite Jest* that winter, Wallace insisted to his mother that Avril Incandenza was not based on her. She was not persuaded, and the parts of the book about Avril left her deeply upset”. También el cuento *Suicide as a Sort of Present* es, en palabras de Max (2012: 241), “a meditation on his difficult relationship with his mother. Wallace was always looking for some sort of catharsis in their connection. In the story—as, he believed, in his own life—a mother’s intense love for and disappointment in her son is the root of his neurosis”. Recordemos, en cualquier caso, la importancia de la relación materno-filial y el miedo a la castración en toda la literatura freudiana.

89 “Wallace’s parents were slated to come visit. His relationship with them was the best it had been in years; he told Green he had no idea what had made him so mad at his family in his thirties” (Max, 2012: 299).

90 La *sobredeterminación* es, en realidad, un efecto más que un mecanismo.

91 “Piénsese, por ejemplo, que el escritor ha de traducir a un lenguaje ya codificado (el lenguaje natural, el lenguaje literario forjado por la tradición) su mundo, su universo, sus fantasmas privados, y que aunque muchas veces se trata de una traducción consciente, en otras no lo es. Y en esa traducción se emplean mecanismos equivalentes a los de la elaboración onírica.” (Asensi, 2003: 545).

manifiestos en su obra, y estos contenidos ayudan a entender mejor tanto la obra como al autor, invariablemente interconectados.

En cuanto a la metodología precisa del psicoanálisis aplicado a la literatura, se procederá, como era de esperar, del mismo modo que en el análisis de los sueños. Esto va en la línea de la hermenéutica religiosa y filológica (se trata de descubrir el sentido latente de un texto a partir de su sentido manifiesto, el sentido oculto en el sentido aparente). Según el principio de condensación, una idea manifiesta puede responder a la confluencia de varias ideas latentes. La interpretación, por tanto, no es unidireccional y homogénea. El contenido manifiesto esconde, por su parte, una “multiplicidad de significaciones”. Esto responde al principio de sobreinterpretación⁹².

Todo esto, como vemos, no difiere demasiado de las teorías hermenéuticas ya estudiadas. Lo particular de la explicación psicoanalítica es que tiene como base la energía sexual reprimida. Como es de esperar, no contamos ni con las herramientas ni con la información suficiente para analizar desde una perspectiva sexual la obra del autor estadounidense. No obstante, se intentará, cuando sea necesario, hacer ciertas apreciaciones al respecto⁹³. Reconocemos, por tanto, que para realizar un análisis psicoanalítico óptimo necesitaríamos una formación en psicología que no poseemos. Somos conscientes de nuestras limitaciones en este sentido.

Solo nos resta hablar de los desarrollos posteriores en materia de estudio de las relaciones entre el autor y la obra: como hemos señalado, toda la teoría del psicoanálisis aplicado a la literatura parte del pensamiento de Freud, Jung y Lacan. A partir de Freud nacerían los acercamientos a la literatura y el mito de Otto Rank y de Ernest Jones, la llamada “crítica psicobiográfica” de Marie Bonaparte, Laforgue o Jean Delay, “que no fue sino un abundamiento en el estudio de las relaciones entre el autor (su inconsciente) y su obra, si bien adoptando ahora un claro perfil descriptivo de la personalidad del autor y profundizando en los mecanismos de la creatividad literaria” (Asensi, 2003: 564). Otros pensamientos de influencia freudiana con inclusión de conceptos de Jung como el de “arquetipo” o el de “tema”, de Karl Abraham o Alfred Adler, son los de Charles Baudouin, Maud Bodkin y, posteriormente, Gaston Bachelard. Con orientación textualista aparecerá la “psicocrítica” de

92 O coexistencia de múltiples interpretaciones por la existencia de una pluralidad de significados latentes: una interpretación puede desprenderse de una interpretación anterior, y así sucesivamente.

93 Al fin y al cabo, la sexualidad es un tema de importancia tanto en la vida como en la obra del autor. Sin extendernos en el tema, solo queremos llamar la atención sobre su *Back in New Fire* (1996), un pequeño ensayo sobre sexualidad y el SIDA y *Big Red Son* (1998), una crónica de su visita a los AVN Awards de la industria del video de contenido adulto.

Mauron y, con el tiempo, nuevos modelos y corrientes bajo múltiples influencias. Pero aquí nos detenemos, pues es la “psicocrítica” la perspectiva que nos interesa a la hora de acometer nuestro trabajo de investigación en torno a lo que se refiere a la relación obra-autor.

La psicocrítica de Charles Mauron (1899-1966) se caracteriza por un desplazamiento desde el biografismo y la psicobiografía del pensamiento expuesto en el párrafo anterior hasta un punto de vista más crítico-literario. Dicho de otro modo: a diferencia de sus precedentes, que encontraban su punto de interés en la faceta biográfica del autor, Mauron se centraría en el texto literario en sí. Este acercamiento al texto literario desde los fundamentos del psicoanálisis es descrito por Asensi (2003, 565) en los siguientes términos:

En primer lugar, esa crítica se propone no buscar significados ocultos, símbolos o temas, sino redes textuales, relaciones y asociaciones de palabras que aparecen cuando el crítico realiza las siguientes operaciones: 1) superponer los textos de un autor con el fin de hallar las palabras e imágenes constantes, repetidas y obsesivas. El mecanismo por excelencia que emerge de los textos es la metáfora (la condensación), porque ella es la que por un acto de sustitución constituye la referencia del autor (...) De ahí se deduce unas redes de asociaciones o grupos de palabras, imágenes, figuras, etc.; 2) estudiar cómo se respitem y se transforman dichas redes asociativas formando figuras o situaciones dramáticas a lo largo de toda la obra del escritor, en todo lo cual la idea de la elaboración onírica desarrollada por Freud juega un papel importante; 3) este tercer paso supone el tránsito desde la textualidad a la dimensión inconsciente del autor, pues aquí el material estudiado en los puntos 1 y 2 lleva hasta el mito personal de dicho autor. Este mito personal ha de ser estudiado e interpretado en función del inconsciente del autor de la obra objeto de estudio; 4) por último, esa interpretación ha de ser verificada con la ayuda de los datos biográficos de los que se disponga. Esto no quiere decir que la obra sea simplemente la expresión directa de una personalidad, Mauron se encarga de subrayar que el texto ha de ser pensado más bien como un auto-análisis mediante el que se retorna hacia los traumas iniciales de los estadios infantiles.

Ejemplo de lo que para Mauron sería objeto digno de un estudio psicocrítico es la “recursión” en *Infinite Jest*⁹⁴ de ciertos elementos como son el color azul o los dientes (la odontología en general)⁹⁵.

94 La “recursión, como veremos, aparece tematizada a lo largo de toda su obra, e incluso se verá reflejada en su estilo.

95 Este último elemento supone un nexo biográfico entre el autor y la obra: “In a culture and a place still less than comfortable with mental illness, he likely tried to diagnose himself (“ruminative obsession, hyperhidrosis, and parasympathetic nervous system arousal loop” are some of the diagnoses the phobic David Cusk comes up with in *The Pale King*.) His mother thought of his anxiety, she would later tell an interviewer, as the “black hole with teeth,” (Max, 2012: 12-13). También en *The Pale King* hay referencias a la dentición.

IV. Dialogismo

El de “dialogismo” es un concepto muy amplio. Con sus orígenes en la corriente estructuralista (sin olvidar que en este caso no hablamos de un estructuralismo radical) de Todorov, Bajtin, Medvedev y Voloshinov, entre otros, la noción de dialogismo nos llevará, después de múltiples discusiones en torno al texto literario, hasta el de “intertextualidad”.

El significado inicial de “dialogismo” se refiere a la relación entre el texto y lo que este denota; a lo que conecta al texto literario con su referente. Para Todorov, no obstante, lo que caracteriza al texto literario es la ausencia de un referente empírico; para él existe un referente textualista, y es en este pensamiento donde encontramos el punto de partida para este apartado.

Estas ideas parten a su vez del interés formalista en la relación del texto con su génesis y variabilidad a lo largo del tiempo: al fin y al cabo, estudiar la génesis de la obra literaria es ponerla en relación con su exterior. Mijail Bajtín, máximo exponente de los estudios en torno a la intertextualidad, y cuyo pensamiento adopta en buena parte Todorov, opina que el modo en que “el exterior” (de un modo global: otros textos, otros sistemas, el mundo) determina la génesis de un texto literario es inscribiéndose en este. Lo que realmente nos interesa es la relación específica de un texto con otros textos, pero resulta claro que los textos están insertos en un sistema cultural determinado, en un “mundo”, por lo que inevitable e invariablemente un texto que dialoga con otro texto está dialogando con algo mayor que ese texto, un contexto en el que se inserta⁹⁶ Esta teoría que se centra en el hecho de que un texto se constituye a partir de la confluencia en él de otros textos se conoce como teoría de la intertextualidad, dialógica o polivalente.⁹⁷

De diversas consideraciones acerca de la relación entre el signo y la realidad efectiva se desprenden ciertas ideas de Bajtín acerca de los conceptos de “dialogismo” y “polifonía”. Bajtín cree que lo social, objetivo e impersonal no se oponen a lo individual, subjetivo y

96 “El mundo se textualiza y se integra en el texto literario”, dirá Asensi. Además, “esos otros textos anteriores que configuran el nuevo texto no son solo literarios, sino también lingüísticos, filosóficos, memorialistas, económicos, políticos, etc.” (2003: 404).

97 La conclusión de Todorov, citada por Asensi (ibídem), es la siguiente:

“Es imposible pensar el “afuera”, el “exterior” del lenguaje y de lo simbólico. La vida es una biografía, el mundo es una socio-grafía y nunca alcanzamos un estado “extra-simbólico” o “pre-lingüístico”. (...) no hay génesis de los textos a partir de lo que no es tal, sino que hay siempre y únicamente un trabajo de transformación de un discurso en otro, del texto al texto.”

personal⁹⁸. Para el pensador soviético ambos campos presentan una estructura dialógica. Cuando alguien habla, hace coexistir lo colectivo y lo personal, lo diacrónico y lo sincrónico, lo paradigmático y lo sintagmático. Voloshinov está de acuerdo: la palabra para él es el resultado de una interacción entre quien habla y quien escucha, por lo que solo tiene sentido y existe en función de esa interacción entre el yo y el otro⁹⁹. Con esto estamos redundando en la idea del texto en relación con “lo externo”. En cualquier caso, estas ideas de Bajtin en lo referente al lenguaje llevaron al llamado Círculo de Bajtín a priorizar dos aspectos de la interacción discursiva: el fenómeno del “discurso ajeno” y la cuestión de los géneros discursivos y su fundamento, aspectos a los que no es preciso dedicarnos.

El siguiente paso en el estudio del “dialogismo” viene representado por Julia Kristeva, y está vinculado en este caso con la semiótica. En este sentido, la filósofa búlgara define el texto como “un instrumento translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación un habla comunicativa que apunta a la información directa, con diferentes tipos de enunciados anteriores o sincrónicos” (Kristeva, 1981: 147). La clave aquí es el término “translingüístico”. En realidad, fue precisamente Kristeva quien, en un artículo de 1967 acerca de Bajtín en la revista *Critique*, introdujo el término “intertextualidad”. La importancia seminal que tuvo el pensamiento de Kristeva es, por tanto, incalculable. El hecho de que un texto pueda destruir la lengua natural que usa como materia prima para crear una lengua diferente, con sus propias normas, implica que todo texto se construye a partir de la asimilación, la absorción y transformación de otros textos: “Todo texto, dice Kristeva, se construye como un mosaico de citas. Un texto toma como punto de partida aquellos otros textos anteriores o sincrónicos, en los que se representa el código lingüístico y/o literario de una época, y los “cita” para afirmarlos o negarlos.” (Asensi, 2003: 631).

Kristeva no habla solo de afirmar o negar estos textos desde el punto de vista de las ideas, sino también desde el del significante (sobre todo desde el del significante). Según Kristeva, la transformación del significante tiene como resultado la transformación del significado.¹⁰⁰

98 Al contrario de la opinión de Saussure, quien daba prioridad a lo primero en sus estudios.

99 El signo, considera además Voloshinov, es multiacentuado (el estudio de la literatura desde el punto de vista marxista vinculará esta idea a la de la lucha de clases). La noción de “dialogismo”, por tanto, no es solo aplicable al texto literario, sino a cualquier fenómeno lingüístico.

100 Ampliemos esto a través de Asensi (2003: 631): “a la actitud que un texto guarda con respecto a los textos que incorpora, la teórica búlgara la denomina 'ideograma'. Ideograma es la confrontación de una

La intertextualidad aquí tampoco se refiere exclusivamente a la influencia de otros textos literarios, sino de todo un conjunto de circunstancias que pueden quedar asociadas a un texto específico. Así, y a modo de ejemplo, cualquier texto de David Foster Wallace no solo se alimenta, digamos, de textos de Thomas Pynchon, sino que influyen en él textualidades más vastas. Tomemos como ejemplo el pequeño trabajo titulado *A Radically Condensed History of Postindustrial Life*, incluido en *Brief Interviews with Hideous Men*, texto examinado a su vez por Stephen J. Burn en el segundo capítulo de su libro *Infinite Jest: A Reader's Guide*. Reproducimos a continuación dicho texto:

When they were introduced, he made a witticism, hoping to be liked. She laughed very hard, hoping to be liked. Then each drove home alone, staring straight ahead, with the very same twist to their faces. The man who'd introduced them didn't much like either of them, though he acted as if he did, anxious as he was to preserve good relations at all times. One never knew, after all, now did one now did one. (Wallace, 2001: 0).

Son varias las textualidades, como decimos, que convergen en este texto:

Por una parte, contamos con la representada por la literatura posmodernista americana en general, incluyendo sus técnicas y temas principales¹⁰¹

En otro nivel encontramos el afán experimentador y constrictivo del Grupo Oulipo. Burn cree que el interés de Wallace por las matemáticas le llevó eventualmente a interesarse a su vez por el tipo de restricciones que planteaban los escritores franceses de este movimiento, a las que sometían sus propios textos. Con este espíritu, “there are formal restraints governing this Radically Condensed History. In part, these constraints are numerical-specifically, the story is designed to highlight an extremely involved pattern of twos and threes.” (Burn 2012b: 17).

Otro nivel textual está fuertemente asociado a las teorías científicas genéticas. Burn llega a la conclusión (quizás demasiado rebuscada) de que esta relación entre el número dos y el tres (que conforman el número 23) subyace a una temática vinculada a la biología molecular y que, en última instancia,

organización textual dada con los enunciados que asimila en su espacio o a los que remite en el espacio de los textos anteriores. La intertextualidad designa cómo está construido un texto, el ideograma qué actitud adopta ante esa construcción.”

101 El título del brevísimo cuento es por sí solo un elemento posmodernista, con la ironía que destila la pretensión de abarcar en dos párrafos una presunta Historia de la vida (precisamente) posindustrial.

in this blank narrative-where the characters have no names, no distinguishing features and no obvious geographic location- the number twenty-three is Wallace's way of reaching toward what cognitive critics, following Patrick Colm Hogan call a concept of "human universality" (145)- that is, he is invoking the human genome, the set of twenty-three paired chromosomes that below our everyday conception of character influence so much about human behaviour and development (Burn, 2012b: 18).

Existen, evidentemente, muchos otros niveles intertextuales, pero como vemos, la mayoría se refieren al estilo, a la temática y, sobre todo, al contexto sociocultural que rodea al texto¹⁰². Las influencias de estos niveles determinan la naturaleza y el contenido del texto, idea que se relaciona con el enfoque historicista que pretendemos dar a este trabajo de investigación.

Centrémonos, por fin, en lo que se refiere a la influencia de textos concretos, a la manera en que las obras literarias están sumergidas en una red sincrónica y diacrónica de influencias, interdeterminándose.

No debemos olvidar que la palabra "texto", en su origen latino, se utilizaba figuradamente como el participio pasado del verbo *texere* ("tejer"). Dicho de otro modo, el texto era concebido como un tejido, un entrecruzamiento, y así lo ratifican otras metáforas afines (trama, hilo...) en el estudio de la literatura¹⁰³. En cualquier caso, el término "texto" ha estado tradicionalmente ligado al discurso escrito, y es esta acepción la que nos interesa en este momento. El término "intertextualidad", que, como cabe esperar, es solidario de otros como "fuentes" o "influencias", es relativamente moderno: repetimos que, aun partiendo de Bajtín, el término no fue acuñado hasta los años 60 por Julia Kristeva. El fenómeno intertextual como tal, sin embargo, es tan antiguo como la noción misma de texto. Una definición de intertextualidad la brindan Beaugrande y Dressler (1997: 45): "La intertextualidad se refiere a los factores que hacen depender la utilización adecuada de un texto del conocimiento que se tenga de otros textos anteriores".

Podemos percibir, además, distintos grados de intertextualidad. Manifestaciones literarias como la parodia, el guiño, las reseñas críticas, requieren un grado notable de

102 También Michael Riffaterre (1924-2006), teórico de la intertextualidad, coincide a la hora de ampliar el campo de este fenómeno, incluyendo dentro del concepto palabras, estructuras temáticas, formas y códigos culturales.

103 El texto es "el tejido lingüístico de un discurso" (Segre, citado por Martínez, 2001: 17) y también (Llovet, citado por Martínez, 2001: 37) el "lugar en que se cruzan y se ordenan enunciados que provienen de muy distintos discursos".

conocimiento de otros textos por parte del lector (en el espíritu propio de la Estética de la recepción, re incidimos en la importancia del papel del lector en la realización y actualización del texto¹⁰⁴). Del mismo modo, existe un gradiente en lo que Martínez llama “mediación” o intervención subjetiva, que se refiere a la activación del conocimiento intertextual por parte del lector, que a su vez le lleva a captar los procesos intertextuales mismos del texto¹⁰⁵. Por ejemplo, en cuanto a grados de mediación, no son idénticas las citas textuales prestadas de otro autor, la paráfrasis, el resumen o la referencia velada. Todos estos procesos se conocen como “alusiones textuales”,

En cuanto a los problemas que apuntábamos en referencia a la amplitud del término que nos ocupa, Martínez, afín a nuestros intereses actuales, acota el concepto a la “intertextualidad literaria”, entendida como “la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean estos literarios o no” (Martínez, 2001: 45) y rastrea sus orígenes, como es de preveer, hasta la teoría bajtiana acerca de la polifonía y el dialogismo textual. Volviendo momentáneamente a Kristeva, ya en la segunda mitad del siglo XX, la teórica búlgara establece que la intertextualidad se produce desde dos ejes: desde el horizontal o sintagmático y desde el vertical o paradigmático. El primero describe la relación mediada por la palabra que se produce entre el autor y el receptor del texto. En el eje vertical, por su parte, la palabra del texto se relaciona con las de textos anteriores. En este sentido, la intertextualidad se presenta como una interacción entre la escritura y la lectura. Estos conceptos, junto con los de ideologema, fenotexto, genotexto, etc., conforman la teoría de Kristeva sobre la intertextualidad.

Recalamos finalmente en las aportaciones de Gérard Genette, teórico francés propulsor de la llamada narratología. En su famosa obra *Palimpsestos*, de 1982, redefine el objeto de la poética: ya no sería el texto, sino la “transtextualidad” (o trascendencia textual) del texto. Presenta, además, cinco tipos de relaciones transtextuales (citamos exténsamente a Genette, 1982: 9-13):

Il me semble aujourd’hui (13 octobre 1981) percevoir cinq types de relations transtextuelles, que j’énumérerai dans un ordre approximativement croissant d’abstraction, d’implication et de globalité.

104 De hecho, el método de análisis intertextual de Riffaterre está orientado a la recepción y a la participación activa del lector.

105 La definición es, en parte, nuestra.

Le premier a été, voici quelques années, exploré par Julia Kristeva, sous le nom d'*intertextualité*, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique. Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*¹⁰⁶, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable (...)

Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte*: titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. (...)

Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme *métatextualité*, est la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer : c'est ainsi que Hegel, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, évoque, allusivement et comme silencieusement, *le Neveu de Rameau*. C'est, par excellence, la relation *critique*. On a, naturellement, beaucoup étudié (méta-métatexte) certains métatextes critiques, et l'histoire de la critique comme genre ; mais je ne suis pas sûr que l'on ait considéré avec toute l'attention qu'il mérite le fait même et le statut de la relation métatextuelle. Cela pourrait venir. (...)

Le cinquième type (je sais), le plus abstrait et le plus implicite, est l'*architextualité*, définie plus haut. Il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (...), de pure appartenance taxinomique. (...)

J'ai délibérément différé la mention du quatrième type de transtextualité parce que c'est lui et lui seul qui nous occupera directement ici. C'est donc lui que je rebaptise désormais *hypertextualité*. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. (las negritas son nuestras).

106 La "alusión" es un campo de estudio que interesa a Rifaterre. Sobre la discrepancia entre Genette y Rifaterre en torno a la definición de hipertexto, consúltese Genette (1982: 9).

El lector comprenderá que, a tenor de la naturaleza de nuestro objeto de investigación, tendrá una importancia capital la noción de paratexto, seguida de la de hipertexto¹⁰⁷ y en general las restantes variantes transtextuales¹⁰⁸. De un modo u otro, las cinco se hallan interrelacionadas¹⁰⁹.

A nuestro juicio, los estudios en torno a la intertextualidad se han visto envueltos a lo largo de su historia en discusiones poco pragmáticas. Nos gustaría reincidir a este respecto en cómo el fenómeno intertextual puede ser considerado únicamente como una manera rebuscada de referirse a términos como la influencia, los préstamos literarios o las fuentes¹¹⁰. Dicho de otro modo, tal vez estemos ante un poco productivo retorcimiento de la terminología literaria. En cualquier caso, futuros autores aportarían el concepto de “huella”, ya en un entorno deconstructivista o, en el de la Teoría de los Polisistemas de Even-Zohar y sus discípulos, el de “interferencia”, para referirse a cuestiones de intertextualidad literaria. Lubomír Doležel (1922-2017), por su parte, añadiría en 1986 el concepto de “transducción” para referirse al “proceso de transmisión y transformación de sentido en el que se prolongan en el tiempo los textos literarios” (Martínez, 2001: 91). Este proceso de reelaboración de sentido tiene lugar a causa de la no copresencia del emisor y el receptor en el tiempo: el sentido de un texto varía con el tiempo y según el contexto en el que esté inserto en un momento concreto¹¹¹. En general, el término “intertextualidad” ha sido utilizado de forma abusiva e imprecisa, y hay incluso quienes, como Heinrich F. Plett, han optado por dividir a los intertextualistas en tres grupos distintos (progresistas, tradicionalistas y anti-intertextualistas). La solución a este panorama podemos encontrarla, a nuestro juicio, en las definiciones de “intertextualidad” y de “interdiscursividad” que dan Segre y Marchese y Forradellas respectivamente (citados por Martínez, 2001: 74), y que, en conjunto, tratan de acotar el problema de los límites del concepto: Segre habla de “intertextualidad” para “designar las relaciones entre texto y texto”, mientras que la “interdiscursividad” se refiere a “las relaciones que cualquier texto mantiene con todos los discursos registrados en la

107 Se ha hablado mucho del carácter hipertextual de *Infinite Jest* en los estudios en torno a la figura de Wallace, como veremos.

108 Y consecuentemente serán estudiadas en apartados posteriores en referencia a la obra de Wallace. La architextualidad, sin embargo, no tendrá tanto peso en este estudio.

109 En cualquier caso, cabe hablar, sobre todo tras la publicación de *Palimpsestes...*, de un concepto amplio y de un concepto restringido de intertextualidad.

110 Esta consideración es compartida por autores como Ángel González o George Stiner.

111 Martínez (2001: 168), además, habla de la “intertextualidad exoliteraria” para referirse a “fórmulas o acuñaciones lingüísticas estables e inalterables, voces proverbiales cuya vida atañe a la memoria colectiva. Se trata de fórmulas fosilizadas en las que el significado pertenece al todo como tal y no a la suma de sus componentes.” Se refiere Martínez sobre todo a los refranes y a las frases hechas.

correspondiente cultura y ordenados ideológicamente”. No se trata, en efecto, de dos términos distintos para referirse a la misma cosa. El de “discurso” es más amplio, menos restringido que el de “texto”, es decir, el primero trasciende al segundo. Más aún: “La actividad discursiva no sólo constituye discursos, sino que nos constituye en tanto que somos transidos por ellos, y ellos forman el material de nuestras representaciones mentales”, dirá Vázquez Medel (en Talvet, 1996: 64).

Es de estos presupuestos y de estas definiciones que partiremos a la hora de iluminar en clave intertextual las lagunas que así lo requieran en nuestro estudio. No obstante, nosotros añadiremos el término “intratextualidad” para referirnos a las relaciones entre textos cuya autoría pertenece a un mismo autor. Dicho fenómeno, el de la intratextualidad, no merece mayor detenimiento, en tanto que, inserto dentro de la categoría de la intertextualidad, se explica por sí solo. Esto no quita que se hagan algunas aclaraciones más tarde.

V. Teoría de la comunicación

Hablar de teoría de la comunicación después de lo ya expuesto podría resultar redundante, pues de algún modo todas las perspectivas tratadas se desprenden de maneras distintas de acercarse al modelo comunicacional de Jakobson (cualquier estudio literario es el estudio de una manifestación del lenguaje y del sistema de comunicación humano).

El estudio de la comunicación es un campo de estudio transversal. Existen, por tanto, múltiples acercamientos al fenómeno comunicacional, algunos de los cuales han sido, de un modo u otro, cubiertos en este apartado de metodología. Por tanto, solo expondremos aquí algunas apreciaciones al respecto:

Siguiendo el espíritu de Feyerabend, hemos trazado un panorama metodológico múltiple, pero (y de nuevo seguimos al austriaco) este panorama no responde a algún tipo de caos, sino que ha sido cuidadosamente trazado según un plan legítimamente ordenado. Así, cada una de las corrientes metodológicas tratadas coinciden con cada uno de los elementos básicos de la comunicación según Jakobson. A través de estas metodologías se estudian los distintos puntos de vista que representan los elementos de la comunicación para nuestro objeto de estudio. Así: el estudio del emisor corresponde a la psicocrítica; el del mensaje a la hermenéutica analógica; el receptor a la estética de la recepción; el código a esporádicos

tratamientos de las teorías del lenguaje de Wittgenstein, teorías de la información y análisis de carácter estilístico; el canal y el contexto al estudio de la intertextualidad (a las ideas del dialogismo, en general). Si bien desde un primer momento nos alejábamos de las teorías funcionalistas de la literatura, no podemos dejar de reconocer que la obra literaria es un signo incluido en el sistema global de los signos. Sin entrar en el debate de si las ciencias de la comunicación deben considerarse como tales, proponemos una concepción multidisciplinar del estudio de la comunicación, y esto, creemos, es consecuente con las propuestas de Paul Feyerabend.

Muchas son las corrientes, metodologías, líneas de pensamiento, etc. que tomamos prestadas para este estudio. No aparecen desglosadas en este apartado todas ellas, pero sí las más importantes. Por lo demás, solo nos queda justificar este apartado repitiendo lo que ya hemos repetido, quizás, hasta la saciedad y de diferentes maneras: ninguna investigación puede aspirar a explicar de forma plena, en toda su extensión, un fenómeno u objeto de estudio, pero cuanto más amplio sea el conjunto de conocimientos y herramientas en nuestras manos (siempre utilizadas de una manera competente y ordenada) más cerca estaremos, como en una función asintótica, de esa comprensión total, holística, aunque siempre condenada a la insuficiencia.

Trataremos separadamente, por no corresponder de forma directa a lo que llamaríamos “metodologías” o “corrientes de pensamiento”, una herramienta de investigación que será eventualmente utilizada en el transcurso de este estudio:

VI. La entrevista

Es nuestra intención entrevistar a individuos del entorno de David Foster Wallace con el fin de recopilar distintos puntos de vista en lo referente a la utilización de las notas al margen en su obra. Esta información, que puede parecer gratuita o innecesaria, arrojará sin embargo una luz particular sobre nuestro objeto de investigación.

El término “entrevista” es de origen relativamente reciente (siglo XVII). La considerada como primera entrevista periodística fue la del líder mormón Brigham Young, dirigida por Horace Greeley y que fue publicada en el *New York Herald Tribune* en 1859. No obstante, tenemos conocimiento de que Tucídides, durante la composición de su *Historia de la Guerra del Peloponeso*, entrevistó a varios individuos participantes en la guerra. Además, como es sabido, Sócrates desarrolló el conocimiento filosófico a través de los diálogos mantenidos con sus oponentes sofistas. Kvale (2011: 27) define la entrevista como “literalmente una *visión-entre*, un intercambio de visiones entre dos personas que conversan sobre un tema de interés común”. De este modo, “se construye conocimiento a través de la inter-acción entre el entrevistador y el entrevistado” (ídem, 24). La entrevista en investigación cualitativa es sumamente útil para estudios psicoanalíticos, antropológicos y de marketing, lo que no significa que sea una herramienta no extrapolable a cualquier otro tipo de estudio, especialmente cuando de lo que se trata es de explorar un fenómeno desde todas las facetas posibles.

La entrevista, al contrario de lo que sugiere la opinión popular, no se basa en la improvisación, y posee un importante carácter estructural. El propósito y la estructura de la entrevista es definida por una de las partes: por el entrevistador. En este sentido, la entrevista en investigación cualitativa no busca la expresión espontánea de ideas, sino que está dirigida (podría decirse que existe cierto desequilibrio de poder) por el entrevistador. Lo que caracteriza a una entrevista de investigación es que esta construye conocimiento¹¹². Kvale (2011: 30) apunta, además, a la importancia de la entrevista para la hermenéutica actual y el contexto posmoderno contemporáneo, sobre todo a causa de su vocación de construcción social del conocimiento. En otras palabras: el énfasis actual en la entrevista responde al espíritu de los tiempos.

Una entrevista de investigación cualitativa es una entrevista profesional; por lo tanto es semi-estructurada y requiere de una técnica y de un enfoque concretos¹¹³. Desde una perspectiva fenomenológica, Kvale describe doce de sus aspectos. Nosotros nos conformaremos con explicar aquellas características que sean de interés para nuestra investigación (seguimos a Kvale, 2011: 34-37):

112 Es “una entrevista semi-estructurada del mundo de la vida. Se define como una entrevista con el propósito de obtener descripciones del mundo de la vida del entrevistado con respecto a la integración del significado dentro de los fenómenos descritos” (Kvale, 2011: 30).

113 “No es ni una conversación cotidiana abierta ni un cuestionario cerrado” (ídem, 34).

La entrevista cualitativa trata de obtener conocimiento expresado en lenguaje “normal”¹¹⁴. Este conocimiento se refiere al mundo de la vida del entrevistado, ya sea directa o indirectamente, y contribuye al aprendizaje tanto del entrevistador como del entrevistado. Debemos resaltar por tanto su afán descriptivo.

Idealmente, las descripciones no deben ser de carácter general. Antes bien, se buscan opiniones sobre fenómenos y hechos específicos: el fenómeno de las notas al margen, en nuestro caso. Una pregunta del tipo. “¿Qué opina usted de las notas al margen como recurso narrativo?” resultaría poco productiva. Una alternativa podría ser: “¿Cree que existe una relación entre el pensamiento rumiativo característico de la personalidad de Wallace y su utilización de las notas al margen como expresión de pensamientos tangenciales? ¿Por qué?” Si bien no se persigue la generalidad, el entrevistador debe mantener “una actitud abierta a fenómenos nuevos e inesperados, en lugar de tener categorías y esquemas de interpretación preparados” (ídem: 35). De ahí que las preguntas no sean completamente cerradas: el objetivo es obtener interpretaciones lo más exhaustivas posibles. En cuanto al entrevistado, a veces sus respuestas pueden resultar ambiguas y contradictorias. La tarea del entrevistador, por tanto, será la de aclarar lo máximo posible estas ambigüedades y aseveraciones contradictorias, interpretándolas al hilo de diversas consideraciones que atañen tanto al entrevistador como al entrevistado y al diseño de la entrevista.

Otra de las virtudes de la entrevista es su carácter motivador de nuevas reflexiones: durante la entrevista, el entrevistado, al hilo de las reflexiones suscitadas por las preguntas, puede descubrir nuevos aspectos y relaciones nunca antes planteadas acerca de la materia en cuestión.

Lo que debemos sacar en claro de todo lo expuesto es que no existen métodos completamente estandarizados para la entrevista de investigación, si bien el investigador debe tender a la especificidad, sin cerrarse a posibles oportunidades de exploración.

El tipo de entrevistas que pretendemos llevar a cabo corresponde a la llamada por Kvale (ídem, 100) “entrevista conceptual”. Como su propio nombre indica, la entrevista conceptual busca la clarificación conceptual. Las preguntas están dirigidas a analizar los significados y dimensiones conceptuales de términos específicos, “así como sus posiciones y

114 Tal vez no sea necesario decirlo (y por eso lo decimos en una nota), pero las entrevistas en investigación cualitativa no tienen por objeto la recopilación de datos numéricos, cuantitativos.

vínculos dentro de una red conceptual” (ibídem). Principalmente, el concepto a clarificar en nuestro caso es, no cabe duda, el de las notas al margen.

Terminamos enumerando los criterios que definen la calidad de una entrevista según Steinar Kvale (ídem: 111, recuadro 7.2.):

- La cantidad de respuestas espontáneas, ricas, específicas y pertinentes del entrevistado.
- Cuanto más cortas sean las preguntas del entrevistador y más largas las respuestas de los sujetos, mejor.
- El grado en que el entrevistador profundiza en los significados de los aspectos pertinentes de las respuestas y los clarifica.
- La entrevista se interpreta en gran medida durante la propia entrevista.
- El entrevistador intenta verificar sus interpretaciones de las respuestas del sujeto en el curso de la entrevista.
- La entrevista “informa por sí misma”, es una historia independiente que apenas requiere explicaciones adicionales.

No hablaremos aquí de los métodos de transcripción de entrevistas y de los modos de análisis de estas. Se trataba únicamente de hacer una breve descripción del proceso de entrevistas en investigación cualitativa, pues en esta investigación en concreto dicho recurso será utilizado de manera esporádica y complementaria. No se busca levantar todo un conjunto de conocimientos imprescindibles para esta investigación a partir de las posibles respuestas de los entrevistados. Antes bien, servirán de reafirmación de los contenidos estudiados. Tanto es así que dichas entrevistas se incluirán en este estudio a modo de apéndice.

Por lo demás, existe una relación, curiosamente, entre el proceso de la entrevista y la obra del propio Wallace. Como dice Burn (2012a: 7), “Sus obsesiones temáticas—la consciencia de sí mismo, el complicado equilibrio existente entre los paisajes interiores de los personajes y el mundo que los rodea—hacen uso de las mismas fuerzas que podrían darse en un proceso de entrevista”. Además, una de las técnicas más utilizadas por nuestro autor es la llamada “conversación unilateral” o “entrevista telefónica”. Esta técnica, tomada de Nabokov, consiste en omitir la contribución de uno de los componentes del diálogo, de modo que el lector debe deducir el contenido de la información emitida por este a partir de la respuesta del

otro interlocutor o interlocutores. Esta técnica supone uno de los ejes centrales de la narrativa de Wallace en su segunda etapa o “narrativa intermedia”¹¹⁵. Por otra parte, las entrevistas concedidas por Wallace constituyen una excelente fuente bibliográfica para el estudio de su obra¹¹⁶, pues contamos con dos décadas de entrevistas realizadas al autor: “en las más de setenta entrevistas que concedió Wallace resulta raro encontrar alguna que no tenga momentos reveladores”, dirá Burn (ídem: 11).

115 Se hablará de nuevo sobre esta técnica, esta vez en mayor profundidad, en un apartado posterior.

116 De hecho, a través de estas puede intuirse el cambio de actitud profesional y personal que se produce en Wallace a lo largo del tiempo.

SEGUNDA PARTE

David Foster Wallace: el hombre y el autor en su contexto.

1. posmodernidad

En este apartado nos dedicaremos, esencialmente, a situar a David Foster Wallace como autor dentro del panorama de su época. Para ello será necesario explorar principalmente dos nociones archiconocidas: las de “posmodernidad” y “posmodernismo”, términos asociados que han levantado no poca polémica en los círculos académicos.

1.1. posmodernidad y posmodernismo

Este apartado debe iniciarse marcando una inevitable distinción entre dos términos solidarios¹¹⁷: el de “posmodernidad” y el de “posmodernismo”. A grandes rasgos, entendemos por “posmodernidad” una época histórica, un período de tiempo en la Historia reciente con unas características que definiremos dentro de un momento. El término aparece por primera vez en la obra de Arnold J. Toynbee *A Study of History*, comenzada en 1922 y publicada entre 1934 y 1954.

“posmodernismo” se refiere, por su parte, a todo un movimiento artístico, con unas señas de identidad concretas que igualmente se describirán más adelante. Se trata de un término introducido en 1934¹¹⁸ por el discípulo de Antonio Machado Federico de Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Queremos subrayar, sin embargo y antes de proceder, que en lo que atañe a estos términos no hay una opinión consensuada. Nosotros ofrecemos nuestro modesto punto de vista en torno a la cuestión.

117 La confusión entre los dos términos es, sin embargo, muy extendida. Cueto (citado por Urdanibia en Vattimo, 1999: 41 y 42) ejemplifica dicha confusión cuando afirma que “la posmodernidad es el folklore de la sociedad posindustrial. Me refiero, claro, a la dichosa posmodernidad a la española, que de fronteras arriba el término evoca ruidos bastante menos pintureros, invoca excursos filosóficos, estéticos o periodísticos de mayor enjundia y convoca entusiasmos algo más complejos.”

Dicho de otro modo, según en qué contextos, el término “posmodernidad” tiende a asimilarse al de posmodernismo, heredando sus connotaciones artísticas.

118 Según Ballesteros (1989: 106), en 1935, posiblemente por error.

1.2. posmodernidad: un fenómeno histórico

Para Toynbee, si algo caracterizaba a la llamada posmodernidad era la ambivalencia, que se traduce en la convivencia de dos posibilidades distintas: la de la decadencia y la de la plenitud¹¹⁹: “La elección entre decadencia y plenitud está en función de la *respuesta* a los *retos* de la sociedad actual” (Ballesteros, 1989: 101).

En otro sentido más evidente, la posmodernidad es el período histórico inmediatamente posterior al de la modernidad. Dicho de otro modo, la posmodernidad se define en función de la modernidad¹²⁰.

Pasemos entonces a definir las características de la llamada “modernidad” (seguimos para ello a Gilbert Hottois en su libro *Historia de la Filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad* [1999: 476]): el universalismo racionalista, la fe en la ciencia y la técnica, la dominación-explotación de la naturaleza por y para la humanidad, la fe en que la humanidad se haga cargo de sí misma, humanismo progresista, el desprecio del pasado o su integración a manera de etapas históricas previas que preparan o anuncian la modernidad (los «grandes relatos»), el utopismo...

“En distinta medida,” nos dice Hottois en la misma página, “los pensadores posmodernos rompen con estos rasgos típicos de la modernidad”¹²¹.

La lista de rasgos de la posmodernidad, de nuevo según Hottois, sería la siguiente (ídem: 477-478) sintetizada por nosotros: hiperculturalismo, el rechazo de las diferencias jerarquizantes¹²², el abandono de “los grandes relatos”, preferencia por el pensamiento analógico (plurívoco), regulación de los conflictos por la discusión y la negociación, sentido de la contingencia universal: lo posmoderno se acomoda al carácter aleatorio y local (terrestre) de la vida y del hombre, así como a las formas histórico-culturales en las que la humanidad se ha expresado...

119 Con razón John Barth hablaría de *The Literature of Exhaustion* y *The Literature of Replenishment*. Lo veremos.

120 “El posmodernismo es no solo 'lo que viene después'”, dirá Zavala (1991: 217), “sino también lo que no es modernismo”.

121 Modernidad entendida, en suma “en la acepción unívoca de creencia en el progreso continuo e ilimitado de la “humanidad” y como negación de toda temporalidad en aras del porvenir” (ídem: 216).

122 Rechazo del universalismo, a fin de cuentas.

Los límites temporales entre ambos períodos son discutibles¹²³: dependen del punto de vista desde el que se estudie. Por ejemplo, si hablamos desde la perspectiva científica, la ciencia podría considerarse posmoderna a partir del cambio de paradigma que suponen ciertos descubrimientos como el de las geometrías no euclidianas, el de la ley de la entropía, la relatividad, la teoría de los *quanta*, la complementariedad o la aparición de los teoremas de incompletitud de Kurt Gödel, el paso del interés en el conductismo al del psicoanálisis en psicología, etc. Si hablamos desde el plano filosófico, la aparición de la figura de Nietzsche en el panorama del pensamiento supone un giro en el desarrollo de las disciplinas filosóficas y en la manera de entender el mundo y la realidad. Con respecto a la dimensión social, política, económica y la de la opinión pública, en contraposición a las anteriores, que pueden catalogarse como esferas de conocimiento que pertenecen a minorías únicamente, Ballesteros (1989: 103) afirma que “todavía hoy continuamos viviendo en plena Modernidad”¹²⁴. De acuerdo con el mismo autor, hay cuatro acontecimientos históricos que marcan, desde el punto de vista del contexto de la opinión pública, el inicio del nuevo período de la posmodernidad:

El final de la II Guerra Mundial: Patxi Lanceros¹²⁵ (en Vattimo, 1999: 152) define la situación con crudeza aunque de forma absolutamente acertada: “millones de muertos refutaron su pretendida validez universal [la de la idea de progreso histórico]”¹²⁶.

La descolonización, que aún hoy contribuye a la aparición de una pluralidad de voces y discursos¹²⁷, el paso al pensar *ecuménico*.

La conciencia de los efectos negativos de la industrialización y la consiguiente preocupación por los problemas ecológicos.

El *neofeminismo*, en tanto que reivindica los valores femeninos, vinculados al cuidado y la conservación.

123 Para Toynbee, la Modernidad terminaría tan temprano como a finales del siglo XIX. Lyotard, por su parte, señala como fecha operativa, la segunda guerra mundial. Hottois (1999: 476) afirma que la Modernidad cristalizó en los siglos XVII y XVIII, etc.

124 Su opinión es de 1989, sin embargo.

125 De Patxi Lanceros es además la expresión “modernidad cansada”.

126 Lyotard, por su parte, dirá (citado por Urdanibia en Vattimo, 1999: 50): “con la solución final, introducción de nuevas tecnologías en la guerra, el uso sistemático de la destrucción de poblaciones civiles, es innegable que un cambio se opera. Los ideales de la modernidad son abiertamente violados [...] [ideales] que estipulaban que todo lo que hacemos en materia de ciencia, de técnica, de arte y de libertades políticas, tiene una finalidad común y única: la emancipación del hombre”.

127 Característica clave del posmodernismo, como veremos en relación al término “polifonía”.

Los retos que estos cuatro acontecimientos plantean podrían ser combatidos, según Ballesteros (1989: 105) a través del llamado pensar no-violento, ecuménico, ecológico, modos de pensar que podrían definirse como “posmodernos”, pues ofrecen alternativas a la Modernidad.

Viene por último a colación y al respecto de lo anterior, la definición de Jean-François Lyotard (1924-1998)¹²⁸. En su opinión, el término “posmodernidad” “designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, la literatura y las artes a partir del siglo XX” (Lyotard, 2000: 9).

128 Junto a Rorty, uno de los primeros teóricos de la posmodernidad

1.3. Críticas al concepto

Ahora bien, resulta inevitable pensar en la posibilidad de que este cambio de paradigma, de modos de pensar y de relacionarse con el mundo, sea la repetición de tantos ejemplos de la Historia, de las *querelles* que se vienen produciendo a nivel de la cultura desde el principio de los tiempos. Se pregunta Zavala (1991: 215) si

el posmodernismo contemporáneo, en su sentido estricto, es la reinención de esa vieja disputa que se da cuando denominaciones previas dejan de parecer ideológicamente plausibles. Así, bajo el paraguas del posmodernismo y el pluralismo, no es difícil reconocer la recepción amaericana del estructuralismo francés y el postestructuralismo y de los nuevos filósofos franceses como reciclado y reapropiación de algunas teorías del “fin de la ideología”¹²⁹

Ciertamente, el postestructuralismo, el deconstructivismo y otros movimientos similares están íntimamente ligados a la idea de “posmodernidad”. Del mismo modo, no cabe ninguna duda de que nos encontramos ante una cuestión alambicada, compleja y polémica. Podemos caer en el reduccionismo de afirmar que la posmodernidad supone un cambio universal de mentalidad en lo referente a cuestiones humanas tales como las sociales, culturales, políticas, filosóficas, etc., pero esa sería una afirmación parcial y, repetimos, reduccionista.

Zavala (ídem: 221) presenta tres maneras de entender el fenómeno, atendiendo a criterios epistemológicos distintos, que resumimos a continuación:

La posmodernidad como fase de una tecnología del progreso que responde a una visión postindustrial de las sociedades y las culturas. En resumidas cuentas, lo que llamamos *posideología* o *fracaso de las ideologías*.

La posmodernidad como una actitud o postura ante la filosofía, el lenguaje (sobre todo la fuerza metafórizante del lenguaje) y las formas de los sistemas simbólicos. Esta interpretación enlaza con el postestructuralismo (en sus diferencias).

¹²⁹ Zavala se muestra además sumamente crítica con las definiciones dadas al término, especialmente las que inciden en su carácter programático, y sugiere que “podría mantenerse como un concepto transitorio aplicable a algunos proyectos y análisis de la cultura contemporánea, pero que, sin embargo, no puede ser válido como denominación pan-global” (1991: 216).

La posmodernidad como una actitud frente al papel que desempeñan la cultura y la literatura en la sociedad. “Para algunos ninguna, para otros, la improvisación, el jazz intelectual, el acertijo y la guasa”¹³⁰.

Por otra parte, Hottois ha redactado una lista de las principales críticas al término posmodernidad. Las mencionamos brevemente a continuación (seguimos a Hottois, 1999: 478-479):

Ausencia de consistencia y de una identidad bien definida, debilidad en el plano intelectual y moral, etc. La ausencia de delimitación, en definitiva.

El estetismo y el hedonismo propios de este nuevo paradigma son síntoma de un neoconservadurismo satisfecho, de una ausencia de creatividad y originalidad.

El abandono de toda dinámica de universalización y de unificación tendrían como consecuencia final la indiferencia y el egoísmo individual y colectivo.

El irrealismo y la deconstrucción de la modernidad resultarían, a la larga, suicidas. De hecho, ¿es conveniente hablar de posmodernidad cuando sigue vigente, de manera paralela, la modernidad?¹³¹

El norteamericanismo: el posmodernismo tendría por modelo la sociedad norteamericana, pero la imagen de este modelo está deformada en relación con la realidad de la sociedad estadounidense.

130 La ironía, añadimos nosotros.

131 Por no hablar de la ironía que supone hablar de la ruptura del progreso histórico mediante la acuñación de la palabra “posmodernidad”.

1.4. posmodernismo: un fenómeno artístico

Como adelantábamos, el término “posmodernismo” apareció de la mano del hispanista Federico de Onís en 1934 para designar los nuevos movimientos artísticos que aparecieron en su época con un afán de ruptura respecto al modernismo. El término, que hacía frente a los de “ultraísmo” o “ultramodernismo” (vinculados a una actitud “formalista y evasiva”, dice Ballesteros, 1989: 106), se refería principalmente a la poesía y, curiosamente, a la arquitectura, siendo el arquitecto Charles Jencks uno de los máximos difusores y exponentes de esta corriente arquitectónica aparecida en los años setenta. El arte llamado posmodernista está, evidentemente, ligado a los presupuestos de la posmodernidad como paradigma histórico y social.

Aplicado a la poesía, específicamente, el término es introducido por Charles Olson y el grupo de poetas de Black Mountaint College, en Carolina del Norte, con la publicación de su poema *Le Preface* (1946), que invita a la acción tras el Holocausto, a la iniciación de una nueva etapa histórica. Hay además en la primera poesía posmodernista americana ecos de aquella preocupación por el medio ambiente de la que hablábamos, así como referencias a la problemática ecuménica. La preocupación por la ecología no está presente solo en la poesía, sino también en la nueva arquitectura posmodernista, cuyo interés consiste además en superar el funcionalismo arquitectónico (el llamado “estilo internacional”) que caracterizó al modernismo. A pesar de su importancia en los orígenes del posmodernismo, no nos extenderemos en cuestiones arquitectónicas, por hallarse lejos de nuestros intereses. Solo diremos que, entre los objetivos de la arquitectura posmodernista está, como proponía Gaston Bachelard (1884-1962), el de crear una “poética del espacio”, concepto ligado en última instancia al neofeminismo¹³².

El posmodernismo es heredero del postestructuralismo francés, de la deconstrucción¹³³, transgrede lo transgresor, rompiendo con un programa previo¹³⁴. El posmodernismo busca lo plural y rechaza lo dogmático y el pensamiento único en favor de la

132 Recordemos la obra de Virginia Woolf *A Room of One's Own* (1929).

133 En el caso de los posmodernistas americanos no tanto deconstrucción como “pluralidad”.

134 Léase a este respecto la novela de John Barth *Giles Goat-Boy or The Revised New Syllabus of George Giles our Grand Tutor* (1966).

anomia¹³⁵, da prioridad al significado, en realidad infinito, en favor del significante¹³⁶, rompe con los relatos del pasado y es, ante todo, nihilista, escéptico, dialógico e irónico. La verdad es provisional y la belleza relativa.

Esta es nuestra definición más o menos general del fenómeno¹³⁷. En cuanto a sus características formales, pocos autores se resisten a ofrecer una relación de rasgos. Así, por ejemplo, Zavala (1991: 220) aporta el siguiente inventario general de características y prácticas posmodernistas:

Discurso autorreferencial, heterodoxia, eclecticismo, marginalidad, muerte de la utopía (léase: socialismo), muerte del autor, deformación, disfunción, desconstrucción, desintegración, desplazamiento, discontinuidad, visión no-lineal de la historia, dispersión, fragmentación, diseminación, ruptura, otredad, descentramiento del sujeto, caos, rizoma, rebelión, el sujeto como poder, género/diferencia/poder (probablemente el más positivo como revisión del patriarcado), disolución de la semiótica en la energética, autoproliferación de significantes, semiosis infinita, cibernética, pluralismo (léase: libertad contra “totalitarismo”), crítica de la razón, procesión de simulacros y representaciones, disolución de las “narrativas” legitimadoras (hermenéutica, emancipación del proletariado, épica del progreso, dialéctica del espíritu), una nueva episteme o signo-sistema [...].

Sin embargo, advierte Zavala sobre los intentos de categorización en torno al posmodernismo y la posmodernidad, dado su carácter divergente. De hecho, existe confusión a la hora de definir qué sociedades pueden considerarse posmodernas, pues hay que tener en cuenta que “el posmodernismo implica un doble proceso: el de la apropiación y recepción de las teorías textuales francesas antiinterpretativas y antitotalitarias en Angloamérica, y la aplicación de esas mismas teorías en Europa al desencanto del 'fin de la ideología' después de 1968” (ídem: 224). El fenómeno, por tanto, nos es “devuelto” con un aspecto distinto del que tenía cuando emigró a Estados Unidos. Por otra parte, de todo lo dicho no debería seguirse

135 Recomendamos al lector dirigirse a la obra de Gérard Imbert, *La sociedad informe* (2010), para profundizar en este aspecto.

136 Zavala (1991: 222): “se reduce toda interpretación a un juego lúdico, a la infinitud de la interpretación y a la preeminencia del significado sobre el significante”. Aunque para muchos, incluidos nosotros, “el contenido no es nunca más que una extensión de la forma”, como dirá R. Creeley, un posmodernista americano (citado por Ballesteros 1989: 106).

137 Steinar Kvale (2011: 188), define el término “posmodernismo” como “una filosofía caracterizada por una falta de fe en los sistemas universales modernos de conocimiento. Hay un énfasis en la naturaleza conversacional, narrativa, lingüística, contextual e interrelacional del conocimiento”. En realidad parece referirse a la posmodernidad.

que toda forma de arte contemporánea comparte el “programa posmodernista”. Podría decirse que el modernismo y sus presupuestos conviven con los del posmodernismo, del mismo modo que distintos puntos de vista conviven dentro del panorama posmodernista.

Para terminar, seguidamente enumeramos (pues apenas necesitan explicación después de todo lo dicho) los rasgos asociados al adjetivo “posmodernista”, en opinión de un experto en el fenómeno como es Ihab Hassan (1991: 2-11): indeterminación, fragmentación, descanonización, ausencia del yo (*self-less-ness*) lo impresentable y lo irrepresentable (el arte posmodernista es irrealista, anicónico), ironía (tan presente en la obra y en las reflexiones de David Foster Wallace), hibridación, carnavalización, performance y participación, construccionismo (en el sentido nitzscheano de que “aquello en que se puede pensar debe ser, sin duda, una ficción” [ídem: 9]) e inmanencia.

1.5. La literatura posmodernista norteamericana

Las que en ocasiones creemos ser características de la literatura posmodernista, lo son en realidad de la llamada literatura modernista: la preocupación por la figura del artista¹³⁸, la dificultad de acceso a su obra a causa de su antilinearidad, su aversión a los personajes convencionales y a la acción tipo “causa-efecto”, su celebración de la experiencia subjetiva frente a la experiencia pública, su inclinación por lo metafórico frente a lo metonímico... En resumen: lo que lleva a John Barth¹³⁹ a llamar, siguiendo a Hassan, su “aristocratic cultural spirit” (Barth, 1984: 201). No obstante, continúa Barth, no cree que el programa posmodernista sea una extensión del modernista, ni una simple intensificación de ciertos aspectos de este, ni una completa inversión o rechazo del modernismo ni de lo que él llama “premodernismo”.

Para resumir la opinión de Barth: si la estética modernista era la estética característica de la primera mitad del siglo XX, la actual reacción contra esta estética es completamente comprensible, puesto que los conceptos modernistas son a día de hoy “common currency” (ídem: 202) y porque realmente ya no necesitamos más *Finnegans Wakes* y *Pisan Cantos*, tal y como él afirma textualmente. Sin embargo, rechaza el pensamiento que reniega del modernismo y actúa como si este jamás hubiera existido, fijándose por el contrario en el inmediatamente anterior (si nos olvidamos del premodernismo) realismo del siglo XIX. Para Barth, un programa acertado de la narrativa posmodernista consistiría en la síntesis o trascendencia de la antítesis existente entre la literatura realista del siglo XIX y la literatura modernista, así como entre sus tan opuestas características. Su autor posmodernista ideal ni rechaza ni imita a sus padres modernistas ni a sus abuelos románticos¹⁴⁰. Tiene “the first half of our century [el siglo XX] under his belt, but not on his back” (ídem: 203). La obra de este autor modelo debería atraer no a lectores de literatura de masas y puro entretenimiento, pero tampoco y únicamente a lectores de alto nivel literario. En resumen, su obra debería ser

138 De ahí el alto nivel artístico que se exigen a sí mismos los escritores modernistas.

139 John Barth es uno de los máximos exponentes de la narrativa posmodernista en EE. UU., sobre todo de cierta generación “postnabokoviana”.

140 Barth utiliza la expresión “nineteenth-century premodernist grandparents” (1984: 203), pero en este contexto creemos más adecuado referirnos generalmente a los románticos.

trascendente y a la vez entretenida¹⁴¹: esto es a lo que aspiraría, desde *Infinite Jest*, David Foster Wallace.

Particularmente, acerca del género novelístico, dice Barth (ibídem):

The ideal postmodernist novel will somehow rise above the quarrel between realism and irrealism, formalism and “contentism”, pure and committed literature, coterie fiction and junk fiction. [...] On the other hand, it will not wear its heart on its sleeve, either; at least not its whole heart.

En definitiva, el artista posmodernista, la literatura posmodernista y, más concretamente, la novela posmodernista, tienen un pie en el realismo y otro en el irrealismo, en la tradición y en la actualidad, en el racionalismo y en el irracionalismo. Dos textos que cumplen este requisito, según Barth, son *Las cosmicómicas* (1965) de Italo Calvino y *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez.

He aquí otros intentos de denominar la ficción posmodernista: *Surfiction* (Federman), *Post-Contemporary fiction* (Klinkowitz), *most-modernism* (Christine Brooke-Rose), *neomodernism* (Frank Kermode)...¹⁴² En cualquier caso, el término es un constructo¹⁴³ utilizado como método de diferenciación, al igual que términos como “renacentista”, “surrealista” o “estructuralista”. Al fin y al cabo, nos encontramos con maneras distintas de decir lo mismo y que sirven para diferenciar este tipo de literatura de, digamos, la modernista o la romántica. Dentro del término “posmodernismo”, además, pueden existir sutiles variantes:

Thus, there is John Barth’s postmodernism, the literature of replenishment; Charles Newman’s postmodernism, the literature of an inflationary economy; Jean-François Lyotard’s postmodernism, a general condition of knowledge in the contemporary informational regime; Ihab Hassan’s postmodernism, a stage on the road to the spiritual unification of humankind; and so on. There is even Kermode’s construction of postmodernism, which in effect constructs it right out of existence. (McHale, 1987: 4).

141 “El ‘posmodernismo’ implica normalmente ‘una integración de pop y cultura seria’”, dirá Larry McCaffery (en Burn, 2012a: 69).

142 Esta enumeración es de Brian McHale (1987: 3-4).

143 “Discursive artifacts”, los llama McHale (ídem: 4).

Nosotros, aun reconociendo la importancia de ciertos criterios de diferenciación, optaremos por el término “literatura posmodernista” para denominar a un tipo de literatura marcada por ciertas características que detallaremos dentro de un momento (ya se han sugerido algunas de ellas, sin embargo, aunque en el contexto más amplio del arte modernista o, directamente, del modernismo), sin caer en la osadía de adjudicar el término a toda forma de literatura contemporánea.

Debemos tener en mente, además, que si bien el término “post-” indica temporalidad, el posmodernismo, como diría McHale (ídem: 5), “follows *from* modernism, in some sense, more than it follows *after* modernism”. Volvemos, pues, a la sugerencia terminológica de Brooke-Rose (*most-modernism*): el arte posmodernista es más una intensificación o evolución del modernista que un estadio diferenciado que rompe con lo precedente. Para explicar el fenómeno de cómo nuevas formas literarias surgen de otras preexistentes, McHale recurre al concepto formalista del “dominante”. Nosotros no nos detendremos en estas consideraciones. De lo que se trata es de situar la literatura de David Foster Wallace en su justo contexto. Solo nos interesa saber que es gracias a este concepto, utilizado como herramienta metodológica, que McHale llega a las correlaciones “modernismo-epistemología” y “posmodernismo-ontología”¹⁴⁴.

Explicado de forma más o menos extensa el fenómeno posmodernista de un modo general, y el de la literatura posmodernista en particular, dedicaremos este apartado a acotar aún más el término y haremos un breve análisis de la literatura posmodernista norteamericana. En el siguiente apartado estudiaremos de forma más precisa el fenómeno, cuando exploremos el pensamiento de Wallace respecto al mismo. Nuestra tarea ahora es la de hacer un repaso de los principales intereses de este tipo de literatura en Estados Unidos, un tipo de literatura que, en puridad, se manifiesta en la actualidad de formas tan diferentes que podríamos dudar de la existencia de una literatura posmodernista como tal. Ahora bien, podemos marcar, a nuestro juicio, una serie de características o intereses comunes a los diferentes autores que tradicionalmente se han considerado posmodernistas. En este sentido, resulta difícil decidir qué autores deben ser considerados como tales, y las opiniones varían según a quién preguntemos. A modo de lluvia de ideas, podemos considerar autores posmodernistas americanos a William Gaddis, John Barth, John Hawkes, Donald Barthelme, Thomas

144 v. t. Burn (2012b: 59-60).

Pynchon, William H. Gass, Robert Coover, Stanley Elkin, Kurt Vonnegut, Don DeLillo o Jonathan Franzen, pero también, en ocasiones, a Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, Saul Bellow, Norman Mailer y, evidentemente, a David Foster Wallace. Nótese que hemos delimitado nuestra lista a Estados Unidos. De otro modo, habríamos de citar a Borges, Italo Calvino, Raymond Queneau o John Fowles¹⁴⁵, entre muchos otros y según qué condiciones tengamos en mente. En cualquier caso, es importante tener en cuenta que la literatura posmodernista parte de los presupuestos de la modernista y del realismo.

John Barth, en *The Literature of Replenishment* (p. 195?) habla de ciertos autores modernistas que anticipaban la estética posmodernista. T. S. Eliot, James Joyce, Baudelaire, Woolf o Unamuno le vienen en seguida a la mente¹⁴⁶. Pero no solo estos autores inmediatamente anteriores a los decididamente posmodernistas prefiguraban la literatura de estos últimos: en realidad deberíamos remontarnos hasta el *Quijote* de Cervantes o al *Tristram Shandy*¹⁴⁷ de Laurence Sterne para encontrar la verdadera semilla de la literatura posmodernista.

De nuestro estudio de la literatura posmodernista americana hemos llegado a la conclusión de que definir esta corriente es definir sus características más comunes, es decir, poner atención a la generalidad, más que a las características específicas de cada autor, pues, al fin y al cabo, la literatura posmodernista se define por su pluralidad, y resultaría virtualmente imposible dar un recetario de cada uno de los autores adscritos a esta “corriente” (de hecho, como veremos en el próximo apartado, existen categorías temporales dentro de la historia de la literatura posmodernista). Muchos son los autores que han aportado su propio catálogo de características¹⁴⁸. Tal vez, como opina McHale (1987: 7), el problema de sus recetarios estribe en el hecho de que lo que hacen es contraponer una serie de características con las del modernismo. Para evitar caer en la misma trampa, nos contentaremos con resaltar

145 Esta pequeñísima lista de posmodernistas no estadounidenses acepta, por supuesto, inconvenientes. No se discutirá aquí la categorización de Borges como escritor posmodernista, por ejemplo, aunque Barth acepta y defiende dicha categorización en *The Literature of Exhaustion* y *The Literature of Replenishment*.

146 Eliot y Joyce, por cierto, son especialmente importantes en nuestro estudio.

147 En la página de copyright de *Oblivion*, Wallace reconoce su deuda para con un libro de poemas de Swift en lo que se refiere a ciertos pasajes de *The Suffering Channel*. Wallace fue lector de Swift, a su vez conocido como uno de los precursores de las “notas artificiales”. En esta investigación hemos decidido, sin embargo, centrarnos en las influencias de autores que nos parecen más decisivos en el uso de las notas de Wallace. Se verá en un apartado especialmente dedicado a dichas influencias.

148 David Lodge, Hassan o Fokkema, por poner solo tres ejemplos. Si el lector desea conocer sus caracterizaciones, debería dirigirse a McHale (1987: 7). Lo que aporta McHale es, en realidad, un breve sumario de estas.

ciertos aspectos que definen la narrativa posmodernista americana. No se trata, pues, de comparar, sino de definir (hasta donde sea posible). Intentaremos, por lo tanto, ser lo más concisos posible: cada una de las características a tratar, como el lector comprobará, invitan a consideraciones tanto formales, como temáticas, como filosóficas, etc. Muchas de estas características coinciden con las asignadas anteriormente al pensamiento posmoderno (del mismo modo que las características de la literatura modernista coinciden en buena medida con las del pensar moderno):

I. El final, la nada¹⁴⁹

Dear Void:

*The chances of living in the
present
seem good today.*

Yrs.,

David Foster Wallace

El archiconocido artículo de John Barth, *The Literature of Exhaustion* (1967), fue ampliamente malinterpretado en su día. Se dijo de este que registraba la inminente desaparición del género novelístico¹⁵⁰. El propio Barth, en un subsiguiente artículo, *The*

149 O también: el acabamiento, el vacío, lo ultimativo, ceguera, mudez, página en blanco, **anomia**, muerte de la novela, **apocalipsis** (se intenta, citando a Barth (1984: 74) “to exhaust the possibilities of the world in order to bring its end nearer”), el **infinito** (en oposición), grado cero, entropía (Barth [1984: 203] habla de moral entrophy)... Y para terminar con la lluvia de ideas: “..Might we not advance on the contrary that the genuine writer has nothing to say? He has only a way of speaking. He must create a world, but starting from nothing, from the dust...” (Robbe-Grillet, 1965: 45, de la traducción inglesa).

Evidentemente, ocuparnos de todas estas cuestiones y de sus más íntimas relaciones nos llevaría varios tratados sobre el tema. Nuestro objetivo es más humilde, pero no podemos dejar de aclarar el significado general de esta tendencia temática, estética e ideológica en la literatura posmodernista, pues, como dirá John Barth de las obras de Borges “they illustrate in a simple way the difference between the fact of aesthetic ultimacies and their artistic use. What it comes to is that an artist doesn't merely exemplify an ultimacy; he employs it.” (1984: 68).

150 Cuestión por otra parte explotada hasta la saciedad desde hace décadas.

Literature of Replenishment (1982), desmentiría esta interpretación. Lo que Barth quería dar a entender no es el hecho de que se hubiera agotado la novela, sino que la estética del *High-Modernism* había quedado obsoleta. De hecho, el autor estadounidense deseaba que algún día la literatura posmodernista fuera considerada una “literature of replenishment”¹⁵¹. No obstante, no deja de haber cierta verdad en lo que se refiere a la obsesión de la cultura posmodernista por la idea del acabamiento, de una progresión hacia la nada.¹⁵²

No es de extrañar que el tema del apocalipsis esté presente tanto en la era posmoderna como en la estética posmodernista en general. Teniendo en cuenta el contexto en que se desarrolló (“[that] somewhat apocalyptic place and time”, Barth 1984: 205): una época de Guerra Fría, de amenaza nuclear y perseguida por el recuerdo reciente de una contienda que había terminado con el repentino holocausto de Hiroshima y Nagasaki. Hay por tanto cierto regusto nihilista en las obras posmodernistas, el reconocimiento de una completa ignorancia en lo que se refiere al futuro¹⁵³: el porvenir está en blanco, es un vacío equiparable a un desierto post-nuclear. Los temas posmodernistas giran, por tanto, en torno a esta idea del vacío, del silencio y la nada.

Hablando de Borges y de Becket¹⁵⁴ en *The Literature of Exhaustion*, John Barth (1984: 67) comenta que “their work in separate ways reflects and deals with ultimacy, both technically and thematically”, y señala la curiosa circunstancia de la ceguera de Borges, así como la tendencia literaria de Becket hacia la mudez, la expresión del pensamiento por medio del silencio¹⁵⁵. De lo que se trata, en cualquier caso, es de agotar todas las posibilidades literarias, de llegar al agotamiento (*exhaustion*). Borges, por ejemplo, con su *Biblioteca de Babel* virtualmente infinita o sus laberintos de posibilidades contadas, está apuntando a este

151 Ver especialmente el último párrafo del artículo: Barth (1984: 206).

152 No en vano Dominick LaCapra (1985: 103) habla de “the traditional apocalyptic paradigm”. Hablar de este paradigma es hablar del mito del *breakthrough* (innovación) de Gerald Graff (más tarde volveremos a él), aunque es cierto que Graff, atacando esta idea (es decir, reconociendo su calidad de “mito”), no hace más que legitimar su existencia como metarrelato (o metanarrativa). Nótese lo paradójico de la situación.

153 Efectivamente, más que nihilista, a Wallace le parecía que nos hallábamos dentro de una cultura esencialmente escéptica:

“It’s actually not true that our literary culture is nihilistic, at least not in the radical sense of Turgenev’s Bazarov. For there are certain tendencies we believe are bad, qualities we hate and fear. Among these are sentimentality, naïveté, archaism, fanaticism. It would probably be better to call our own art’s culture now one of congenital skepticism. Our intelligentsia distrust strong belief, open conviction. Material passion is one thing, but ideological passion disgusts us on some deep level.” (Wallace, 2006: 272)

154 A quienes podríamos ubicar en el *late-modernism*, anticipándonos a las posibles críticas que augurábamos en la nota 145.

155 De hecho, una de sus obras tiene por título *Stories and Texts for Nothing* (1967).

agotamiento¹⁵⁶. Un agotamiento de las posibilidades, una tendencia, aunque, señalamos, no un infinito real o una nada absoluta.

El caso de Nabokov es parecido. En su novela *Pale Fire* (“a fine novel by a learned pedant, in the form of a pedantic commentary on a poem invented for the purpose” [Barth, 1984: 72]), de la que tendremos tiempo de hablar en profundidad más adelante, Nabokov nos presenta el comentario de un tal Charles Kinbote al poema en cuatro cantos de John Shade, poeta norteamericano nacido de la mente de Nabokov. Lo excepcional, además del hecho de que los comentarios de Kinbote están dispuestos en forma de notas al final del poema, es que Nabokov trató con esta obra de agotar las posibilidades en lo que se refiere a la fiabilidad del narrador (es decir, Kinbote, presuntamente rey exiliado de Zembla).¹⁵⁷ No hay forma posible de conocer la verdad absoluta acerca de los hechos narrados en la novela¹⁵⁸. Más aún, no es posible conocer qué porcentaje de verdad existe acerca de ninguno de los hechos narrados. Nos encontramos entonces en la ignorancia más completa sobre la identidad del narrador y los hechos que nos transmite.¹⁵⁹

Continuando con la reflexión en torno al fenómeno del agotamiento, debemos notar que no se trata solo de una cuestión temática o ideológica dentro de la literatura posmodernista. También el aspecto formal de su narrativa se hace eco del agotamiento por medio de un cierto afán enciclopedista. D. T. Max (2012: 60) diría de Wallace que, como escritor, este era un archivero y un incorporador, un maximalista que quería captar la totalidad de América. En *Infinite Jest: A Reader's Guide*, el fantástico estudio de Stephen J. Burn acerca de la más famosa novela de Wallace, el autor se explaya en torno al fenómeno, este interés de la novela posmodernista por el detalle y la acumulación de datos¹⁶⁰, ligándolo de paso con el tono apocalíptico del que hablábamos.

156 Por cierto que, a título de curiosidad, Borges llama a algunos de sus cuentos de *El jardín de senderos que se bifurcan* “ficciones de un culto bibliotecario en forma de *notas al pie de página*” (Borges, 2001: 13) a lo que Barth (1984: 74) añade que “His *ficciones* are not only footnotes to imaginary texts, but postscripts to the real corpus of literature.*”

* Al final de esta frase Barth inserta, cómicamente, un asterisco que lleva a una nota al pie.

157 Recordemos que el llamado *unreliable narrator* es un concepto clave para la Estética de la recepción.

158 Es más, tal vez sea audaz calificarla de novela.

159 McHale (1988: 556) expresa esto de la siguiente forma: “What is exhausted in *Pale Fire*, of course, is not, as in Beckett's *Watt* or *Molloy*, the possibilities of narrative action in a closed field of objects but instead the possibilities of narratorial reliability —or rather, of narratorial *unreliability*”.

160 “The encyclopedic novel”, la llama Burn, (2012b: 27) y “this genre's typically 'American roaming and cataloguing’” (ibidem, citando a Kassia Boddy).

Infinite Jest's expansive, erudite form most clearly recalls the tradition of massive fictions written by older postmodernists that began with William Gaddis's *The Recognitions*, and includes later works such as *Gravity's Rainbow*, Gaddis's second novel *J R* (1975) and DeLillo's *Underworld* (1997). The writers of such works would presumably agree with Pynchon's observation that "since 1959, we have come to live among flows of data more vast than anything the world has seen before" ("Luddite", 1), because the form and content of their works both present, and are shaped by, an information-dense world. (Burn, 2012b: 27).¹⁶¹

Las obras de estos autores, que tienen sus antecedentes inmediatos en el *Ulysses* y en el *Finnegans Wake* de Joyce, están obsesionadas con la información, sobre todo teniendo en cuenta el exceso de información que caracteriza a la sociedad posmoderna (lo que Wallace llamaría "Total Noise" en *Deciderization 2007, A Special Report*). A un nivel casi subliminal (en el caso de Joyce es, en cambio, literal) este tipo de novelas de la era post-atómica tratan de elaborar un catálogo de la humanidad, de lo "salvable" ante una posible destrucción universal. Viene a colación a este respecto el espléndido final de *Fahrenheit 451*, la aparición de aquellos hombres cuya razón de ser estribaba en servir de archivo de los libros fundamentales del ser humano, memorizándolos, archivándolos en su memoria. Este parece ser uno de los motivos subyacentes al interés maximalista de la novela tanto posmodernista como, en general, contemporánea. "These novels, like *Ulysses*", afirma Burn (2012b: 28), "are vast cultural data banks created in the face of the planet's ruin". El caso de *Infinite Jest* es doblemente peculiar en lo que se refiere a estas ideas. Por un lado, Wallace parece más bien parodiar o conjurar este gusto por el exceso y la sobreinformación: de hecho, la novela está plagada de momentos en los que la acumulación obsesiva de información "prove empty and futile exercises" (ibídem). Por ejemplo: la pareja de la madre de Don Gately es un personaje que en la novela es descrito como un alcohólico que registra metódicamente en una libreta la cantidad de cervezas que consume antes de acabar irremediabilmente borracho, perder las

161 Y, como no podía ser de otra manera, esta reflexión hace recalar a Burn en el *Ulysses*. No podemos extendernos en el interesante estudio de Burn en torno a la novela joyceana (aunque en otro apartado volveremos a servirnos de este análisis). Sin embargo, tampoco podemos dejar de subrayar una cita de Burn que relaciona *Ulysses* con la temática del apocalipsis y, por extensión, con *Infinite Jest*: "Written between the years 1914 and 1922, *Ulysses* is an encyclopedia stored up against the possible destruction of Western civilization by world war." (ibídem). No es esta una afirmación sin respaldo. En distintos momentos, el propio James Joyce hizo referencia a esta circunstancia, tanto en la propia novela como en otros escritos. El autor irlandés afirmó, por ejemplo, que el *Ulysses* estaba diseñado para contener "a picture of Dublin so complete that if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be reconstructed out of my book" (Joyce, citado por Budgen [1972: 69]).

riendas y golpear a la madre de Gately. La segunda razón que distingue *Infinite Jest* de las demás obras maximalistas es que su condición de enciclopedia queda potenciada por el uso de las notas al margen, estrategia que otorga a su libro un carácter que podríamos llamar “de consulta”, transformándolo en una obra en la que el lector, como en una verdadera enciclopedia, debe ir alternando entre sus páginas para complementar y rellenar las lagunas de información (los huecos semánticos, podríamos decir) que la inundan.

II. Lo que importa es la forma

Para John Barth el cuento de Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* “...is a real piece of imagined reality in one world, analogous to those Tlönian artifacts called hrönir, which imagine themselves into existence. In short, it's a paradigm of or metaphor for itself; not just the form of the story is symbolic; the medium is (part of) the message.¹⁶²” (Barth, 1984: 71).¹⁶³

En efecto, para la literatura posmodernista la forma es, en última instancia, extensión del contenido”. Pone el acento en el hecho de que nos encontramos ante una obra de ficción; no cae en la osadía de pretender la realidad¹⁶⁴. Esto es lo que se conoce como metaficción, aunque ya habrá tiempo de hablar de esta técnica o corriente de manera más extensa.

Estas afirmaciones pueden parecer demasiado generalistas, pero es a esto, en última instancia, a lo que tienden las nuevas formas de la literatura posmodernista. Frente a la narrativa modernista, que, siguiendo a McHale (1987: 164), pone el énfasis en el orden de las cosas, la posmodernista lo pone en el *orden* de las cosas. Nótese la diferencia: ésta última afirmación reflexiona sobre el propio constructo literario, lo cual está emparentado con la visión de la realidad (la nuestra) como una construcción a través, sobre todo, del discurso (Wittgenstein y otros filósofos del lenguaje vuelven a resonar). Los autores posmodernistas tratan, por tanto, de deconstruir la realidad, la mimesis modernista, por medio de una denuncia de su carácter discursivo.

162 Se trata esto último de una deformación de la famosa frase de McLuhan.

163 v. t. McHale (1988: 554).

164 “It is enough to say that one cardinal preoccupation of the modernists was the problematics, not simply of language, but of the medium of literature. (...) With varying results, they maintain, postmodernist writers write a fiction that is more and more about itself and its processes, less and less about objective reality and life in the world” (Barth, 1984: 199-200).

Pero volvemos a insistir: la literatura posmodernista es en cierta medida una extensión de la modernista. Para David Lodge y Christine Brooke-Rose (citados por McHale, 1987: 551) el posmodernismo es “essentially *parasitic* on earlier modes”. Para Bajtin, por su parte, este tipo de narración deconstructivista representa otra vuelta de tuerca a la reflexión alrededor del discurso (*discursive self-consciousness*)¹⁶⁵ que ha caracterizado a la novela a lo largo de la historia de la literatura¹⁶⁶. La impronta del pensamiento de Bajtin sobre los estudios en torno al posmodernismo es demasiado extensa como para tratar aquí todas sus repercusiones.

Por otra parte, en consonancia con este interés por la forma (o más bien forma como vehículo del contenido) debemos resaltar el interés de la narrativa posmodernista por la teoría literaria, y en este sentido dicha narrativa es crítica con la realidad y consigo misma.

III. Ironía

Efectivamente, la literatura posmodernista es crítica con el contexto en el que se desarrolla, además de consigo misma. La narrativa posmodernista es, en consecuencia, irónica. No puede ser de otro modo, teniendo en cuenta que una de las circunstancias por la que se define la posmodernidad es por el rechazo de los grandes metarrelatos. Pronto se hablará de la importancia de la ironía en la obra de David Foster Wallace, pero centrémonos de momento en una visión general del fenómeno.

Max Apple, en *Free Agents*, define la actitud posmodernista: “Maybe you would characterize this attitude as a mixture of world weariness and cleverness, an attempt to make you think that I'm half kidding, though you are not quite sure about what” (1984: 137).

McHale, además, usando términos de Alan Wilde, diferencia un tipo de ironía disyuntiva (“disjunctive irony”) propia del modernismo, de una ironía suspensiva (“suspensive irony”) posmodernista. La primera trata de dominar la confusa contingencia del mundo desde una posición exterior y por encima de este mundo. La ironía suspensiva, por su parte, acepta sencillamente esta confusión, sin tratar de dominarla (McHale, 1988: 548).¹⁶⁷

165 La autoconsciencia, otra de las temáticas de Wallace.

166 Este carácter deconstructivista está íntimamente ligado a la cualidad polifónica y la pluralidad de mundos de la novela y lo que Bajtin llamó una percepción galileana del lenguaje.

167 Este tipo de ironía da por hecho “the ironists' immanence in the world he describes” un mundo “manageably

Cada uno de los tipos de ironía tiene sus formas propias asociadas. En el caso de la ironía disyuntiva, algunas de estas formas son la paranoia y la ironía, como apunta McHale. Otros casos de ironía posmodernista podemos encontrarlos en obras que mezclan distintos géneros tradicionales¹⁶⁸. La obra así construida transmite una sensación de sarcasmo, introduciendo (en esto hay un inevitable eco barthiano) elementos irracionales en situaciones realistas.¹⁶⁹

Ahora bien, la ironía posee una cara malvada. “Indeed,” (dirá Max, 2012: 156) “irony was the traditional stance of the weak against the strong; there was power in implying what was too dangerous to say”. Quien mejor conoce esta faceta es el propio David Foster Wallace: la ironía es uno de los temas favoritos de nuestro autor, y el texto en que más se explaya en torno al problema en cuestión es *E Unibus Pluram*, un ensayo sobre la televisión publicado en 1993. Para Wallace, la ironía era el principal problema de la literatura posmodernista hasta el momento, pues se usaba de forma demasiado idealista: “it was assumed that etiology and diagnosis pointed toward cure, that a revelation of imprisonment led to freedom.” (Wallace, 1997a: 66-67). Esta es una forma de decir que la ironía es completamente improductiva, pues no da soluciones a lo que critica. Por ello Wallace tiende a citar a Lewis Hyde (ídem: 67): “Irony has only emergency use. Carried over time, it is the voice of the trapped who have come to enjoy their cage.”. En este sentido, la ironía cumple una función negativa, destructiva en lugar de creativa, y no aporta una alternativa a la hipocresía que denuncia. “And make no mistake:”, concluye Wallace (ibídem), “irony tyrannizes us”.

IV. Paradoja

Enlazando con lo anterior, ¿no está la ironía relacionada en última instancia con el concepto de paradoja? Basta consultar la biografía de Wallace (véase Anexo 1) para entender la importancia de estos términos en la personalidad de nuestro autor.

chaotic” (Wilde citado por McHale, 1988: 548 y 549).

168 En cualquier caso, la ironía vendrá siempre asociada a aquella circunstancia de la que hablábamos en otro lugar, a propósito de uno de los textos de Barth: la circunstancia de que la literatura posmodernista tiene siempre un pie a cada lado de una línea que separa el racionalismo del irracionalismo.

169 Elementos de la ciencia ficción o la fantasía en una saga familiar como puede ser *Cien años de soledad*, por ejemplo.

La paradoja existe en el núcleo mismo de la corriente cultural posmodernista: si la posmodernidad busca desautorizar los grandes metarrelatos, ¿no se convierte este deseo de innovación, de desautorización, en un metarrelato de la posmodernidad?^{170 171}

V. Ontología frente epistemología

Efectivamente, la literatura posmodernista se ocupa primordialmente de aspectos relacionados con el ser, lo que no quiere decir que desatienda cuestiones epistemológicas más propias de la literatura modernista (recordemos que, al fin y al cabo, el “pos-” del término indica, entre otras cosas, historicidad).

Al comienzo de su libro, *Postmodernist Fiction*, McHale hace una comparativa entre el espíritu artístico de la primera mitad del siglo XX¹⁷², aproximadamente, y el espíritu posterior. La contrastación parte, en realidad, de las preguntas de tipo cognitivo que se hacen los artistas de una y otra época. De hecho, la cita que prologa el libro de McHale, tomada de de Dick Higgins¹⁷³, es la siguiente:

The Cognitive Questions (asked by most artists of the 20th century, Platonic or Aristotelian, till around 1958):

“How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?”

The Postcognitive Questions (asked by most artists since then):

“Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?” (McHale, 1987).

En estos cuestionamientos encontramos la marca diferenciadora en lo que se refiere al plano cognitivo entre la literatura modernista y la posmodernista. La primera utiliza estrategias que tienen como fin último la contestación a esas preguntas de las que hablamos¹⁷⁴.

170 Como ya hemos dicho, Gerald Graff ha llamado a esto “the myth of the postmodern breakthrough” (un capítulo de su libro *Literature against itself: literary ideas in modern society* está dedicado a esta problemática: Graff [1976: 31-62]).

171 Para otros ejemplos de paradoja en el contexto de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, véase Barth (1984: 70-71) y McHale (1988: 554).

172 Concretamente hasta 1958.

173 El libro de Higgins se titula *A Dialectic of Centuries* (1978).

174 Para McHale, el detectivesco es el género epistemológico por excelencia. En este, el lector trata de resolver

Los temas propiamente epistemológicos son la accesibilidad al conocimiento y la forma en que este circula, las diferencias en la estructura impuesta por distintas mentes a los mismos conocimientos y el problema de la “incognoscibilidad” (“unknowability”) y los límites del conocimiento. Para lograr expresar estos temas, dice McHale, el autor modernista utiliza algunas de las siguientes herramientas:

the multiplication and juxtaposition of perspectives, the focalization of all the evidence through a single “center of consciousness” (...), virtuoso variants on interior monologue (...), strategies of “impeded form” (dislocated chronology, withheld or indirectly-presented information, difficult “mind-styles,” and so on) (McHale, 1987: 9-10¹⁷⁵).

Como vemos, la novela modernista pretende alcanzar el mayor grado de conocimiento sobre un fenómeno, idea o naturaleza (las facetas de la naturaleza humana, mayormente), y para ello trata de escudriñar los hechos desde todos los ángulos posibles.¹⁷⁶

En la literatura posmodernista, por su parte, el interés se traslada de los problemas del conocimiento a los “modes of being”. Es decir, de la epistemología a la ontología, y por lo tanto se centra en las cuestiones planteadas anteriormente por Dick Higgins, cuestiones “postcognitivas”. Dichas preguntas pueden referirse a la ontología tanto del propio texto literario como a la del mundo que éste trata de proyectar. Por tanto, todas las estrategias posmodernistas están dirigidas, en última instancia, a la explicación del ser, la naturaleza de la existencia.

El paso del acento entre uno y otro dominantes en la historia de la Literatura es bidireccional y reversible, esto es, a medida que profundizamos y avanzamos en las cuestiones epistemológicas, nos acabamos topando irremediabilmente con las ontológicas, y viceversa.

La creación de mundos de ficción está sujeta, evidentemente, a las palabras. Estas conforman la realidad descrita, y en este sentido son uno de los blancos del interés ontológico de los nuevos autores. Wittgenstein es, en muchos casos, el punto de partida de este nuevo proyecto literario¹⁷⁷. De ahí que el foco de interés esté en ocasiones en la “forma”, en, como

un crimen a través de una serie de personajes que poseen distintos grados de fiabilidad.

175 v. t. McHale (1988: 560 y ss.).

176 ¿No significará esto que la narrativa modernista es, al fin y al cabo, hermenéutica y, en muchos casos, feyerabendiana?

177 Recordemos que la obra de Wallace está fuertemente influenciada por el pensamiento del filósofo; esto es evidente sobre todo en *The Broom of the System*, su primera novela.

hemos dicho, el propio texto literario, frente al contenido o mundo proyectado.¹⁷⁸

Otras cuestiones de ontología relacionadas con la creación de los personajes de ficción serán tratadas en un próximo apartado, *La posmodernidad según David Foster Wallace*, y en 3.3 de la cuarta parte.

VI. Polifonía

A este tenor es conveniente traer al frente el concepto de heteroglosia. La literatura posmodernista es consciente de su propio interés en la variedad e interrelación de discursos e ideologías. Alguien podría objetar que la literatura modernista hace lo propio en sus escritos. Esa persona podría poner como ejemplo el *Ulysses* de Joyce, o *The Waste Land*, de Eliot, con su mixtura de discursos y referencias intertextuales¹⁷⁹. Sin embargo, McHale (1987: 166-167) argumenta que en este caso Eliot trataba de integrar todos estos discursos en un único plano ontológico, de ahí que no pueda considerarse literatura posmodernista. Dicha literatura (la posmodernista) hace hincapié en la propia naturaleza heteroglósica de su discurso, llevando a cabo incluso la intromisión de un lenguaje exterior en un mundo de discurso principalmente monológico¹⁸⁰. Lo mismo ocurre con el llamado “antilanguage” (argot, diríamos nosotros). Como dice McHale, siguiendo el pensamiento de Bajtin, “an antilanguage is inherently dialogic” y continúa, ligando el concepto al de la pluralidad de mundos: “It creates an 'anti-world-view'. A counter-reality of its own that is dialectically related to 'straight' or 'official' reality.” (ídem: 168).

178 Una cita que posee ciertas resonancias de Bajtin y su concepción galileana de la novela puede ayudarnos a dar un último respunte a este apartado:

“To speak of 'world-views', and the juxtaposition or confrontation of world-views, is to speak in epistemological terms; to take the metaphor literally, projecting worlds which are the realizations of discursive world-views, is to convert an epistemological motif into an ontological one.” (McHale, 1987: 166).

Para profundizar en el debate cognitivismo/postcognitivismo, epistemología/ontología, monismo/pluralismo (esta dicotomía es de Matei Calinescu) el lector haría bien en estudiar el primer capítulo del libro de McHale *Constructing Postmodernism*, titulado *Telling Postmodernist Stories* y publicado inicialmente en forma de artículo en *Poetics Today*. Este es uno de los textos que sirven de base a este apartado en que nos encontramos.

179 Si bien estos autores han sido emplazados en ocasiones dentro del posmodernismo.

180 Para destruir la idea de un mundo de discurso monológico.

El criterio de diferenciación que utiliza McHale para distinguir una obra modernista de otra posmodernista atendiendo a la forma de su polifonía pasa por el tratamiento ontológico del texto. Apoyándose en un texto de Robert Fowler¹⁸¹, hace una distinción entre una polifonía horizontal y otra vertical, que ilustra con algunos cuentos de Donald Barthelme y con el *Ulysses* de Joyce, respectivamente. Si, como insinúa, las diferentes formas del discurso aparecen en los cuentos de Barthelme de forma yuxtapuesta (“segments from different discourses are spliced end-to-end” (McHale, 1987: 170), de la misma manera que en *The Waste Land*, ¿por qué los cuentos deben considerarse posmodernistas, y no el famoso poema? La respuesta es sencilla: la polifonía en el primer caso tiene un carácter subversivo, trata de sabotear la univocidad que, por el contrario, persigue *The Waste Land*. El caso del *Ulysses*, en nuestra opinión, se acerca más al de Eliot que al de Barthelme. La polifonía, que se presenta en forma vertical (una misma frase suele tener dos o más significados o interpretaciones), tiende también a una explicación unívoca del mundo.

Aprovechando la ocasión, nos desviaremos un poco para continuar analizando con McHale la obra de Eliot y, en concreto, el tema que perseguimos desde el principio.¹⁸²

Encontramos en *The Waste Land* dos formas de discurso, dos registros, si se quiere: uno de ellos, el superficial, por llamarlo de algún modo, es el texto mismo que componen los versos del famoso poema. La voz poética se muestra aquí en todo su esplendor y, sin embargo, existe una distancia aparente entre la mano del autor y el texto. Sabemos que Eliot es el autor, pero en realidad (como buen texto modernista) el poema nos hace vagamente conscientes del hombre que teje detrás, es decir, caemos en la ilusión de la ficción (adjudicamos además cierto grado de narratividad al poema de Eliot). El segundo registro, por el contrario, muestra la voz más “honesta”, “poéticamente irrelevante”¹⁸³, de T. S. Eliot, prosaico comentarista de sus propios versos. La identidad de este narrador nos parece más cercana a la del autor real que la del narrador o narradores de los cinco cantos. Estamos ante notas a pie de página escritas por el propio poeta, que reflexiona sobre su obra. El mérito de

181 Fowler aporta además un interesante análisis de la polifonía que permiten las notas al margen en *The Naked Lunch*, obra de Burroughs en la que el antilenguaje utilizado por el escritor en el texto principal tiene su correspondiente glosa en forma de nota al pie de página. Es esta herramienta la que hace posible la polifonía de la novela y la pluralidad de los mundos (la convivencia del mundo de la contracultura con el mundo “correcto” [*straight*]), es decir la dialéctica del lenguaje/antilenguaje. Es importante anotar, además, que “the effect of such glossing is not, as the text seems to pretend, helpful, but on the contrary aggressive, alienating” (McHale, 1987: 169).

182 En el apartado sobre influencias nos explayaremos en torno a *The Waste Land*.

183 Utilizamos esta expresión con cuidado y solo en bien de la comprensión. Lo aclararemos en unos instantes.

las notas de Eliot está sobre todo en el hecho de que son autorales: su autor coincide con el del texto principal.

Acabamos de decir que esta segunda voz es “poéticamente irrelevante”. Esto no es del todo cierto: las glosas de Eliot complementan, potencian y aportan luz al texto principal. No son dos registros paralelos e independientes, sino yuxtapuestos e interdependientes. El caso de la obra de ficción de Wallace (y de *Pale Fire*), es distinto, como veremos, a causa de cuestiones relativas al punto de vista, los tipos de audiencia, la identidad de los narradores, etc. Por lo demás, el propio McHale (1987: 166-167) hace este interesante comentario sobre el asunto:

Eliot’s notorious notes to *The Waste Land* attest to the strength of this counterpressure. By drawing attention in his notes to the presence of his poem’s unifying mythic structure, Eliot seems to be trying to buttress it, to assert unity in the face of the text’s disintegrative tendencies. Paradoxically, the notes actually tend to have the opposite effect, further complicating the already complicated form of the poem by introducing another genre of discourse—that of scholarly footnotes—and aggravating the text’s disintegration by foregrounding the problem of its *boundaries* (do the notes stand inside or outside the text proper? what is the “text proper”?).

VII. Intertextualidad

Como en el caso de la paradoja, no es necesario ahondar en esta característica. Podemos decir que el interés de la literatura por otros textos es algo universalmente reconocido, sobre todo desde la aparición de *El Quijote*. Se ha discutido brevemente el concepto en un apartado anterior, donde nos referíamos a Mijail Bajtin. Asimismo, se tratará de nuevo el asunto próximamente. Baste decir que la literatura posmodernista encuentra su asiento, como cualquier otro tipo de literatura, en el arte precedente. La diferencia estriba en que la literatura posmodernista reconoce abiertamente esta circunstancia y la pone en primer

plano a través de la parodia, la convivencia de discursos diversos, las referencias

intertextuales¹⁸⁴, etc.

2. La posmodernidad según David Foster Wallace

184 Como en el propio título de la novela *The Recognitions*, de William Gaddis, que se refiere al de un tratado teológico del siglo III, o las mismas notas al margen de Wallace, cuando se entienden como un intento de reproducir o parodiar las notas de los textos científicos. Un ejemplo masivo de intertextualidad puede encontrarse en la igualmente descomunal novela de John Barth *Giles Goat-Boy*.

Existe una amplia bibliografía en lo que se refiere a las aportaciones del propio Wallace al discurso metaliterario de la posmodernidad. Tres textos, sin embargo, pueden considerarse principales: por una parte tenemos su ensayo *Fictional Futures and the Conspicuously Young*, publicado en la *Review of Contemporary Fiction* la primavera de 1988; otro ensayo, *E Unibus Pluram. Television and U. S. Fiction*, publicado en la misma revista en el verano de 1993; y la entrevista concedida a Larry McCaffery en el mismo año 1993. Entre el primer ensayo y los otros dos textos hubo notables cambios a nivel tanto intelectual como personal en la vida de Wallace, cambios que tuvieron su consiguiente réplica en la producción literaria de nuestro escritor.¹⁸⁵

No en vano Stephen J. Burn llama a uno de los capítulos de su guía de lectura de *Infinite Jest* “*Problems in David Foster Wallace's Poetics*”. Aun existiendo una extensa bibliografía sobre su obra, los estudios sobre el autor no dejan de ser relativamente recientes. Además, el pensamiento de Wallace en torno al oficio de la escritura evoluciona de forma un tanto caótica. Dice Burn (2012b: 13):

from a technical standpoint his total body of work seems not a unified investigation, but a sequence of genetically distinct experiments. Taking an aerial view of his output, it's notable that Wallace redefined his generic horizons from book to book, and never worked in the same form in successive works.

Aun así, Burn divide la obra de Wallace en tres etapas distintas, cada una dominada por una novela y un volumen de ficciones breves¹⁸⁶. Esta división parece acertada, y hasta cierto punto lo es. Si se muestra insuficiente, lo es para nuestro estudio, en tanto que este gira en torno a las notas al margen en su obra. La división de Burn no tiene en cuenta, a priori, la producción ensayística y periodística de nuestro autor, y el mismo Burn se muestra consciente de lo reduccionista de su división: “but focusing on what look like formal shifts from the aerial view, obscures the deeper consistency of his work which emerges at ground level...” (ibídem). En resumidas cuentas: aunque su división nos parece correcta, y en ella nos apoyaremos a lo largo de este estudio, debemos mostrarnos prudentes, pues lo que prima es el análisis de las notas al margen, uno de los “different components of his novelistic toolkit”

185 Si el lector está interesado en conocer en profundidad estos cambios, puede dirigirse al Anexo 1, dedicado a la biografía de Wallace.

186 Obviaremos las colecciones de no ficción (atenderemos a sus textos de no ficción separadamente), puesto que su naturaleza es sobre todo antológica, y en ellas conviven textos fechados en épocas bastante alejadas entre sí.

(ibídem), y en atención a estas debemos hacer algunas observaciones a la división propuesta, observaciones que se harán en el debido momento. Comenzamos explorando cada una de las etapas, que nos hemos tomado la libertad de fechar:

2.1. Primera etapa (1984-1989)

No resulta sencillo establecer una fecha concreta que señale el momento en que

Wallace sintió interés por la escritura de ficción. Su primer texto literario data de cuando nuestro autor tenía 12 años. Se trata de un poema infantil dedicado a Boneyard Creek, un arroyo situado detrás de la biblioteca municipal de Urbana. Se trata, como el propio Wallace lo describiría más tarde, de un poema con rima alterna (“ABAB”...) ¹⁸⁷. Para nuestros propósitos no tendremos en cuenta, evidentemente, este primer intento de escritura temprana, y situaremos el comienzo de su primera etapa en el momento de su primera publicación. Se trata del cuento *The Planet Trillaphon as It Stands in Relation to the Bad Thing*, publicado en la *Amherst Review*, revista literaria de la universidad, en 1984. Según D. T. Max (2012: 38), *The Planet Trillaphon...* “is more original in subject than in style. Its structure and pacing are those of well-made student fiction; Wallace was still deconstructing existing stories trying to find what held them together”. A pesar de su falta de originalidad, en esta historia puede sentirse el germen de su primera etapa, caracterizada por una clara consciencia posmodernista de su propio trabajo.

Por lo demás, tampoco es sencillo describir esta etapa, por ser la más temprana y porque, debido a la escasa fama de Wallace en aquellos comienzos, no existe demasiado material respecto a ella. No obstante, están disponibles dos entrevistas de 1987 que pueden resultar útiles: una es la concedida a William R. Katovski y otra la dirigida por Helen Dudar, las cuales, aunque no demasiado sustanciosas, pueden servir de apoyo, repetimos, en la descripción de esta etapa.

Antes de continuar, es preciso que establezcamos una descripción del panorama literario en medio del cual se mueve la producción de Wallace en estos años. Como se verá, la literatura de raigambre posmodernista había pasado a la historia o, en cualquier caso, era practicada por autores de generaciones anteriores a la de Wallace. Primero, siguiendo a D. T. Max, veamos cuál fue la evolución (muy a grandes rasgos) de la literatura americana del siglo XX:

Trying to write in a new way was not a goal unique to Wallace; it is the exemplary act of each new literary generation. For writers from the 1920s to the 1950s the main route had been modernism, with its emphasis on psychological subjectivity and its retreat from assertions of objective knowledge. Many writers in the 1960s and '70s, faced with the ugliness of the American landscape and its saturation by the culture of mass media, turned to highlighting the artificiality of the literary act itself. (...)

But the path the writers who had come just before Wallace's generation chose was very different. They sought to pare down their prose, to purvey an exhausted realism. Life weighed heavily; existence

187 Véase, por ejemplo, la entrevista radiofónica de David Kipen (2004) ya citada.

carried few possibilities of pleasure or redemption. In minimalism, simple sentences carried great meanings (...) It was the world according to Raymond Carver, as interpreted by his thousands of descendants. (Max, 2012: 59-60).

Ahora, siguiendo el juicio del propio Wallace en su ensayo de 1988 *Fictional Futures and the Conspicuously Young*, veremos más concretamente qué tipo de literatura estaban produciendo los autores de la generación de Wallace (incluyendo también a la generación inmediatamente anterior, liderada por el llamado *Brat Pack*¹⁸⁸. Nuestro autor clasifica a los *C. Y. Writers*, como él los llama, en tres bloques distintos (“three dreary camps”):

(1) **Neiman-Marcus Nihilism**, declaimed via six-figure Uppies and their salon-tanned, morally vacant offspring, none of whom seem to be able to make it from limo door to analyst’s couch without several grams of chemical encouragement;

(2) **Catatonic Realism, a.k.a. Ultraminimalism, a.k.a. Bad Carver**, in which suburbs are wastelands, adults automata, and narrators blank perceptual engines, intoning in run-on monosyllables the artificial ingredients of breakfast cereal and the new human non-soul¹⁸⁹

(3) **Workshop Hermeticism**, fiction for which the highest praise involves the words “competent,” “finished,” “problem-free,” fiction over which Writing-Program pre- and proscriptions loom with the enclosing force of horizons: no character without Freudian trauma in accessible past, without near-diagnostic physical description; no image undissolved into regulation Updikean metaphor; no overture without a dramatized scene to “show” what’s “told”; no denouement prior to an epiphany whose approach can be charted by any Freitag on any Macintosh. (Wallace, 2012: 39).

Insistimos, por tanto, en que Wallace, más interesado en este tiempo en las claves de la literatura posmodernista (ya “agotada” o, mejor dicho, apenas practicada ya por las nuevas generaciones a la manera de sus predecesores), no podía pertenecer a ninguno de estos “dreary camps”, aunque es cierto que flirteó con algunos de ellos, sobre todo teniendo en cuenta su relación con el programa de escritura creativa de la Universidad de Arizona justo antes de terminar su primera etapa¹⁹⁰. No obstante, es evidente que Wallace, en esta etapa, disintió de la corriente de sus contemporáneos. Estaba interesado en un acercamiento a la

188 Denominado también, en ocasiones, *Generation X* o la *Blank Generation* (véase Foster 2012: 4).

189 v. t. Burn (2012a: 77), para la relación de oposición entre el minimalismo y la metaficción según Wallace.

190 Siendo justos, como veremos más tarde, Wallace fue durante toda su vida un autor esencialmente posmodernista.

literatura que podría considerarse, si no obsoleto, pasado de moda. Es este carácter reaccionario lo que otorgaba originalidad a las propuestas literarias de nuestro autor.

(...) Wallace of course had a great fondness for many of the writers of this postmodernist movement, primarily Barthelme (who, as he would say, had “rung his cherries” in college) and Pynchon (...).

As Wallace entered Arizona, MFA students all over America were writing stories in the minimalist style, affecting ennui and disappointment toward a world they knew mostly from other minimalists. Wallace accepted the minimalists’ attitude toward the landscape of America and its debilitating effect on its inhabitants, but he disliked how formally and verbally claustrophobic their writing was. Minimalist stories gave the reader little experience of what it was like to be assaulted the way in real life their characters would be. They were effectively unease recollecting in tranquillity. While Wallace certainly knew what it felt like to be overwhelmed by the stimuli of modern life (...) ¹⁹¹. (Max, 2012: 60).

Las influencias de Wallace en esta época hay que buscarlas en Donald Barthelme, Thomas Pynchon, John Barth, William Gaddis, William H. Gass, Nabokov, T. S. Eliot, Wittgenstein, Don DeLillo... A pesar de esta obsesión por las formas del movimiento posmodernista, siempre existió una duda razonable para Wallace acerca de la legitimidad de los juegos posmodernistas a la hora de expresar la realidad. Y es esta duda la que se convertiría, con el tiempo, en el acicate para la producción de su segunda etapa. Como dice Graham Foster (2012: 1):

Yet, through his parallel engagement with philosophy and literary theory, and his interest in forms of popular culture and entertainment, Wallace began to feel that postmodern expression did not adequately diagnose what he felt was wrong with late-twentieth-century experience or work to offer possible solutions for re-establishing the idea of literary art as a ‘living transaction between humans.’”

Ahora se hace imprescindible hablar de un texto en específico: se trata de su novela corta *Westward the Course of Empire Takes its Way*, que supone el clímax de su primera etapa, y que trata de explotar las herramientas posmodernistas hasta su último extremo. A finales de la primavera de 1987, Wallace volvió a casa de sus padres en Urbana (había estado hasta entonces en Arizona, terminando su máster), donde se centraría en retocar y organizar sus textos para presentarlos al comité de evaluación del máster. Es en este momento, en su casa natal, cuando comienza a trabajar en una nueva historia ¹⁹². Al mismo tiempo, Wallace había

191 Compárese esto con lo ya referido a propósito del afán enciclopedista del posmodernismo.

192 Según D. T. Max (2012: 88): “He was now busy with a new story that was meant to show the failings of

presentado una solicitud para ir a Yaddo, la colonia de artistas de Saratoga Springs, y había sido aceptado. Acudiría el 26 de julio de ese año, pero después de eso, su futuro era incierto. Wallace llevó consigo la historia inconclusa para seguir trabajando en ella en Yaddo. *Westward...* toma como punto de partida el relato de John Barth *Lost in the Funhouse*, “a touchstone of postmodern fiction written in 1967 that Wallace had long loved” (Max, 2012: 89)¹⁹³. Siguiendo con el texto de Max, este expresa admirablemente la relación de Wallace con el relato de Barth y con la metaficción:

Metafiction was the sort of technique that had first formed the bridge for him from philosophy to fiction when he was at Amherst. It contained that second level of meaning that made Wallace confident that what he was reading was intellectually richer than just entertainment (“meatfiction,” the narrator of his new story calls it), and it was clever and sardonic, just as Wallace was. Indeed, Barth had been one of the original stars in Wallace’s firmament, along with Barthelme. And in “Lost in the Funhouse,” he shows himself to be just the sort of fiction teacher Arizona lacked— (...) Barth, then, was the teacher Wallace deserved, “Lost in the Funhouse” the wise, self-aware text his own teachers could never produce to help him on his own way. (idem: 90).

Westward... supone el culmen, el paso final, el agotamiento de su primera etapa. Así lo expresa Wallace cuando, en la futura entrevista con Larry McCaffery, habla de *Westward...* como una especie de Armageddon. Explicaremos esto a continuación; pero antes, unas aclaraciones:

El texto que consideramos marca el final de su primera etapa es el ensayo del que venimos hablando, *Fictional Futures...*, que fue publicado en 1988. Sin embargo, señalamos el 1989 como año de conclusión por el siguiente motivo: es en este año cuando se publica la colección de cuentos *Girl with Curious Hair*, que reunía textos escritos por Wallace durante su año de máster en Arizona (1986-1987) y durante la semana que pasó en la colonia de artistas de Yaddo en verano del 87, donde se dedicó a ordenarlos para la futura colección, principalmente, y a terminar *Westward...* Estos textos, por tanto, pertenecen a su primera etapa, temática, estilística y formalmente. La fecha prevista de publicación de la colección de estos, con el nombre *Girl with Curious Hair*, era otoño de 1988, “pero el lanzamiento del libro

metafiction. The story got longer and longer, Wallace’s old gigantism bursting the bounds of his newfound discipline.”

193 No tendría sentido ahora narrar el argumento de la historia de Barth. Baste decir que, a pesar de su estructura y argumento convencionales, Barth “consistently breaks through the narrative wall to remind the reader what he or she is experiencing as real is an artifact, words on paper. (...) He interferes with the seductions of fiction by unmasking them.” (Max, 2012: 90). Esto es, metaficción en estado puro.

se retrasa mientras Wallace se ve atrapado en batallas legales debido a las referencias a personas reales en los relatos” (Burn, 2012a: 20). Por tanto, ya que *Girl with Curious Hair* fue publicado en 1989, elegimos este año como final de su primera etapa y punto de partida de la segunda por razones de claridad expositiva¹⁹⁴. Nuestra primera objeción, por tanto, a la división de Burn: el final de su primera etapa e inicio de la segunda no se produciría con la publicación de *Infinite Jest* en 1996, sino en 1989.¹⁹⁵

2.2. Segunda etapa (1989-2000)

*The problem is that,
however misprised it's
been, what's been passed
down from the postmodern*

194 No obstante, tengamos siempre presente que es en 1988 cuando sus ideas acerca de una nueva narrativa son expresadas formalmente en *Fictional Futures...*

195 Una aclaración importante: esta separación del trabajo de Wallace como escritor obedece a lo que la literatura sobre el tema expone, insistiendo, aunque no formalmente, en este cambio de pensamiento en Wallace. El propio autor confirma este cambio en numerosas ocasiones. Nosotros, no obstante, no creemos que exista un cambio tan sustancial en la obra de Wallace a lo largo del tiempo. De hecho, si durante su primera etapa ya expresaba ideas propias de la segunda, durante la segunda etapa no abandona completamente los artificios posmodernistas de la primera (podría decirse incluso que llegan a acentuarse)*, residiendo en algunos casos el cambio fundamental en los temas de las obras y en la propia personalidad del autor, quien se vuelve más “comprometido” desde un punto de vista artístico.**

* “L. M.: En *La escoba del sistema* se muestran ya algunas de las tendencias formales que se encuentran en *La niña del pelo raro* y en tu nuevo trabajo, ese jugar con la estructura temporal y con los cortes, por ejemplo, para intensificar efectos retóricos de varios tipos, para defamiliarizar las cosas.” (McAffery en Burn, 2012a: 64).

** Respecto a esta ambivalencia, véase el prólogo de *Conversaciones...* (2012a: 16), en el que Burn afirma, entre otras cosas: “la frecuencia con la que insiste en su defensa temprana de la presencia de elementos pop y de los medios de comunicación en su obra indica la longevidad de su resistencia a algunos aspectos de la instrucción en escritura creativa que recibió en Arizona”.

*heyday is sarcasm,
cynicism, a manic ennui,
suspicion of all authority,
suspicion of all constraints
on conduct, and a terrible
penchant for ironic
diagnosis of
unpleasantness instead of
an ambition not just to
diagnose and ridicule but
to redeem.*

David Foster Wallace

Evidentemente, entre la primera y segunda etapa existe un período de transición. Dicho de otro modo: el paso de una etapa a la siguiente no se da de forma drástica, sin solución de continuidad. El pensamiento de Wallace, como es comprensible, evoluciona con el tiempo.

Dice Burn en el prólogo de su recopilación de entrevistas de Wallace (*Conversaciones con David Foster Wallace*):

A principios de 1987, por ejemplo, cuando Helen Dudar retrató a Wallace para el *Wall Street Journal*, los comentarios del joven novelista acerca de sus hábitos de trabajo suenan despreocupados en un sentido positivo. Trece años más tarde —en una conversación con John O’Brien y Richard Powers— Wallace es considerablemente más solemne sobre el mismo asunto. (Burn, 2012a: 11).

Este párrafo ilustra admirablemente las consecuencias del cambio que se produce en Wallace a partir de 1988. Hemos hablado de que para Wallace, *Westward...* constituía una manera de agotar las posibilidades de la metaficción propia de la literatura posmodernista y que su redacción supone el clímax de su primera etapa. Es en ese tiempo cuando Wallace estaba cuestionando el valor y el objetivo de la literatura, y llega un momento en que da la espalda a Barth, uno de sus ídolos literarios. La metaficción ha ido perdiendo valor para él, y

la causa de esto hay que buscarla únicamente en el desarrollo y las evoluciones personal y literaria de nuestro autor. Los textos que había escrito durante el máster, y que compondrían, junto con *Westward...*, *Girl with Curious Hair*, eran esencialmente posmodernistas, metaficticios en algunos casos, y fue previsiblemente durante la escritura de estos cuentos que llegó a la conclusión que sigue:

...as he finished his work at Arizona, he also had come to feel that there was something irritating about “Lost in the Funhouse,” condescending, and, if you were a recursive cast of mind, false about the way Barth kept breaking into the narrative to show readers falsity. Didn’t such an intrusion, in the end, just create more of a performance? Wasn’t it seduction pretending to be renunciation? How in the end did Barth really propose to challenge or reward the reader? (Max, 2012: 90).

Para Wallace, los textos metaficticios estaban obsesionados con su propia interpretación. Eran autorreferenciales y estaban, en la mayoría de los casos, vacíos de significado. A pesar de la veneración que sentía por los primeros autores de metaficción (Barth, Coover, Pynchon...), creía que esta técnica o corriente había cumplido su función de desenmascaramiento en su tiempo y que ya no tenía sentido insistir en ello.^{196 197}

196 Wallace reconoce sin embargo que la metaficción es en cierta medida valiosa (véase Burn 2012a: 71).

197 Al final de su entrevista con McCaffery, Wallace expone una interesante reflexión acerca de los límites y las normas en la literatura en relación con los esfuerzos posmodernistas. Es por eso que reproducimos ahora esta reflexión casi en su totalidad:

DFW: Es posible que lleves razón con lo del respeto a los límites. El desplazamiento poético de los sesenta hasta el verso libre radical, y en ficción hacia las formas recursivas radicalmente experimentales, ambas como legado a mi generación de aspirantes a artistas, es al menos un incentivo para preguntarse muy seriamente hasta dónde debería llegar la verdadera relación de la literatura con los límites. Hemos visto que puede romperse cualquier regla o todas sin tener que huir del pueblo por las carcajadas, pero también hemos visto la toxicidad que puede producir la anarquía per sé. A menudo es útil prescindir de fórmulas estándar, por supuesto, pero son iguales de frecuentes el valor y la valentía de explorar lo que puede hacerse dentro de un conjunto de reglas, razón por la que me interesa mucho más la poesía formal que el verso libre. Tal vez nuestra piedra de toque debería ser G. M. Hopkins, el cual inventó su *propio* conjunto de restricciones formales y después dejó a todo el mundo impresionado trabajando desde su interior. Hay algo en el juego libre dentro de una estructura ordenada y disciplinada que encuentra eco en los lectores. Y hay algo en el capricho y el flujo totales que supone un obstáculo.

L\~M: Sospecho que esa es la razón de que la generación de posmodernistas de más edad —Federman, Sukenick, Steve Katz y algunos más (tal vez incluso Pynchon encaje aquí)— hayan escrito recientemente libros que descansan sobre formas más tradicionales. De ahí que, ahora mismo, tu generación le dé importancia a la vuelta a formas tradicionales y a reexaminar y reutilizar esas estructuras y fórmulas. Esto ya está sucediendo con algunos de los escritores más jóvenes de Japón. Se admite que si simplemente dices, «¡A la porra, arrojémoslo todo a la basura!», no queda nada por lo que merezca la pena esforzarse.

DFW: En lo que a mí respecta, los últimos años de la era posmoderna han acabado pareciéndose un poco a como te sientes cuando estás en el instituto y tus padres se van de viaje y das una fiesta. Traes a todos tus amigos y das una fiesta salvaje, repugnante y fantástica. Durante un rato es genial ser libre y liberar, desaparecida y derrocada la autoridad parental, un goce dionisiaco tipo «el gato se ha ido, divirtámonos».

Otra característica del arte posmodernista, como sabemos, es la ironía, y como tal, es más abundante en las obras de la primera etapa de Wallace que en las de la segunda. Para nuestro autor la ironía era la característica principal de la literatura posmodernista, de la televisión y de la publicidad, y acabaría renegando de ella por motivos similares a los que esgrimía con respecto a la metaficción (“La ironía, la autocompasión, el odio hacia uno mismo son ahora conscientes, celebrados. Esto tiene que ver con lo que estábamos hablando acerca de «Hacia el oeste» y la recursión posmoderna.” [Burn, 2012: 80]). La ironía había agotado sus posibilidades y se había vuelto contra nosotros¹⁹⁸

Ahora se nos antoja necesario transcribir una reflexión de Wallace en la entrevista de McCaffery a colación de lo que acabamos de explicar:

DFW: (...) Si yo tuviera un enemigo real, un patriarca sobre el que aplicar mi parricidio, serían probablemente Barth y Coover y Burroughs, incluso Nabokov y Pynchon. Porque, aunque su autoconsciencia y su ironía y su anarquismo sirvieron a propósitos valiosos, fueron indispensable en sus momentos respectivos, la absorción de su estética por parte de la cultura comercial estadounidense ha tenido consecuencias terribles para los escritores y para todos en general. Mi ensayo sobre la televisión¹⁹⁹ va, en realidad, sobre lo pernicioso que se ha vuelto la ironía posmoderna. (...).

La ironía y el cinismo fueron lo que requería la hipocresía estadounidense de los cincuenta y los sesenta. Fue lo que hizo de los primeros posmodernos unos grandes artistas. Lo grande de la ironía es que separa las cosas y nos eleva por encima de ellas para que podamos ver los defectos y las hipocresías y las duplicidades. ¿Que el virtuoso siempre triunfa? ¿Que Ward Cleaver es el padre prototípico de los sesenta? *Claro*. El sarcasmo, la parodia, el absurdo y la ironía son formas geniales de quitarle la máscara a las cosas para mostrar la realidad desagradable que hay tras ellas. El problema es que una vez desacreditadas las reglas del arte, y una vez que las realidades desagradables que la ironía diagnostica son reveladas y diagnosticadas, ¿qué hacemos *entonces*? La ironía es útil para desacreditar ilusiones, pero la mayoría de las ilusiones desacreditadas en los Estados Unidos ya se han hecho y

Pero después pasa el tiempo y la fiesta sube y sube de volumen y se te acaban las drogas y nadie tiene dinero para comprar más, y empiezan a romperse y volcarse cosas, y hay un cigarrillo encendido sobre el sofá, y tú eres el anfitrión y también es tu casa, y poco a poco empiezas a desear que tus padres vuelvan y restauren algún jodido orden en tu casa. No es una analogía perfecta, pero lo que percibo en mi generación de escritores e intelectuales o lo que sea es que son las 3:00 a. m. y el sofá tiene varios agujeros por quemaduras y alguien ha vomitado en el paragüero y estamos deseosos de que el disfrute se termine. La labor parricida de los fundadores posmodernos fue magnífica, pero el parricidio produce huérfanos, y no hay jolgorio suficiente que pueda compensar el hecho de que los escritores de mi edad hemos sido huérfanos literarios a lo largo de nuestros años de aprendizaje. En cierto modo sentimos el deseo de que algunos padres vuelvan. Y por supuesto nos inquieta el hecho de que deseemos que vuelvan. Quiero decir, ¿qué nos pasa? ¿Somos una panda de nenazas? ¿De verdad *necesitamos* autoridad y límites? Y, claro, la sensación más inquietante de todas es que gradualmente comenzamos a darnos cuenta de que, a decir verdad, esos padres no van a volver nunca. Lo que implica que *nosotros* vamos a tener que ser los padres. (Burn, 2012a: 85-86)

198 En este sentido recordemos la cita de Lewis Hyde, ya mencionada.

199 Se refiere a *E Unibus Pluram* (1993).

rehecho. (...) La ironía posmoderna y el cinismo se han convertido en un fin en sí mismas, en una medida de la sofisticación en boga y el desparpajo literario. Pocos artistas se atreven a hablar de lo que falla en los modos de dirigirse hacia la redención, porque les parecerán sentimentales e ingenuos a todos esos ironistas hastiados. La ironía ha pasado de liberar a esclavizar. (...). (Burn, 2012a: 80-81).

Estas últimas líneas son la clave para entender la segunda etapa de David Foster Wallace.

Justo después de su último semestre en Arizona, cuando comenzó probablemente a escribir *Westward*, es de esperar que Wallace no estuviera seguro de si lo que estaba escribiendo era un homenaje, una parodia o un acto de parricidio. Ciertamente, insistimos, Wallace lleva la metaficción un paso más allá, lo que puede considerarse como un intento de agotar esta técnica, y así lo expresa, de nuevo de forma admirable, D. T. Max (2012: 91): “To strike down metafiction was also to show what was next, to point the way forward; it was also, in a way, a promise to go beyond what Wallace had been able to achieve in the stories he’d written at Arizona in their farrago of postmodern styles.” Si la metaficción trataba de exponer la artificialidad del texto de ficción, su dependencia del lenguaje, Wallace trataría, con *Westward...*, de exponer la artificialidad de la metaficción. Se trata de otra vuelta de tuerca, de un agotamiento.

Decíamos anteriormente que para Wallace *Westward...* había supuesto una especie de “Armageddon”. Aquella, la de la escritura de su novela corta, fue una época negativa para Wallace en lo que se refiere a su salud. En cierto sentido, ambas circunstancias están relacionadas. En noviembre de 1989, Wallace experimentó una de sus múltiples crisis. Fue ingresado en McLean Hospital²⁰⁰ durante cuatro semanas, desde donde pasó a la institución Granada House. En este tiempo consiguió desintoxicarse completamente del alcohol y la marihuana a los que era adicto²⁰¹. Durante el tiempo de su rehabilitación y hasta 1996 no publicaría ningún trabajo de ficción. No obstante, en esta época (ya dentro de su segunda etapa) escribiría algunos de sus ensayos, críticas y reportajes más famosos. Lo que nos interesa subrayar, en cualquier caso, es que la escritura de *Westward...* y su publicación coinciden con una época de crisis que sirvió de punto de inflexión y transición a su segunda

200 Centro psiquiátrico afiliado a la Harvard Medical School.

201 “The medical staff interviewed the twenty-seven-year-old Wallace and told him that he was a hard-core alcohol and drug user and that if he didn’t stop abusing both he would be dead by thirty” (Max, 2012: 135).

etapa literaria, cuyo máximo exponente encontramos en la novela *Infinite Jest*.

El principal texto de no ficción que ilustra la transición en el pensamiento de Wallace con respecto a la creación literaria entre su primera y segunda etapas es un ensayo del que ya se ha hablado, publicado en el número de primavera de 1988 de la *Review of Contemporary Fiction*. Mientras daba clases en Amherst, Wallace recibió una petición por parte de Steven Moore, editor de la revista. Wallace contribuiría escribiendo un texto para su sección *Novelist as Critic*. Otros de los autores que escribirían incluían a Gilbert Sorrentino y a John Barth. El objetivo era que Wallace representara a la generación joven (recordemos que el año anterior había publicado *The Broom of the System*). Así lo explica Steven Moore:

[. . .] I had read *The Broom of the System* when it was published in 1987 and had been very impressed; even if not an entirely successful novel, it struck me as written by someone possessed of genius. A few months later I was invited to guest-edit a special issue of the *Review of Contemporary Fiction* to be called “Novelist As Critic.” It amounted to little more than inviting my favorite novelists to contribute an essay on any literary topic, the working assumption (which I still hold) being that novelists write better criticism than most professional critics. Since all of the authors I invited were well along in their careers, I thought I should have at least one emerging writer, so I wrote to Wallace in care of his publisher and invited him to submit something, an offer he found “intriguing” (he had never written an essay for publication before) (Moore, 2003).

El texto de Wallace se tituló *Fictional Futures and the Conspicuously Young*. Nuestro autor expone en este ensayo el clima literario de su propia generación, es decir, la que comenzaba a publicar por aquellos años de finales de la década de los ochenta. Wallace comienza hablando de los antecedentes inmediatamente anteriores, es decir, los jóvenes pertenecientes al llamado “Brat Pack”²⁰², un grupo de escritores surgidos en la costa este de los EE.UU. durante los años 80, entre los que se encuentran Bret Easton Ellis, Tama Janowitz, Jay McInerney y David Levitt, principalmente, pero también Mona Simpson y Susan Minot, entre otros²⁰³. Wallace denomina tanto a estos jóvenes como a los de sus propios años, “*Conspicuously Young Writers*” (“C.Y.”), pues, en general, no existen demasiadas diferencias

202 El término “*Brat Pack*” fue acuñado por la revista *Village Voice* en un artículo del 12 de mayo de 1987, en el que se mostraba la cara de estos autores reemplazando la de unos bebés. Tanto este *collage* como el nombre *Brat Pack* tenían intención peyorativa, pero con el tiempo se convirtió en una denominación relativamente respetable para designar a este grupo de escritores.

203 La escritura de este grupo surgió como reacción a la del *Establishment* literario de la época, y tiene como influencia directa la escritura minimalista y aparentemente desapasionada de Raymond Carver y de Ann Beattie.

entre ellos²⁰⁴. En cualquier caso, nuestro autor afirma que estas generaciones consecutivas fueron gestadas en un clima en el que sobresalían tres fenómenos específicos: el impacto de la televisión, el de los programas académicos de escritura creativa y una revolución en la forma en que la gente culta entiende la función y las posibilidades de la narrativa seria.²⁰⁵

En cuanto al impacto de la televisión (cuya importancia es mayúscula en la vida y en la obra de Wallace) este está directamente relacionado con el problema de la cultura pop como influencia decisiva en la literatura. Para Wallace, la televisión es algo con lo que su generación ha nacido, es decir, algo “to be lived with instead of just looked at” (Wallace, 1997a: 43). Para los niños nacidos en los años 60 en EE.UU. la televisión era algo que formaba parte de su realidad, del mismo modo que el coche era algo establecido para la generación de sus padres. Esto significa que la televisión como estilo de vida influye en los modos en que los *C.Y. writers* entienden y representan la vida. Esta inclusión de la cultura popular en la narrativa de aquellos años está en la base del cisma provocado entre los *C.Y. writers* y los escritores y críticos anteriores a la televisión:

The artistic deployment of pop icons—brand names, television programs, celebrities, commercial film and music—strikes those intellectuals whose consciousness was formed before the genuine Television Age as at best frivolous tics and at worst dangerous vapidities that compromise fiction’s “seriousness” by dating it out of the Platonic Always where it properly resides (Wallace, 2012: 58).

Básicamente, lo que viene a decir Wallace es que, para bien o para mal, la cultura pop está inseparablemente ligada a las ideas de los jóvenes escritores acerca del mundo y del “yo”, y por lo tanto estos escritores no pueden identificarse, por mucho que lo intenten, con el desdén por la cultura de masas de los escritores *senior*. Los nuevos escritores son autores, pero también audiencia de la omnipresente televisión y receptores de los nuevos relatos²⁰⁶. No obstante, Wallace afirma que existe un peligro inmanente a esta nueva forma de entender la

204 “More germane is the frequent charge of a certain numbing sameness about much contemporary young writing. To a certain extent anyone who reads widely must agree with it” (fictional futures)). Y en otro lugar: “all we C.Y. writers get consistently lumped together. Both lauds and pans invariably invoke a Generation that is both New and, in some odd way, One” (Wallace, 2012: 53)

205 “These three because they seem at once powerfully affective and normatively complex. Great and grim, tonic and insidious, they are (I claim) undeniable and cohesive influences on this country’s ‘New Voices.’” (ídem: 57).

206 Wallace da ejemplos de la influencia directa de la televisión en las nuevas formas de escritura: “events often refracted through the sensibilities of more than one character; short, dense paragraphs in which coherence is often sacrificed for straight evocation; abrupt transitions in scene, setting, point of view, temporal and causal orders; a surfacy, objective, “cinematic” third-person narrative eye.” (Wallace, 2012: 64).

cultura. La televisión está comprometiendo la literatura seria, creando ciertas expectativas en la audiencia. Lo que la televisión ofrece es, en realidad, un tipo de arte narrativo, pero es un arte narrativo “that strives not to change or enlighten or broaden or reorient—not necessarily even to “entertain”—but merely and always to engage, to appeal to” (ídem: 72). Por lo tanto, y para resumir la postura de Wallace con respecto a la influencia televisiva en los C.Y. writers:

“Today’s journeyman fiction writer finds himself both a lover of serious narrative and an ineluctably conditioned part of a pop-dominated culture in which the social stock of his own enterprise is falling. What we are inside of—what comprises us—is killing what we love. (...) Today’s trash writers are entertainers working artists’ turf. This in itself is nothing new. But television aesthetics, and television-like economics, have clearly made their unprecedented popularity and reward possible. And there seems to me to be a real danger that not only the forms but the norms of televised art will begin to supplant the standards of all narrative art. This would be a disaster.” (ídem: 74).

Hablemos ahora del impacto de los programas académicos de escritura creativa. Wallace, que había cursado un MFA en *Creative Writing* en la Universidad de Arizona, y daba clases en el programa de la Universidad de Iowa cuando escribió *Fictional Futures...*, puede hablar a este respecto desde su propia experiencia. En aquella época, en EE.UU., existían más programas de Escritura Creativa que nunca y que en cualquier otro lugar, habiendo sido el taller de escritura de la Universidad de Iowa el centro a partir del cual se originaría esta nueva tendencia contagiada a las demás universidades estadounidenses. La mayoría de los escritores de los que venimos hablando ha tenido algún tipo de educación en un departamento de escritura creativa.²⁰⁷

Para nuestro autor, la existencia de programas de escritura creativa tiene más ventajas que inconvenientes, si bien poseen un doble filo. En cuanto a las ventajas, Wallace las enumera en su ensayo:

For the student, a community of serious, like-minded persons with whom to exchange ideas has pretty clear advantages. So, in many ways, does the fiction class itself. In a workshop, rudiments of technique and process can be taught fairly quickly to kids who might in the past have spent years in New York

207 “Never has a “literary generation” been so thoroughly and formally trained, nor has such a large percentage of aspiring fiction writers eschewed extramural apprenticeship for ivy and grades.” dice Wallace (2012: 77). De hecho, esta nueva tendencia significó en su día una resurrección del cuento americano (“American short story”), heredada de la escritura de finales de los 70 de Raymond Carver, Jayne Anne Phillips y Breece Pancake, los tres con estudios universitarios en torno al arte.

lofts learning basic tricks of the trade by trial and error. A classroom atmosphere of rigorous constructive criticism helps toughen young writers' hides and prepare them for the wildly disparate responses the world of real readers holds in store. Best of all, a good workshop forces students regularly to formulate consistent, reasoned criticisms of colleagues' work; and this, almost without fail, makes them far more astute about the strengths and weaknesses of their own fiction (idem: 78).

En lo concerniente al lado oscuro de los programas de este tipo, Wallace afirma que, a causa de la propia naturaleza de los profesores, que son a la vez escritores y docentes, y por lo tanto dividen su tiempo entre dos actividades, una de las cuales es su verdadera vocación, lo que se busca en estos programas es una respuesta unívoca por parte del alumno. Dicho de otro modo, en los programas de Escritura creativa, por lo general, no se fomenta la innovación, pues esta supone un alejamiento de la norma, y por tanto precisan de cierta reflexión y esfuerzo por parte del profesorado, que premia y promociona, en opinión de Wallace, al autor principiante que se ajusta a las normas convencionales²⁰⁸. "In order to remain both helpful and sane, the professional writer/teacher has got to develop, consciously or not, an aesthetic doctrine, a static set of principles about how a "good" story works. Otherwise he'd have to start from intuitive scratch with each student piece he reads" (idem: 82). Para Wallace, la naturaleza y rutina propias de los programas de Escritura creativa podrían, eventualmente, hacer disminuir los estándares de calidad y precipitar una mediocridad literaria generalizada.

Por último, en cuanto a la tercera gran circunstancia definidora de su generación, Wallace cree que el hecho de que esta no siente ninguna curiosidad intelectual es el que menos discusión acepta. Nuestro autor comienza hablando de la caída del estructuralismo y de la influencia del *New Criticism* y de la Estética angloamericana en las generaciones anteriores a la suya. No obstante, los *C.Y.* han sido testigos del nacimiento y la caída de "the nouveau roman, Postmodernism, Metafiction, The New Lyricism, The New Realism, Minimalism, Ultraminimalism, Performance-Theory" (idem: 90), con lo cual el caos al que se enfrentan es notable. Si, como vimos, la literatura de los programas de escritura creativa se mantiene todo lo estática posible, el mundo real de la narrativa sería "just *won't hold still*" (ibídem), no puede estarse quieto, esto es, tiene un carácter plural y dinámico al que los "C.Y." serios deben enfrentarse. Para Wallace, existen dos características comunes, unificadoras de todos

208 Además, en términos de rigor, demanda y requisitos intelectuales y emocionales, "a lot of Creative Writing Programs are an unfunny joke. Few require of applicants any significant preparation in history, literature, criticism, composition, foreign languages, art or philosophy; fewer still make attempts to provide it in curricula or require it as a criterion for graduation" (Wallace, 2012: 86).

los *C.Y. writers*. La primera, más bien negativa, es la confusión, como acabamos de sugerir; la segunda es “its fall into time, a loss of innocence about the language that is its breath and bread.” (ibídem). Esto supone para ellos un reconocimiento de que las relaciones entre el artista del lenguaje, el lenguaje literario y el artefacto literario son mucho más complejas y poderosas de lo que se había creído hasta entonces. Según Wallace, es precisamente en esta maraña de relaciones donde reside un valor literario fértil y consciente del futuro. Sin embargo, si algo caracteriza a la literatura de este ambiente, es la autorreferencialidad, que encuentra su campo de cultivo en la metaficción y el minimalismo, los dos movimientos que explotan con mayor profusión esa pérdida de inocencia frente al lenguaje. Esto ha traído consigo cambios principalmente destructivos: “illusions exposed, assumptions overturned, dearly held prejudices debunked” (ídem: 92). No obstante, para Wallace no hay nada que reemplace esta pérdida de inocencia, lo que convierte la era de los *C. Y. Writers* en “an Age between” (ibídem).^{209 210}

Wallace afirma que las personas de su generación “are Watergate’s children, television’s audience, Reagan’s draft-pool, and everyone’s market. We’ve reached our majority in a truly bizarre period in which 'Wrong is right,' 'Greed is good,' and 'It’s better to look good than to feel good’” (ídem: 94)²¹¹. Dicho esto, la narrativa seria en esta época debe marcar la diferencia, debe sustraerse de la literatura apática y gris que caracteriza a los autores de esta generación, e inducir al cambio. “...Nothing has changed about why writers who don’t do it for the money write: it’s art, and art is meaning, and meaning is power” (ídem: 96), y son

las que conocen este hecho las que podrán ser consideradas como “The best 'Voices of a Generation’” (ibídem).

Como indicamos anteriormente, y como lo demuestra esta última línea, en este ensayo encontramos el germen del nuevo compromiso literario de Wallace, el que caracterizará su segunda etapa. Si hemos decidido incluir este análisis del contenido de *Fictional Futures...* es porque consideramos estas ideas, sumadas a su clasificación de los “three dreary camps”, como esenciales para entender el contexto de la transición entre las dos etapas.

209 De forma parecida lo expresa en su entrevista con Larry McCaffery (Burn, 2012a: 86), ya se vio: “La labor parricida de los fundadores posmodernos fue magnífica, pero el parricidio produce huérfanos, y no hay jolgorio suficiente que pueda compensar el hecho de que los escritores de mi edad hemos sido huérfanos literarios a lo largo de nuestros años de aprendizaje”.

210 Se puede estar más o menos de acuerdo con Wallace en esto, pero es cierto que él mismo no predicó con el ejemplo en sus textos anteriores a *Westward...* y *Fictional Futures*, lo que demuestra el cambio de dirección en su escritura del que venimos hablando.

211 Véase también la entrevista que la televisión alemana ZDF hizo a Wallace en noviembre de 2003.

Terminada la transición, y hablando ya más específicamente de esta nueva etapa, Wallace se siente impelido hacia una literatura seria, esto es, una literatura comprometida con el sujeto, que no haga gala de juegos de malabares y otros trucos posmodernistas obsesionados consigo mismos. Lo que busca nuestro autor es una literatura redentora, como la de Fiodor Dostoievski. Sin embargo, sabemos que Wallace siguió usando técnicas posmodernistas durante esta etapa (las notas al margen son buen ejemplo de ello), lo que le sitúa, consciente o inconscientemente, en esa doble tierra de la que hablaba Barth, con un pie en cada campo. En cualquier caso, podemos decir, aunque sea de forma muy reduccionista, que formalmente Wallace se mantiene en el terreno del posmodernismo, mientras que temáticamente toma prestada del realismo su capacidad redentora y el carácter carnal, humano, de los personajes. El argumento de las obras de esta etapa, sin embargo, sigue teniendo su dosis de ironía, de situaciones improbables e hipérboles propias de la novela posmodernista.

Para describir la segunda etapa de la producción literaria de David Foster Wallace serán de máxima importancia los ensayos *E Unibus Pluram*²¹², *Joseph Frank's Dostoievsky*²¹³ y la famosa entrevista²¹⁴ conducida por Larry McCaffery y publicada en 1993 en la *Review of Contemporary Fiction*.

Como hemos insinuado anteriormente, las ideas de este segundo período se encontraban ya, aunque de forma más taimada, en el pensamiento de Wallace de la primera época. Llegado un momento, Wallace reniega de sus primeras obras y las tacha de “obras de juventud”, llegando a omitirlas en su *currículum* ya por 1993 (Burn, 2012a: 17)²¹⁵. Esto no obedece únicamente a la típica renuncia de un joven autor a sus primeros intentos literarios. Se trata también de un cambio de rumbo en su poética, en sus intenciones artísticas. ¿Cuál es

212 A partir de un artículo sobre televisión para *Harper's*, que acabaría siendo rechazado, Wallace escribió este ensayo, publicado finalmente en la *Review of Contemporary Fiction* en 1993.

213 En realidad una crítica de la famosa biografía en cuatro volúmenes (tres, en aquel momento) del autor ruso escrita por Frank. La crítica fue publicada en *The Voice Literary Supplement* en 1996.

214 “[of] intrinsic importance to Wallace studies” (Burn, 2012a: 14).*

* En general, las opiniones de Wallace respecto a la literatura y la naturaleza de la ficción están diseminadas a lo largo de toda su obra de no ficción. No obstante, como ya apuntábamos antes, ciertos textos parecen identificativos de ciertas etapas. Los citados son los que se atribuyen a esta segunda.

215 Véase también la entrevista de David Kipen (2004).

el nuevo rumbo de nuestro autor, entonces? Eso es lo que trataremos de explicar a continuación.

En *E Unibus Pluram*, Wallace toma como centro temático la televisión, para, a partir de ella, exponer sus opiniones en torno a problemáticas como la de la ironía en la narrativa estadounidense y las nuevas formas literarias.

En general, podemos decir que Wallace se toma la televisión muy en serio, y queda claro que para él la televisión de sus últimas décadas y la ironía típicamente posmodernista que representa tienen un componente negativo. La ironía, en su opinión, no puede redimir, es improductiva, se esfuerza en hacer creer a los espectadores, al receptor, cuan inteligente es por ser capaz de identificar el doble sentido, la ironía. Esta cualidad irónica es la que ha caracterizado el arte de las últimas décadas, y está ligada directamente a la autorreferencialidad y a la metanarrativa, que surge durante los años 60 en Estados Unidos como alternativa a la narrativa mimética. Podemos decir entonces que la televisión, en algún momento de su historia temprana, comienza a señalarse a sí misma del mismo modo que lo hace un gran sector de la narrativa de entonces; se lanza “into reflexivity and self-conscious meditations on aboutness.” (Wallace, 1997a: 34). Sin embargo, la influencia funcionaba también en el otro sentido:

If Realism called it like it saw it, Metafiction simply called it as it saw itself seeing itself see it. This high-cultural postmodern genre, in other words, was deeply informed by the emergence of television and the metastasis of self-conscious watching (ibídem)²¹⁶.

¿Cuál es entonces el nexo entre televisión y narrativa? Wallace afirma que este lo constituye la ironía autoconsciente. Como vemos, el concepto de ironía vinculado al arte posmodernista vuelve a aparecer²¹⁷. No es preciso, por tanto, detenernos mucho más en estas consideraciones. Las que nos interesan de este ensayo, sobre todo, son dos cuestiones:

En primer lugar, la relación existente entre el medio televisivo y las notas al margen introducidas en el género literario. Por otra parte, el concepto de *Image-Fiction* (“narrativa de

216 Y en otro lugar (Wallace, 1997a: 64):

“Television has pulled the old dynamic of reference and redemption inside-out: it is now *television* that takes elements of the *postmodern* — the involution, the absurdity, the sardonic fatigue, the iconoclasm and rebellion — and bends them to the ends of spectation and consumption”

217 En realidad, el rechazo de la ironía constituye el núcleo de esta segunda etapa del autor)

la imagen”).

En cuanto a la primera, esta relación apunta, de nuevo, a los conceptos de autorreferencialidad y metanarrativa. La televisión puede ser comprendida como una consciencia aparentemente autónoma. Los actores, y en esto Wallace hace hincapié, son expertos en fingir que no hay una audiencia observando sus movimientos y escuchando sus diálogos. La televisión, recordemos, se señala a sí misma. Nosotros, metaespectadores, asistimos al murmullo de esa consciencia unilateral, una voz en off que nos habla pero finge que no lo hace.

La influencia que Wallace adjudica a la televisión en la narrativa americana ciertamente hace honor a su propia situación: las notas al margen en sus escritos son un ejemplo de segunda consciencia, como lo es la propia televisión y, más aún, es al texto principal lo que la voz en off²¹⁸ o el narrador al contenido de un documental o ficción televisiva.

Con respecto a la segunda cuestión, la “narrativa de la imagen”²¹⁹ constituye un intento por parte de ciertos autores de responder a la aparente invulnerabilidad de la televisión a las críticas. Aunque es cierto que tampoco la *Image-Fiction* es siempre exitosa a la hora de cumplir su cometido. Fracasa precisamente cuando utiliza la ironía como arma:

The reason why today's Image-Fiction isn't the rescue from a passive, addictive TV-psychology that it tries so hard to be is that most Image-Fiction writers render their material with the same tone of irony and self-consciousness that their ancestors, the literary insurgents of Beat and postmodernism, used so effectively to rebel against their own world and context (idem: 52).

¿Pero qué es la narrativa de la imagen, en qué consiste? Este subgénero toma la realidad de la cultura pop y se adueña de ella para modificarla a su antojo. Como ejemplo, podemos poner algunos textos de la primera etapa de Wallace: *Little Expressionless Animals*, *Lyndon, My Appearance* y, por supuesto, *Westward the Course of Empire Takes Its Way*. En *Little Expressionless Animals*, por ejemplo, Wallace narra la historia de una concursante del programa televisivo estadounidense *Jeopardy!* En el cuento aparece como personaje Merv Griffin, productor del programa y celebridad estadounidense, entre otras personalidades de la

218 Curiosamente, en el documental acerca de David Foster Wallace, *Endnotes*, de BBC Radio 3, en el curso de algunas lecturas de la obra de Wallace, en cierto momento, la voz del lector pasa a escucharse únicamente a través de un altavoz, en lugar de dos. Este cambio ocurre cuando se está leyendo una nota al margen.

219 “Called by some editors post-postmodernism and by some critics Hyperrealism” (Wallace, 1997a: 50).

vida real. En otras palabras, Wallace inventa una situación válida que involucra hechos y personajes de la cultura popular para crear un documento ficticio. Se trata, entre otras cosas, de imaginar vidas privadas de figuras públicas.

Image-Fiction is basically a further involution of the relations between lit and pop that blossomed with the '60s' postmodernists. If the postmodern church fathers found pop images valid *referents* and *symbols* in fiction, and if in the '70s and early '80s this appeal to the features of mass culture shifted from use to mention — i.e. certain avant-gardists starting to treat of pop and TV-watching as themselves fertile *subjects* — the new Fiction of Image uses the transient received myths of popular culture as a *world* in which to imagine fictions about "real," albeit pop-mediated, characters (idem: 50).

De esta manera, la narrativa de la imagen trata de restaurar lo real, en este punto difuminado y deformado por la bidimensionalidad de la televisión.²²⁰

En resumidas cuentas, mediante este ensayo Wallace rechaza de forma implícita su primera etapa, la de *My Appearance, Lyndon, Westward...*, principalmente por la carga irónica de sus textos. Se podría decir que *E Unibus Pluram* supone una desacreditación de esta primera época²²¹.

Para finalizar con la discusión en torno a *E Unibus Pluram*, vale la pena presentar aquí la conclusión última del ensayo, que funciona perfectamente como resumen de los intereses de la segunda etapa de Wallace en adelante²²²:

The next real literary "rebels" in this country might well emerge as some weird bunch of *anti*-rebels, born oglers who dare somehow to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse and instantiate single-entendre principles. Who treat of plain old untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction. Who eschew self-consciousness and hip fatigue. These anti-rebels would be outdated, of course, before they even started. Dead on the page. Too sincere. Clearly repressed. Backward, quaint, naïve, anachronistic. Maybe that'll be the point. Maybe that's why they'll be the next real rebels. Real rebels, as far as I can see, risk disapproval. The old postmodern insurgents risked the gasp and squeal: shock, disgust, outrage, censorship, accusations of

220 Si hay un autor que lo consigue, este es Mark Leyner. Para David Foster Wallace,

Leyner's novel [My Cousin, My Gastroenterologist] exemplifies a third kind of literary response to our problem. For of course young U.S. writers can "resolve" the problem of being trapped in the televisual aura the same way French poststructuralists "resolve" their hopeless enmeshment in the logos. We can resolve the problem by celebrating it. Transcend feelings of mass-defined angst by genuflecting to them. We can be *reverently ironic* (Wallace, 1997a: 76).

221 "Mi ensayo sobre la televisión va, en realidad, sobre lo pernicioso que se ha vuelto la ironía posmoderna" (Burn, 2012: 81).

222 En lo que se refiere a la obra de Wallace, no nos cansaremos de señalarlo, la práctica no se corresponde enteramente con la teoría. Esa es, al menos, nuestra opinión.

socialism, anarchism, nihilism. Today's risks are different. The new rebels might be artists willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the "Oh how *banal*" To risk accusations of sentimentality, melodrama. Of overcredulity. Of softness. Of willingness to be suckered by a world of lurkers and starers who fear gaze and ridicule above imprisonment without law. Who knows. Today's most engaged young fiction does seem like some kind of line's end's end. I guess that means we all get to draw our own conclusions. Have to. Are you immensely pleased (ídem: 81-82).

Joseph Frank's Dostoievsky es una crítica de la biografía en cuatro (recordemos: entonces tres) volúmenes del autor ruso escrita por Joseph Frank y publicada en *The Voice Literary Supplement* en 1996 (tres meses después de haber publicado *Infinite Jest*) con el título de *Feodor's Guide*. Finalmente sería recopilada en el volumen *Consider the Lobster* (2005) con el nombre que enunciábamos al principio.

Para empezar, uno de los puntos principales en la obra de Dostoievski es, según Wallace, la construcción de personajes: "The thing about Dostoevsky's characters is that they are alive. By which I don't just mean that they're successfully realized or developed or "rounded." The best of them live inside us, forever, once we've met them" (Wallace, 2005: 263)²²³. Sus personajes están llenos de vitalidad, lo cual no significa que sean especialmente realistas, sino que representan las partes más profundas de los seres humanos, encarnando ideologías y filosofías de vida. Además, "His concern was always what it is to be a human being — that is, how to be an actual person, someone whose life is informed by values and principles, instead of just an especially shrewd kind of self-preserving animal", nos dice Wallace (2005: 265).²²⁴ Dostoievski, como el David Foster Wallace de la segunda época, posee un compromiso con cuestiones morales e ideológicas inviables en una época de distanciamiento a través de la ironía y la experimentación formal, en la que los artistas se ven envueltos en una especie de hechizo nihilista (ídem: 271); "The mature, postconversion Dostoevsky's particular foes were the Nihilists ", dirá, además, Wallace (ibídem)²²⁵. Sin embargo, nuestro autor deja entrever cierta hipocresía cuando afirma, a propósito de esto, que los escritores contemporáneos tratan de abordar estas cuestiones profundas y humanas a

223 Véase también la entrevista de David Kipen (2004).

224 Compárese esto con la famosa frase de nuestro autor en la entrevista de Larry McCaffery (Burn, 2012a: 54), "la ficción trata de en qué consiste ser un jodido *ser humano*" ("Fiction's about what it is to be a fucking human being").

225 Véase lo dicho sobre el final, el acabamiento y la nada a propósito del posmodernismo en un apartado anterior.

través de la ironía, la broma o “in under cover of some formal trick like intertextual quotation or incongruous juxtaposition, sticking the really urgent stuff inside asterisks as part of some multivalent defamiliarization-flourish or some such shit.” (ibídem). Uno no puede evitar preguntarse si no es esto precisamente lo que en ocasiones hace Wallace, siendo las notas al margen un guiño no carente de ironía para el lector, conteniendo además “las cosas realmente urgentes”.

Dejando de lado estas cuestiones, y en la línea de *E Unibus Pluram*, Wallace achaca el problema de la literatura seria actual al legado del modernismo, que proclama que la literatura debe estar distanciada de la vida real. Esto, junto con la autoconsciencia textual propia del posmodernismo, convierte la novela contemporánea en un vano ejercicio de innovación formal. Sin embargo, reconoce que Dostoievski estaba exento de las expectativas culturales actuales. Aun así, Dostoievski, como los nuevos “rebeldes literarios” de los que hablaba Wallace, “never stopped promulgating unfashionable stuff in which he believed” (ídem: 272). Continúa redundando en lo expuesto en su ensayo sobre la televisión, afirmando que un novelista del carácter de Dostoievski no podría sobrevivir en el contexto cultural del momento: sus lectores reaccionarían no con indignación, sino con algo peor: “one raised eyebrow and a very cool smile” (ídem: 273). Así, un escritor de su talante jamás podría atreverse a usar el arte para desarrollar ideologías, aunque sí para parodiarlas, desacreditarlas o ridiculizarlas. Concluye Wallace apelando al lector de su crítica:

Given this (and it is a given), who is to blame for the unseriousness of our serious fiction? The culture, the laughers? But they wouldn't (could not) laugh if a piece of morally passionate, passionately moral fiction was also ingenious and radiantly human fiction. But how to make it that? How —for a writer today, even a talented writer today— to get up the guts to even try? (ídem: 274).

El tercer texto que nos hemos propuesto estudiar en relación a la literatura intermedia de David Foster Wallace es la entrevista de Larry McCaffery de 1993, publicada en la *Review of Contemporary Fiction*. Antes de esbozar las circunstancias que rodearon a este entrevista, debemos apuntar, como ya hicimos en otro momento, que las entrevistas de Wallace funcionan como hitos de su desarrollo literario, “proporcionan el índice de coordenadas móviles de su compromiso con la narrativa americana”, que diría Burn (2012a: 12).

El encuentro tuvo lugar en un momento clave para ambos interlocutores. En cuanto a

Wallace, “McCaffery recuerda que le pareció que tenía muchas ganas de hablar seriamente con un académico acerca del estado actual de la narrativa (...). Por su parte, McCaffery estaba deseoso de hablar de cambios generacionales” (ídem: 14-15). Durante la entrevista Wallace se refiere a dos autores, William T. Vollman y Mark Leyner, autores con los que precisamente estaba trabajando McCaffery, en el contexto de un ciclo de entrevistas (*Some Other Frequency* [1996])²²⁶. La entrevista *per se* se celebró en abril de 1991. Burn (ídem: 15) describe el encuentro de este modo: “Después de salir a cenar, volvieron a casa de Wallace, donde conversaron hasta bien entrada la noche, agotando tres casetes de noventa minutos que finalmente produjeron una transcripción de 140 páginas”. La edición de la entrevista corrió a cargo de los dos, y se produjo mediante un intercambio de borradores que concluyó con la versión final publicada dos años más tarde en la *Review of Contemporary Fiction*.

En esta entrevista Wallace expone su punto de vista acerca de una buena cantidad de temas y cuestiones diversas. Prefigura, por ejemplo, algunas de las observaciones hechas en la reseña del libro de Joseph Frank, como la idea de la identificación entre el lector y los personajes (ídem: 48). McCaffery, por su parte, aporta con sus intervenciones a la problemática del autor posmodernista y los juegos vacíos de significado de la primera etapa de Wallace frente al de la segunda: “Coincido contigo en lo que dijiste en “Hacia el oeste” [*Westward...*] sobre que el arte serio ha de incluir experiencias variadas; no puede ser, por ejemplo, meramente “metaficcional”, ha de relacionarse con el mundo exterior a la página y además de forma diversa” (ídem: 51). A continuación, Wallace habla de su propia narrativa como el resultado de una experiencia esquizoide en su infancia, durante la cual leía grandes cantidades de narrativa al mismo tiempo que consumía grandes dosis diarias de televisión” (ídem: 51-52), para seguir afirmando que “En épocas oscuras, el arte, el arte aceptable sería aquel que localiza y efectúa una reanimación cardiopulmonar sobre aquellos elementos mágicos y humanos todavía vivos y resplandecientes a pesar de la oscuridad de los tiempos” (ídem: 53). Y concluye: “la ficción trata de en qué consiste ser un jodido *ser humano*” (ídem: 54).

En general, nuestro autor desarrolla, junto a McCaffery, un intenso debate en torno a esta dicotomía entre arte materialista, popular, impresionista, autoconsciente y el arte significativo, abierto a la exterioridad y al ser humano que promulga en su segunda etapa. Las

226 Además, McCaffery “estaba inmerso en el proceso de formulación de su concepto de “Avant Pop”, un movimiento sucesor del posmodernismo que incluía con mayor precisión la explosión mediática de finales del siglo veinte” (Burn, 2012a: 15).

experiencias metaestéticas significan, para él y en cierto sentido, el Armageddon, siendo pioneros de estas experiencias autores como Coover y Nabokov, y por tanto experiencias legítimas desde un punto de vista literario²²⁷. A quienes Wallace censura es a los pequeños “maquinistas” (ídem: 59) que han repetido incansablemente esta fórmula de la metaficción. Los elementos autorreferenciales de estas obras no tienen un propósito más allá de sí mismos. En ciertos momentos, la entrevista enlaza con las últimas ideas de *E Unibus Pluram*; aquellas que invitaban a los nuevos autores a afrontar la literatura no como un juego, sino como una posibilidad de redención, a pesar de la posible respuesta de los lectores ante valores “pasados de moda”. El propósito de la narrativa es agravar la sensación de encierro y muerte de los seres humanos, con el propósito de ayudar a afrontarla²²⁸. La buena escritura posee algo eterno, vital y sagrado que tiene que ver con el amor. A pesar de que esto no esté de moda, lo que los grandes escritores hacen es “darle al lector algo. El lector se marcha del arte auténtico mucho más pesado de lo que entró ” (ídem: 83). Es, sin embargo, hartamente difícil conseguir esto hoy en día, al menos según Wallace.²²⁹

La entrevista se acerca a su fin con reflexiones en torno a los límites formales, la vigencia de los mismos y la posibilidad de desarrollar un juego libre dentro de una estructura, para acabar subrayando el estado de orfandad literaria en la que se encuentra la última generación de autores posmodernistas, Wallace incluido.²³⁰

2.3. Tercera etapa (2000²³¹-2008)

Seremos muy breves en la descripción de esta etapa, pues no difiere demasiado con

227 “En *Pálido fuego* y *Lolita* hay ironía sobre sus estructuras e invenciones y demás, pero tal reacción es profundamente humanista en lugar de meramente irónica (...) La belleza y la magnificencia del arte humano no son meramente irónicas” (Burn, 2012a: 82)

228 “Cualquier posible salvación humana requiere que antes nos enfrentemos a lo que nos resulta espantoso, a lo que queremos negar” (ídem: 61)

229 El mejor trabajo sale probablemente de la voluntad de revelarte a ti mismo, de abrirte en un sentido espiritual y emocional que amenacen con hacerte parecer banal o melodramático o ingenuo o pasado de moda o ñoño, y pedirle al lector que sienta algo de verdad. Estar dispuesto a en cierto modo morir para emocionar al lector de alguna manera (ídem: 84).

230 Hasta aquí la descripción de la segunda etapa literaria de David Foster Wallace. Para terminar, y como apunte de interés, al lector podría interesarle saber que existe cierta relación, que no exploraremos aquí, entre el Wallace de la primera y la segunda etapa, y el Dostoievski de antes y después de su condena a muerte y con el primer y segundo Wittgenstein (véase ídem: 75-77), autores de máxima importancia para nuestro escritor.

231 Seleccionamos el año 2000 como fecha de inicio de la tercera etapa por razones mayormente prácticas: los cuentos más antiguos que contiene la colección *Oblivion* datan de este año, a excepción de *Philosophy and the Mirror of Nature* (1998), pero puesto que se publicó originalmente en McSweeney's como *Yet Another Example of the Porousness of Certain Borders (VIII)*, no es arriesgado afirmar que estaba diseñado en un principio para ser incluido en *Brief Interviews...*

respecto a la segunda en lo que se refiere a las temáticas y los intereses formales de Wallace²³². La tercera etapa supone una especie de potenciación de la anterior, por expresarlo de algún modo. Wallace redonda en los mismos valores, si bien se muestra más “oscuro” y más sincero si cabe en sus escritos (véanse, por ejemplo, *Good Old Neon* (2001) o *Incarnations of Burn Children*²³³ (2000), un cuento francamente impactante). La muerte es uno de los temas centrales de esta última etapa, y sigue habiendo experimentación formal, además de un tratamiento en ocasiones bizarro (*The Suffering Channel* [2001]) de los temas de siempre (sobre todo la identidad y el papel del individuo en el mundo).

Si *Infinite Jest* no consiguió ser el entretenimiento fallido que Wallace había previsto, *The Pale King*, por lo que sabemos, habría de cumplir exitosamente con esta pretensión²³⁴: sería una novela que ilustrara el aburrimiento tanto temática, como formal, como estilísticamente. *Mister Squishy* (2000) es un cuento de esta etapa que tampoco teme vulnerar la comodidad del lector. En general, esto es común a la narrativa de esta etapa: Wallace no pone trabas al flujo discursivo de su mente; la fascinación por los detalles se vuelve más acusada y no duda en poner al lector frente a párrafos como grandes bloques en los que los puntos y aparte brillan por su ausencia.

En lo que se refiere a su no ficción, los temas son más polémicos si cabe, y sobre todo más comprometidos con el entorno y los intereses inmediatos del autor: véanse *The View from Mrs. Thompson's* (2000), *Up Simba* (2001), *Federer Both Flesh and Not* (2006), *Deciderization 2007—A Special Report*²³⁵ (2007), *Just Asking* (2007). Sus ensayos y crónicas siguen siendo bastante elucubradoras: no proponen decisiones o conclusiones directas, sino que sus ideas se limitan a girar en círculos, analizando un problema desde todos los ángulos posibles, pero sin atreverse Wallace a pontificar o a hacer declaraciones sentenciosas. En este sentido, nuestro autor, siempre fiel a sus valores, deja que sea el lector el que tome sus propias decisiones en base a la información proporcionada²³⁶.

En el ámbito personal, Wallace sigue una trayectoria de fuerte contraste: conoce a la

232 Además, puesto que es la más reciente, los estudios en torno a la producción de la misma son más escasos.

233 Estos cuentos tienen un tono parecido al que tenían *The Depressed Person* o *Suicide as a Sort of Present*, en *Brief Interviews...*

234 De hecho, la muerte de Wallace y la consiguiente incompletitud de *The Pale King* se añade a este carácter frustrado de la novela.

235 Esta es la introducción de Wallace escrita para *The Best American Essays 2007*.

236 Podríamos incluir *This is Water* en la lista, pero se trata este de un discurso que fue editado tras la muerte del autor a partir de la transcripción de uno de los oyentes. Nos ahorraremos ciertas opiniones personales sobre la pertinencia de esta edición. En cualquier caso, se trata de un texto cuyo contenido filosófico es demasiado rico como para ser analizado aquí; por eso instamos al lector a leer *This is Water* con el fin de que saque sus propias conclusiones. No obstante, algunas apreciaciones en torno a este discurso serán hechas más tarde.

artista multidisciplinar Karen Green y disfruta de algunos de los años más estables de su vida, aunque siempre está pendiente lo que había llegado a llamar “the long thing”, es decir, *The Pale King*. Wallace acumula manuscritos a los que es incapaz de dar un ordenamiento. Junto a su esposa viaja a Europa por primera vez. Debido a la mejoría de su salud, decide eventualmente abandonar su medicación, lo que tiene consecuencias desastrosas. Después de una larga lucha, David Wallace se quita la vida en su casa de Claremont.

TERCERA PARTE

Las notas al margen, una introducción

1. Introducción

Algunas cuestiones prolegómenas:

Para la definición de la nota al margen como recurso o herramienta textual se hace necesario acudir en primer lugar a Gérard Genette, quien con extraordinario acierto acuña la

noción de paratexto, definiéndolo como “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público” (Genette, 2001: 7). Se compone de un “conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas” (ídem: 8) y, más informalmente,

cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro. (ídem: 7).

Es aconsejable dejar establecido, además, que el paratexto constituye la suma del peritexto y el epitexto, los cuales, siendo quizás demasiado simplistas, pueden definirse como el paratexto que existe físicamente en torno al texto y como el paratexto que se desarrolla fuera de este, respectivamente. En el peritexto encontramos, evidentemente, las notas al margen de David Foster Wallace²³⁷. En el epitexto, por ejemplo, el hecho de su suicidio, que, inevitablemente, dota de cierta interpretación a su obra, y (recordemos los presupuestos de la Estética de la recepción) la lectura de su obra por parte de un conocedor de este suceso no será la misma que la que pueda hacer un lector que afronta la lectura de *Infinite Jest* sin conocer a su autor. Entra en juego en la recepción, por tanto y de nuevo, el análisis biográfico.

Nos permitimos señalar, con Genette (ídem: 294) que la noción de paratexto

“responde más bien a una decisión de método que a una constatación fáctica. Hablando propiamente, “el paratexto” no *existe*, se elige más bien *dar cuenta en esos términos* de un cierto número de prácticas o efectos por razones de método y de eficacia, o si se prefiere de rentabilidad. La cuestión no es, por lo tanto, saber si la nota “pertenece” o no al paratexto, sino si es ventajoso y pertinente considerarla de ese

modo. La respuesta es, muy claramente y como en otras ocasiones, que depende del caso, o más bien (...) que depende de los *tipos* de notas”.

No existen por tanto respuestas categóricas en lo que se refiere a la naturaleza de la anotación. Lo que expondremos será igualmente tentativo y acaso provisional, a falta de la posibilidad de una sistematización. De hecho, Genette no considera paratexto ciertos tipos de notas (véase Genette, 2001: 280 y 288-289).

²³⁷ Por supuesto, no solo las notas constituyen peritexto, también los índices, prefacios, epílogos, etc. Ver en general el libro de Genette *Umbrales* (2001).

De acuerdo con el pensador francés, la clasificación de un paratexto se atiene al siguiente esquema:

Según su localización	Peritexto	
	Epitexto	
Según situación temporal	Paratexto anterior	
	Paratexto original	
	Paratexto ulterior o tardío	Póstumo Ántumo
Según estatus sustancial	Textual	
	Factual	
Según estatus pragmático	Según destinador	Autoral
		Editorial
		Alógrafo
	Según destinatario	Público
		Privado
		Íntimo
	Según responsabilidad	Oficial
		Oficioso
	Según fuerza ilocutoria del mensaje	Información pura
		Intención
Interpretación		
Compromiso		
Consejo		
		Performativo
Según aspecto funcional	En este caso, Genette no puede hablar de una serie de subtipos formales, en tanto que las funciones del paratexto son sumamente variadas y diversas. En el próximo apartado se tratarán sus funciones en profundidad. ²³⁸	

²³⁸ Más tarde nosotros intentaremos una clasificación formal de las notas según su función, aunque estas, por supuesto, son solo un tipo de paratexto.

No es necesario definir cada una de estas posibles particularidades del paratexto.²³⁹ Nos bastará con someter las notas al margen de David Foster Wallace a dicha clasificación. Así, sus notas pueden considerarse (al menos por norma general) peritextuales (en tanto que inmediatamente ligadas al texto), originales (pues no fueron anexionadas al texto ni antes ni después de su publicación), textuales, autorales (producto de su propia imaginación y no de un tercero)²⁴⁰, de destinatario público, de responsabilidad oficial y, con respecto a la fuerza ilocutoria del mensaje, de clasificación variada. Otro tanto ocurre con su aspecto funcional.²⁴¹

Hemos expresado, en algún momento, la decisión de generalizar mediante la expresión “notas al margen” las distintas manifestaciones del fenómeno de la anotación en el texto impreso y manuscrito. “Notas al margen” designa para nosotros, ciertamente, el conjunto de anotaciones que se acumulan en los márgenes de la hoja tanto impresa como manuscrita.

En este problema que nos ocupa ahora, el de la definición de la nota al margen, procederemos, como en el caso de nuestra metodología, deductivamente, pasando de la generalidad a la particularidad.

Decíamos que las notas al margen se acumulan, evidentemente, en los márgenes, pero consultemos la tercera acepción del DRAE a la voz “margen”: “Espacio que queda en blanco a cada uno de los cuatro lados de una página manuscrita, impresa, grabada, etc., y más particularmente el de la derecha o el de la izquierda.”

Estamos conformes con esta definición. No obstante, nosotros nos tomaremos la licencia de incluir en la acepción todo aquel espacio de la página no ocupada por el texto principal. Por lo tanto, también consideraremos notas al margen aquellas que se intercalan entre las líneas de texto o interlineales y las que, como en ciertas ediciones de la Biblia, iban incluidas entre dos columnas de narración, en medio de la página (Genette, 2001: 273). Se incluyen también las que van al final de un capítulo o libro (“endnotes”) y las agrupadas en un volumen especial (ibídem). En la mayoría de los casos, independientemente de si resulta más o menos práctico, las posiciones de estas notas son intercambiables. Las notas finales de una

239 Para ello el lector puede dirigirse a...

240 El caso de *The Pale King*, sin embargo, es especial. Ya lo veremos.

241 Como el lector ya habrá notado, es este, el estatus funcional, el más próximo a nuestra investigación. También para Genette era este el aspecto más importante del paratexto: “estas notas sobre la fuerza ilocutoria”, nos dice, “nos han conducido insensiblemente a lo esencial, que es el aspecto funcional del paratexto. Esencial porque, salvo excepciones puntuales que encontraremos aquí y allá, el paratexto, bajo todas sus formas, es un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto” (p. 16).

novela como *Moby Dick*, por ejemplo, podrían ser colocadas al pie de la página correspondiente sin causar demasiado trastorno a la narración, aunque sí al lector. Otros usos alejados de la costumbre (virtualmente ilimitados) son el de *Malraux par lui-même* de Gaétan Picon, que reserva el espacio de la derecha de la página al texto principal para incluir las notas a su izquierda o viceversa (como en *Les guerrillères* de Monique Wittig (ibídem)). Otro caso, aún más extremo, es el de *House of Leaves*, de Mark Z. Danielewski, sobre el que volveremos.

Veamos la definición de nota que da Genette en *Umbrales* (ídem: 272): “Una nota es un enunciado de extensión variable (una palabra es suficiente) relativo a un segmento más o menos determinado del texto, y dispuesto ya sea junto a ese segmento o en referencia a él”.

Hay una coletilla a esta definición, con la que no estamos de acuerdo: “El carácter siempre parcial del texto de referencia, y en consecuencia el carácter siempre local del enunciado de la nota, me parece el rasgo formal más distintivo de este elemento del paratexto”. El carácter del texto de referencia no es siempre parcial. En la mayoría de los casos el texto principal puede leerse sin el apoyo del aparato anotativo. Lo que hacen las notas es *sumar* a un texto de por sí completo en cuanto a significado. Su función no es, como sugiere la frase de Genette, la de completar un texto al que le falta algo. La naturaleza de las notas es, en la mayoría de los casos (y lo defenderemos en esta tesis), accesorio. Suman, pero no completan.

Para Genette, las notas no tienen “ninguna significación autónoma” (ibídem). Es difícil no estar de acuerdo con este enunciado, pero existen ciertos puntos al respecto que debemos comentar. En primer lugar, vamos a rechazar como fenómeno anotativo el caso de un texto escrito sobre un soporte en el que, casual o accidentalmente, existía un texto previo, por ejemplo, una lista de la compra manuscrita sobre un pedazo de papel de periódico. Esto puede resultar obvio, pero es conveniente comentarlo. La anotación se produce solo a través de una relación de significado entre el texto anotado con otro texto o textos. Dicho esto, la afirmación de Genette parece correcta. Por tenue que sea, la relación entre un texto y sus anotaciones es innegable en la mayoría de las situaciones. Ahora bien, imaginemos el caso de un texto, digamos una novela experimental, en la que cierto pasaje va ligado a una nota al pie, cuyo contenido consiste en un poema al que es prácticamente imposible otorgar una relación o semejanza de ningún tipo no ya con el pasaje al que va ligado, sino con la novela en su

totalidad y, ya puestos, a la obra completa del autor²⁴². Compliquemos gratuitamente el ejemplo asignando al poema una lengua distinta a la del texto principal. No existe relación de significado si no es el hecho de que ambos textos son textos escritos, que tal vez ambos usan caracteres románicos, que participan del lenguaje literario, etc. En suma, cuestiones formales. Podríamos asumir que las relaciones formales con un texto de grado superior no garantizan la definición de un texto como nota, sino solo las relaciones de significado, pero no nos creemos con derecho a hacer esta afirmación, pues el receptor, que tiene la última palabra, identificará ciertos textos como notas en virtud, por ejemplo, de su situación espacial (las notas suelen hallarse en los márgenes, y esto lo sabe el lector por experiencia), independientemente de su contenido. En lo que respecta al contenido, el ejemplo de la novela experimental está al mismo nivel que el de la lista de la compra y el pedazo de periódico²⁴³.

Otra cuestión es si los textos que poseen una relación de significado pueden funcionar de forma autónoma sin el otro texto. Ilustremos esto con un ejemplo tomado de *Infinite Jest*:

Texto principal:

“...Hal happens to know the fall and rise of millennial U.S. advertising exceptionally well, because one of the only two academic things he’s ever written about anything even remotely filmic [161] was a mammoth research paper on the tangled fates of broadcast television and the American ad industry.” (Wallace, 1997b: 411).

Endnote 161:

“The other having been that predictive call for the catatonic hero, also for Ogilvie’s Entertainment 2-termer.” (ídem: 1030).

El texto principal²⁴⁴ del que hemos seleccionado el pasaje indicado puede leerse sin echar en falta la información reclusa en la nota. Evidentemente, esta amplía el contenido de

242 Conocemos por Genette (2001: 293) el caso de un capítulo de *Mulligan Stew*, de Gilbert Sorrentino, en el que se exhibe “una notable falta de relación entre texto y notas”. Otro caso poco realista pero ciertamente curioso, por su posibilidad, sería el producido por un error de imprenta que corriera todo un aparato anotativo a otro lugar del volumen impreso.

243 Aunque, es cierto, ni en la lista de la compra ni en el periódico las anotaciones van ligadas al texto por una marca como la del superíndice. Esta es, en cualquier caso, otra característica formal.

244 Es decir, la novela al completo sin el aparato anotativo del final,

la narración y mejora la recepción de la obra (o, dicho de otro modo, rellena más huecos semánticos). Si aislamos el contenido de la nota 161, sin embargo, este puede leerse como una frase gramaticalmente correcta, pero sin una unidad de sentido. No sabemos, por ejemplo, quién es Ogilvie, ni a qué “otra” cosa (“the other”) se refiere. Esto no quiere decir, sin embargo, que la nota no guarde una relación de significado con el texto principal, pues se refiere a este y, leído en comunión con él, cobra sentido.

Un caso distinto lo constituye la nota 24, que contiene la filmografía ficticia del personaje de James Orin Incandenza y que puede leerse independientemente del texto principal, como una unidad de sentido completo²⁴⁵. Esta es normalmente la situación de los llamados apéndices.

La naturaleza de las notas al margen originales es parentética. Al menos eso afirma Genette (2001: 280), que identifica completamente, en cuanto a su naturaleza, los contenidos de las notas con los de un texto entre paréntesis:

“La nota original es una bifurcación momentánea del texto, y en este sentido le pertenece tanto como un simple paréntesis (...) La nota autoral original, al menos cuando se refiere a un texto discursivo con el que se halla en relación de continuidad y homogeneidad formal, pertenece más bien al texto, al que prolonga, ramifica y modula más que comentarlo”.

Jonathan Russell Clark, por el contrario, en el artículo *On the Fine Art of the Footnote* (2017), opina que, puesto que las notas al margen no comentan dentro de la narrativa principal

y puesto que esta técnica procede de la costumbre académica, en la mayoría de los casos, las footnotes confieren a su contenido una autoridad²⁴⁶ que no otorgan los paréntesis.

Para ser justos, Genette considera que hay grados dentro de este alejamiento de la nota del conjunto del paratexto. Las notas originales en textos discursivos, por ejemplo, son más dadas a poseer un estatus igual al de los contenidos entre paréntesis. Tenemos que dar la razón al pensador francés cuando afirma que “la nota es un elemento medianamente elusivo y

245 Eva Dolo se explaya sobre esta nota en su artículo *Too Much Fun. Endnotes in Infinite Jest* (véase Dolo en Ahrens y Stierstorfer, 2015: 80 y ss). Véase también la extensa tipología de las notas en *Infinite Jest* que ofrece Dolo (idem: 79-80). Para Nadell (en Cohen y Konstantinou, 2012: 233) “the range of endnotes in *Infinite Jest* includes the informative, the interpretative, and the narrative”.

246 Ya hablaremos de la función de profesionalización y legitimación de las notas.

esquivo del paratexto” (ídem: 293). Algunas notas son incluso susceptibles de ser reconvertidas en comentarios autónomos y editadas de este modo en volúmenes posteriores a su aparición original en torno a otro texto. Esto significa que su naturaleza previa era metacrítica y, por tanto, “una especie de anexión peritextual” (ídem: 294). Si siguiéramos el juicio de Genette, y desde este punto de vista, la mayoría de “notas ficcionales”²⁴⁷ de Wallace no podrían ser consideradas paratextuales, tampoco las de *Pale Fire*, pues “contribuyen a la ficción del texto, cuando no la constituyen de parte a parte” (ídem: 293), es decir, que en teoría pertenecen al texto principal (aunque en la práctica, es decir, en el libro impreso, ambos textos están claramente diferenciados). No estamos de acuerdo con esto: en primer lugar, en muchos casos el contenido de una nota puede ir perfectamente entre paréntesis dentro del texto principal y poco cambiaría, es cierto. Sin embargo, el propio hecho de aparecer en nota aparte, dice de un contenido textual más de lo que parece (acabamos de citar a Russell Clark en este sentido). Lo mismo ocurre con un paréntesis. Consideremos el caso de un texto que contenga, además de notas al margen, paréntesis dentro del texto principal. En este caso quedarían establecidos tres²⁴⁸ niveles discursivos distintos. Tal vez los niveles pertenecientes a los paréntesis en el texto principal y a las notas no difieran demasiado en cuanto a la accesoriedad de su contenido, pero su coexistencia señala un matiz entre ambos. Detrás de la decisión del autor de diferenciar ambos discursos hay sin duda una intención discursiva. Tal vez extremadamente sutil, pero no debe obviarse.

La acotación²⁴⁹ (o notas escénicas o *didascálicas* [ídem: 285]) es otro sistema paratextual aún más alejado de la nota: una de sus funciones es la de hacer indicaciones al posible intérprete de un texto dramático. No obstante, se encuentran también en obras narrativas y sospechamos que de otro tipo. Este es el caso de *Moby Dick*, en el que, en ciertos capítulos, se nos dan detalles de la escena narrada a través de acotaciones teatrales, si bien nada nos revela que tengan como destinatario a un actor.

247 Este término será explicado a su tiempo.

248 Cuatro si consideramos los paréntesis dentro de una nota, o cinco, si consideramos además los corchetes dentro de paréntesis, etc.

249 Más sobre la acotación en Genette (2001: 285).

2. Historia de la anotación

La historia que presentaremos gira necesariamente en torno a una modalidad concreta dentro de las notas al margen: se trata de la ya mencionada (hasta la saciedad) *footnote*, la más comentada por los estudiosos y, sin duda, la más extendida²⁵⁰. De otro modo habría que trazar una historia por separado del devenir de las notas al pie de página, las notas finales, de las

²⁵⁰ Es la que se utiliza en este trabajo de investigación, sin ir más lejos.

glosas, de los esquemas, figuras, etc. que tropiezan en las páginas de un texto²⁵¹. Las notas al margen son, precisamente, texto. Texto en torno a un texto, y este se manifiesta de maneras muy diversas. Si hablamos de glosas, por ejemplo, nos referimos a anotaciones manuscritas, en la mayoría de los casos, en los márgenes de un texto o entre las líneas de este. Esta es la forma más primitiva de notas al margen. En cuanto a la Edad Moderna, *Las Antigüedades* de Annius de Viterbo representan el primer ejemplo impreso de narrativa histórica cuyas aseveraciones son comentadas de manera separada, ya en 1498 (Grafton, 1997: 130). La *footnote*, tal y como la conocemos, no había aparecido aún.

Antes de continuar nos gustaría detenernos un momento y lanzar algunas ideas que es necesario discutir. Puesto que las notas al margen poseen una función, podemos afirmar que dichas notas constituyen un instrumento (o herramienta, o auxiliar, o *device*). Un instrumento, además, de carácter visual (decir “textual” sería acotar su naturaleza únicamente a la palabra escrita).

Debemos establecer, además, una distinción entre las notas manuscritas y las notas impresas. Las notas manuscritas, conocidas a veces como *marginalia*, son textos redactados a mano por un particular en los espacios de un texto con intenciones diversas y dirigidos, al menos en la actualidad y por norma general, al propio particular. Los escolios son un buen ejemplo de esto, pero también las notas que un estudiante cualquiera pueda hacer en las páginas de sus libros de texto.

Las notas formales, en el texto impreso, se diferencian de las anteriores en que el receptor o destinatario es en este caso un lector concreto o abstracto, pero siempre distinto al autor. Sus funciones, sin embargo, son muy parecidas, y pueden ir desde la aclaración a la referencia bibliográfica, pasando por la anécdota, el comentario personal o la ampliación de la información (ya sea con una aportación del autor o con la sugerencia de bibliografía relacionada, por ejemplo). El contenido de la nota, en principio, debe tener relación²⁵² con el pasaje del texto al que va enlazada y, por otra parte, su exclusión del texto principal debería estar justificada (mediante su carácter accesorio, sobre todo).

Si atendemos al momento de la anotación, podemos distinguir, ya se ha dicho con respecto al paratexto, entre notas originales o de primera edición, notas posteriores, o de

251 Esto no significa, sin embargo, que no vayan a aparecer en esta historia.

252 Salvando los casos aislados que ya hemos comentado.

segunda edición y notas tardías, que a su vez pueden ser póstumas o ántumas.

Contamos, por desgracia, con uno de los raros casos de nota póstuma (y semi-autógrafa), en la bibliografía de Wallace: sabemos que *The Pale King*, la última novela de Wallace, fue editada y publicada tras su muerte por el editor Michael Pietsch. El carácter de esta novela es parcial, pues se hallaba dispersa en una serie de manuscritos que fueron organizados para su publicación. Pietsch incluyó en su edición, en forma de *endnotes*, algunas de las notas que Wallace había dejado en su manuscrito. No está claro si Wallace pretendía darles un estatus de nota formal en la eventual edición impresa del libro. Muchas de ellas son notas de destinatario íntimo, es decir, estaban dirigidas a él mismo como ayuda a la redacción de su novela. En cualquier caso, se trata de un ejemplo reseñable. Algunos de los capítulos contienen *footnotes*, en cambio, claramente ideadas como tales por Wallace.

Atendiendo al destinador, las notas pueden ser, según Genette, de autor (auténticas o ficticias, asertivas o denegativas, etc), alógrafas (auténticas o ficticias), actorales (auténticas o ficticias) y, rara vez, notas apócrifas. La combinatoria de relaciones posibles entre notas y texto principal atendiendo a su naturaleza es amplísima²⁵³. El destinatario de la nota, sin embargo, será siempre el lector, de forma general, y más o menos privado, si las notas se dirigen a uno mismo, o a la comunidad de lectores. En el caso que acabamos de comentar, el de las *endnotes* de *The Pale King*, la identidad de su destinatario cambia con el curso del tiempo (inicialmente eran privadas, pero con la publicación su destinatario pasó a ser múltiple). Sin duda existen muchos otros casos parecidos que ignoramos.

Dicho esto, pasemos a un recorrido por la historia de la anotación, un recorrido que hemos dividido en cuatro etapas, con una breve puesta en marcha que viene a continuación. Para esta Historia nos apoyaremos en varios autores, pero sobre todo en Anthony Grafton y en Chuck Zerby, con sus *The Footnote: A Curious History* (1997) y *The Devil's Details: A History of Footnotes* (2003), respectivamente.

253 En esto seguimos a Genette (2001: 275-276, v. t. 290-291, donde se habla de notas de autores a obras ajenas que le tienen como objeto de estudio, caso raro de metatexto y diálogo entre autores: “Hay en este caso, desde el interior y como en abismo, una suerte de instancia paratextual 'incircundable'”, a dónde el lector debería dirigirse si su deseo es profundizar en este sentido).

2.1. Edad Media y marginalia

Es difícil precisar exactamente cuándo comenzaron a hacerse las primeras anotaciones manuscritas en un texto. Tal vez, dado su carácter práctico, su nacimiento va ligado al de la propia escritura²⁵⁴. Tampoco es fácil delimitar el concepto de “nota al margen” en esta época oscura, pues los soportes de escritura fueron variando a lo largo del tiempo. No se tratará aquí

²⁵⁴ “Annotation of documents-X writing commentary on Y-began in the ancient world and has flourished in every culture that possessed a formal, written canon” (Grafton, 1997: 26-27).

de discutir si, por ejemplo, la escritura cuneiforme en tablillas de barro presentaba algún tipo de anotación marginal, pues, en este tipo de manifestaciones, ¿a qué podemos llamar “margen”? Las cuestiones de este tipo, en torno a si pueden ser consideradas como notas algunas costumbres literarias anteriores a la Edad Media o, yendo más allá, a qué manifestaciones escritas podemos llamar “notas”²⁵⁵, se vuelven demasiado inasibles, y solo pueden ser contestadas a través de las abstracciones que posibilita la teoría de la información²⁵⁶. Es difícil saber cómo eran los libros de los primeros “antiquarians”²⁵⁷ del siglo I a. C., por ejemplo: poca literatura de esa época ha sobrevivido hasta la actualidad, y la que lo ha hecho ha sido en forma de citas y epítomes, aunque sabemos que contenían una cantidad considerable de material sacado de fuentes de primera mano (Grafton, 1997: 174-175). Simplemente dejaremos establecidos una serie de antecedentes de las notas formales e impresas, comenzando por la anotación en la Edad Media:

Los textos que constituyen el canon religioso de una sociedad, es decir, sus sagradas escrituras, han sido tradicionalmente glosados por escrito durante la Edad Media. En general, cualquier texto considerado importante por una comunidad científica o religiosa ha recibido comentarios de intérpretes posteriores. Tal vez esta necesidad de exégesis sea inherente a los textos de este tipo o, más aún, a los hombres²⁵⁸. El Talmud, por ejemplo, ha sido ampliamente comentado tanto por escribas como por autores a lo largo del tiempo, primero por los *Geonim*, líderes espirituales del pueblo judío que existieron en Babilonia entre el año 589 y el 1038. El comentario del rabino Solomon ben Isaac, Rashi (1040-1105) constituye uno de los ejemplos de anotación más antiguos y complejos: se trata de un comentario que recorre prácticamente todo el Talmud, dando explicaciones de ciertas palabras y de la lógica estructural de cada pasaje. Otras anotaciones antiguas se hallan en tratados árabes de retórica.

Estos comentarios se hacían entre las líneas del texto o en los márgenes, es decir, eran interlineales o marginales, con el fin de aclarar ciertas palabras o frases escritas en un idioma distinto al del intérprete, y recibían el nombre de glosas²⁵⁹. En general, hasta el siglo XVI se distribuirán por todas partes alrededor del texto y/o entre las líneas. A partir de entonces y tras la invención de la imprenta, la costumbre será colocarlas “en ladillo”, es decir, en los

255 c. f. Fishburn (2002: 4).

256 Se verá en otro apartado.

257 También se hablará de los antiquarians más tarde.

258 “Human readers need commentaries only because their parochial needs and interests may blind or distract them” (ídem: 32).

259 El DRAE asigna las glosas únicamente a los márgenes, por alguna razón.

márgenes laterales, en un cuerpo de letra más pequeño, costumbre que en ocasiones se ha mantenido en nuestra época (véase Genette, 2001: 273). Estas glosas podían ser escritas en el idioma original del texto o en el del intérprete o lector. Podían además contener referencias intertextuales, pero también dibujos, correcciones, comentarios para o sobre otros lectores y discusiones sobre la naturaleza del arte de la lectura, explicaciones alegóricas de mitos extraños e historias en apariencia inmorales, digresiones sobre cuestiones de ciencias naturales o morales o, más importante, comentarios autobiográficos (véase Wolfe y Neuwirth, 2001: 333 y Grafton, 1997: 28). Estas notas en ocasiones llegaban incluso a infiltrarse en el texto canónico, formando parte orgánica de este, como la *Comma Johanneum* en la Biblia cristiana o las glosas de Accursius, aunque este último constituye un caso distinto: se trataba de la organización en un único cuerpo textual de las diversas glosas encontradas en el *Corpus iuris Civilis* romano de Justiniano I, y por tanto su autoría se reconocía distinta a la del texto principal. Sabemos, además, en cuanto a textos poéticos se refiere, que Dante y Petrarca escribieron comentarios formales en segmentos de su producción poética (Grafton, 28), algo parecido a lo que, ya en el siglo XX, hará T. S. Eliot en su *The Waste Land*.

Las notas eran respondidas y comentadas por generaciones de escribas y lectores, creando sucesivas capas anotativas. De este modo, no es de extrañar que desde la invención de la imprenta las notas al margen se hayan visto empobrecidas. Durante la Edad Media, varios individuos tenían acceso a un mismo material, por lo que el intercambio literario entre lectores dentro del mismo texto era algo natural²⁶⁰ (nos resistiremos a comparar esta práctica a la de los foros de internet o las wikis actuales). En la actualidad se da el caso contrario: un libro pertenece, por lo general, a un único lector, y si se deja en préstamo, la anotación por parte del prestatario dentro del volumen sería un acto antinatural, incluso perteneciendo a una biblioteca pública. Podría decirse que las oportunidades de diálogo y aprendizaje (el que se produce a través de la posibilidad de observar cómo otra persona ha interactuado con un texto) de un lector a través de un libro son más escasas en el tiempo presente que en la Edad Media²⁶¹.

La manera de cumplir esta función en la era del texto impreso pasa por incluir notas separadas del texto principal, a través de “formal publication channels, such as the exegetical footnotes used in scholarly editions of texts” (Wolfe y Neuwirth, 2001: 334). Estas notas son

260 No es de extrañar que los gramáticos medievales utilizaran las glosas para introducir a sus alumnos a la obra de Horacio en el siglo XII, aclarando cuestiones de gramática y sintaxis latina (Grafton, 1997: 27).

261 Aunque es cierto que Internet ha acercado un poco esta antigua práctica a nuestra época.

menos dinámicas que las manuscritas, evidentemente, y poseen más restricciones en cuanto a forma y funciones.²⁶² Por otra parte, las notas formales tienen la peculiaridad de ir ligadas, normalmente, a un superíndice en el texto principal, que guía al lector hasta la nota identificada con el mismo valor que el superíndice (ya sea un número, una letra, un asterisco, etc.) Llamaremos a esto “sistema de llamada”, tomando la expresión de Genette (2001: 283).²⁶³

En cuanto a la citación formal, durante esta época es inexistente, pues los autores, por lo general, citaban de memoria, introduciendo algún pequeño cambio para demostrar que, ciertamente, lo hacían a través de la evocación²⁶⁴. No obstante, cuando se mencionaba la referencia solía hacerse (salvo en algún caso que veremos de inmediato) dentro del texto principal. Autores de compendios, como Plinio el Viejo o Aulus Gellius, en épocas mucho más antiguas, citaban algunos autores y libros, pero en forma de listas o enumeraciones, por lo que esta forma de citación, además de informal, no puede ser considerada como anotación, separada del texto principal. Lo mismo ocurre con el posterior *Collatio legum Mosaicarum et Romanarum*.

En esta historia solo nos interesará la citación cuando tome la forma de anotación, es decir, cuando vaya de algún modo separada del texto principal. Por eso es remarcable el caso de Pedro Lombardo, quien, en sus glosas marginales al Libro de los Salmos y a las Cartas de San Pablo, nombra sus fuentes de forma sistemática, lo que le convierte en el precursor de los actuales sistemas formales de citación²⁶⁵. En cualquier caso, “Precise citation comes with

262 Un interesante ejemplo de cómo ciertas formas de marginalia han encontrado su lugar posteriormente en el formato impreso lo constituye el último teorema de Fermat. Inicialmente formulado a mano por Fermat en uno de los márgenes de la *Arithmetica* de Diofanto de Alejandría, sería impreso en la edición de la *Arithmetica* que el hijo de Fermat prepararía con comentarios de su padre más tarde. Otro ejemplo, eclesiástico esta vez, es el de la *Glossa Ordinaria*, un conjunto de glosas escritas por los padres de la Iglesia en los márgenes de la Biblia y que serían incluidas después en la impresión de la Vulgata.

263 Para indagar en este asunto y en cómo en ocasiones se prescinde de la referencia, véase Genette (2001: 274, donde además cita a Gleizes: “Las notas remiten a cualquier lugar del texto. También a cualquiera de sus blancos”).

264 Mucho antes, Tucídides no veía en absoluto la necesidad de citar perfectamente a otro autor (Grafton, 1997: 175).

265 Incidentalmente, Lombardo provocó la primera controversia en torno a una referencia incorrecta (para conocer el caso con más detalle, véase ídem: 31).

professionalization” (Grafton, 1997: 30)^{266, 267}.

No es necesario decir que esta costumbre, la de la citación y referencia manuscrita, fue decayendo desde la invención de la imprenta.

2.2. Primera era de la footnote (1440-1629)

Sabemos que tras la invención de la imprenta alrededor de 1440, las notas eran colocadas, dentro de la hoja impresa, en los márgenes laterales, es decir, “en ladillo”. Esta era

266 Vincent de Beauvais, adelantándose a los posibles problemas que podía acarrear la costumbre de Lombardo, incorporó sus referencias al texto principal, con el fin de evitar los errores de los copistas a la hora de copiar sus referencias. Esto sugiere que, para los escribas, y de forma tal vez implícita, las glosas tenían una importancia inferior a la del texto principal, siendo de este modo más vulnerables a errores por parte de los copistas (Grafton, 1997: 31). Este hecho refuerza la tesis de que las notas al margen se encuentran en un nivel discursivo inferior al del texto principal, lo que se traslada en una percepción por parte del lector de que su contenido es, en el peor de los casos, poco importante y, en el mejor, omisible sin perjuicio para el sentido general del texto principal (“La nota es lo mediocre que se engancha a lo bueno”, dirá Alain (citado por Genette, 2001: 272), una nota autorreferencial, por cierto). Esta suposición de inferioridad es especialmente acusada en el caso de las notas que llamaremos “ficcionalas” o “artificiales”: “Footnotes are frequently seen as an interruption to the “enjoyable” part of the story. In fictional narratives especially, they often go unnoticed; when they are recognized, they are often dismissed as incidental to the story. Even scholarly editors, the one group we might expect to have a vested interest in notes, have been known to overlook the important role that footnotes can play in fictional narratives. Footnotes, at least in fiction, get no respect” (Maloney, 2005: 2, v. t. ídem: 13).

267 En la actualidad, la costumbre es la de utilizar un “aparato de referencia de dos grados” (Genette, 2001: 273): “notas a pie de página que envían a su vez, de manera sumaria, mediante un nombre y una fecha, a una bibliografía final.”* No es rara, también en otros ámbitos literarios, la coexistencia de dos o más métodos de anotación: *footnotes*, *endnotes* y notas en ladillo en un mismo texto, por ejemplo. El *Finnegan's Wake* ilustra este caso en el capítulo 10. Tampoco es rara la coexistencia de notas de varios autores, ya se verá, sobre todo si tenemos en cuenta textos con notas autógrafas a los que se añade posteriormente un aparato crítico como es el caso de *Moby Dick*,. Ocurre lo mismo en un ejemplo que da Genette (2001: 288-289), acerca del *Malraux par lui-même*, en el que conviven notas de Picon y Malraux. El caso puede llevarse más allá si tenemos en cuenta las “nota/s del traductor/es”, en caso de que la lengua original del texto no sea la del lector, como ocurrirá con la edición española de las obras de Wallace o, precisamente, en *Umbrales*, de Genette (ídem: 288). Ocurre lo mismo con las “nota/s del editor/es”. En ciertos casos, además, pueden coexistir notas de distintas épocas en un mismo volumen, además de ser suprimidas, total o parcialmente, de una edición a otra (ídem: 275).

Mención aparte merecen los apéndices, anexos o adenda, material que guarda una relación amplificadora, supletoria o auxiliar al texto principal, como las notas al margen, pero que no puede ser considerado como anotación, si bien el contenido de un apéndice puede, en algunos casos, y según el juicio del autor, ser integrado en el conjunto en forma de nota al margen. Encontramos ejemplos precursores de su uso en el siglo II a. C., en la Carta de Aristeas, que explica los orígenes de la Septuaginta y en la que se incluían lo que parecen ser documentos oficiales para apoyar el contenido del texto principal (Grafton, 1997: 155). Es muy probable que el contenido de la Carta y de los apéndices sea, no obstante, espurio.

* Es el caso del método APA.

la costumbre más extendida, de la que ponemos como ejemplos los textos editados por el arzobispo de Canterbury Matthew Parker y algunas de las historias eclesiásticas del siglo XVI, como las *Centurias de Magdeburgo*, un texto compuesto por una serie de luteranos de Magdeburgo comandados por Mattia Flacio, Illirico, en Alemania y alrededor del año 1560²⁶⁸ o los *Annales Ecclesiastici* de César Baronio, escritos como contrapartida católica de las *Centurias* y publicados entre 1588 y 1607. Estos ejemplos se hallan a muy poca distancia temporal de la invención de un nuevo y singular tipo de nota al margen: la nota al pie de página o “*footnote*”²⁶⁹.

Según Chuck Zerby (1935-2003), no sabemos cuál fue la primera *footnote* impresa. Debe de estar perdida “somewhere in a universe of manuscripts and books” (Zerby, 2003: 17), del que es difícil rescatarla. Grafton coincide en la dificultad de fechar la aparición de las footnotes: “The harder I looked, the less secure my answers became” (Grafton, 1991: 24-25); “Like so many genealogies, that of the footnote turns out to have more branches and twists that one might have expected” (ídem: 93)²⁷⁰. Incluso autores del siglo XIX, como Charles Langlois y Charles Seignobos admitían que sería interesante averiguar cuáles eran los primeros libros impresos “furnished with notes in the modern fashion” (citados en ídem: 26).

271 272

Curiosamente, no solo la prehistoria de las notas²⁷³ gira en torno a las escrituras sagradas:

Para empezar, uno se ve tentado de adjudicar la invención de la *footnote* a Philipp Melanchthon (1497-1560): la obra de Lucas Cranach *Passional Christi und Antichristi* (1521) es un libro de ilustraciones diseñadas por Cranach, con textos de Melanchthon, amigo y

268 Fueron publicadas desde 1559 hasta 1574.

269 “Fußnote” en alemán, “note de bas de page” en francés, etc.

270 v. t. Fishburn (2002: 3)

271 Según Fishburn (ibídem), el *Shorter Oxford Dictionary* registra el uso más temprano del término “footnote” en 1841, pero precisa: “somewhat late date considering its widespread presence in the eighteenth century and an interesting example, perhaps, of the belatedness of language, of the gap between reality and its linguistic codification”

272 Las footnotes, para nuestros propósitos, como para los de Zerby y los de Grafton, se limitarán a las impresas. Las footnotes son, por tanto, “post-gutenbergianas”. Con respecto a las consecuencias del nuevo panorama anotativo, explica Zerby:

“Scholars of the Middle Ages were just as choleric as their later colleagues, but their disagreements, their anger, could be easily expressed in manuscripts by handwritten comments inserted directly into the text or scrawled in the left or right margins. It was the printed book that brought a need for order and predictability, space allocation, and the formal apparatus of reference marks.” (Zerby, 2003:18).

273 Como las glosas en la Biblia hebrea o la Vulgata, sobre todo la llamada *Glossa ordinaria*, que llegaría a considerarse parte integral del texto que anotaba.

compañero de Lutero. Un vistazo a las páginas del volumen revela que lo que Grafton toma por footnotes no lo son en realidad, por las siguientes razones:

Para empezar, los textos de Melanchthon no van ligados, mediante signos de referencia, a la imagen que acompañan ni a una parte de ella; tampoco a otro texto. Esto, ya se ha discutido, no debería ser un impedimento para que una nota sea considerada como tal, pero aun si pasamos eso por alto, los pequeños textos de están colocados en el tercio inferior de la página, lo cual es meramente circunstancial, podría decirse. No es este fragmento de la página un espacio aislado del resto, autónomo, con la función sobreentendida de hogar formal del “subtexto” de las notas. En otras palabras, si bien existe una relación ligeramente desequilibrada entre la ilustración y el texto que las acompaña a nivel discursivo, se hallan en un mismo nivel espacial. En todo caso, el texto de Melanchthon detentaría la función de lo que hoy llamamos “pie de foto”. Incluso esto sería rebatible, pues la elección de situar el comentario debajo de la ilustración obedece, suponemos, a cuestiones de elegancia, más que prácticas. A cada página del libro ideado por Cranach le corresponde una ilustración y un comentario. Si el espacio bajo la imagen hubiera sido insuficiente para alojar el comentario, Melanchthon (o el editor) hubiera tenido la posibilidad de continuarlo en la parte superior de la página siguiente o la de proseguir con él en la parte inferior de esta siguiente página²⁷⁴. Si este hubiera sido el caso, y esta última la posibilidad elegida por Melanchthon o su editor, este análisis sería más complejo y tendríamos dudas razonables sobre si considerarlas notas al pie de página²⁷⁵. El caso se complica si tenemos en cuenta que Melanchthon incluyó en sus comentarios citas de algunas fuentes. Nosotros nos resistimos, en cualquier caso, a considerar este ejemplo como footnote²⁷⁶.

El inventor tentativo de la footnote tal y como la conocemos a día de hoy es, para Zerby, Richard Jugge, impresor real²⁷⁷ en el Londres isabelino, en algún momento cercano a 1568.²⁷⁸

274 Algo común en las footnotes contemporáneas (véase el curioso ejemplo de *Échanges* en Genette, 2001: 273).

275 El lector podría estar interesado en la historia de este libro ilustrado. Para ello véase Grafton (1997: 158-159).

276 Aunque, como la cuestión de los superíndices, no es una condición necesaria, hay que tener en cuenta que la footnote como texto está ligada, tradicionalmente, a otro texto, y no a una imagen.

277 *Senior Queen's Printer*.

278 En realidad, las Biblias impresas de este tiempo, fueran de la confesión que fueran, contaban con anotaciones desordenadamente colocadas en los márgenes laterales. Tanto es así que, en una de las páginas de

Poco nos importa la vida de Richard Jugge, al menos en lo referente a nuestra tarea. Resumamos su persona en un religioso impresor que comenzó su trayectoria vendiendo libros cerca de la puerta norte de la iglesia de St. Paul. (Zerby, 2003: 19). Le debemos, además, la impresión de la Biblia del Obispo (The Bishop's Bible), sucesora de la Great Bible y reacción a la calvinista Geneva Bible o Biblia de Ginebra. La del Obispo se diseñó como un modelo de decoro que, al contrario que su “rival”, no diera pie, mediante sus anotaciones, a interpretaciones controvertidas (en las otras Biblias eran las notas, más que la traducción del texto, las que atacaban directamente al Papa, entre otros). De hecho, dirigida al clero más que al público de a pie, “red-flagged signs” marcaban ciertos párrafos como no aptos para su lectura frente a los feligreses. Se trataba de una “*pulpit Bible*”²⁷⁹.

El problema que se presenta a Jugge es de orden y de espacio (véase Maloney, 2005: 25). Llegado a cierto punto del Libro de Job, una nota amenazaba con desbordar el margen. El problema del orden provenía del problema del espacio: la mitad de la primera página del Libro de Job estaba ocupada por los títulos y una ilustración. Siete notas en total debían ser acomodadas en los márgenes de la página. Las cinco primeras, (a), (b), (c), (d) y (e), podían ser, aunque con cierto esfuerzo, incluidas en los márgenes. Las dos restantes, (f) y (g), no. La solución consistió para Jugge en colocar estas dos notas al final de la página (en el margen inferior), dejando entre estas y las notas anteriores, las del margen lateral, un pequeño espacio. De este modo, las notas al pie parecían tener un espacio para sí mismas, aún manteniendo la misma naturaleza que las anteriores²⁸⁰.

La invención de Jugge era tan solo una solución práctica, una forma cómoda de dar respuesta a un problema estético. No se trata todavía de una herramienta de investigación, y mucho menos literaria.

No nos perderemos ahora en una catalogación de las distintas formas en que se manifestaron las notas marginales antes de la solución formal de Jugge, pero a título de curiosidad, aunque solo sea por resaltar el carácter humano de las notas y su consecuente

la Biblia de Ginebra, una nota que comienza en el margen se hace tan larga que acaba extendiéndose al pie del texto. Lo que hace que esta nota no califique como la primera footnote es su falta de una existencia independiente con respecto al margen (seguimos a Zerby [2003: 22]).

279 El valor paratextual de estas banderas rojas, aunque sin duda interesante, se deja a la discusión de otros.

280 “Jugge, snapping his fingers perhaps, has found a way to include an abundance of notes yet maintain decorum”, nos dice, divertidamente, Zerby (2003: 27-28). Para este autor, Jugge es un buen candidato para ser considerado como el inventor de la footnote y, por qué no decirlo, en una nota al pie ofrece una cena con valor de un máximo de 100 dólares para el investigador que descubra una footnote anterior a la (f) de Jugge (idem: 28-29).

carácter biográfico, citaremos dos ejemplos, antipódicos, del uso de estas notas precursoras de la footnote de Jugge:

La motivada por la represión o censura (autocensura, en muchos casos): en un tratado sobre las leyes de Moisés escrito por John Wemyss²⁸¹ (1579-1636), en el que, a la hora de discutir un texto bíblico en el que aparecen “Lions, Oxen & Cherubims”, Wemyss se apresura a idear un conjunto de alas que taparían las partes pudendas de los ángeles, pues, como afirma literalmente en el texto, “the Lord would not have them to appeare naked”. Lo curioso del caso es que una nota al margen parafrasea, nerviosamente: “The Lord would have the Cherubims covered and not to appeare naked.” (seguimos a Zerby, 2003: 40). Esta costumbre de poner énfasis, más que complementar, a través de las notas al margen es, por otra parte, una costumbre de la época. Genette (2001: 279) llama a este tipo “nota “prudente””, aunque reserva la definición para notas normalmente irónicas que tratan de burlar la censura exterior.²⁸²

Otro ejemplo: el resultado de un exabrupto emocional, como el de Roger Widdrington, autor católico, en 1613, en el curso de su *A Theological Disputation Concerning the Oath of Allegiance...* Sus notas en los márgenes laterales son sucintas y discretas, hasta que en la página 45, a tenor de las despectivas palabras de otro autor: “some worthie men, among whom some also were Popes”, el comentario que se sucede en el margen lateral es tan apasionado que Widdrington se ve obligado a continuar su diatriba en el margen inferior, “welling passion undermining reasoned argument” (seguimos en esto a Zerby [2003: 42]).²⁸³

En cuanto a la *endnote*, encontramos un ejemplo temprano, aunque posterior a la *footnote* de Jugge, en la obra de Richard White de Basingstoke *Historiarum libri, cum notis antiquitatum Britannicarum*, en once volúmenes publicados entre 1597 y 1607. White comprendió que utilizar *endnotes* era una buena forma de mostrar las fuentes consultadas para su obra, contentando así a los lectores y refutando a sus posibles críticos (Grafton, 1997: 129).

281 A veces llamado Weemes.

282 Esta práctica “consiste en reservar los puntos más polémicos o sarcásticos del discurso para las notas (...) a veces atribuida a un tercero ficticio o apócrifo, y cuya prudencia ostentatoria y algo hiperbólica habría podido ciertamente tener efectos perversos...”. Este tipo de nota suele ir ligada a a ironía y el sarcasmo, sobre todo en la tradición dieciochesca (no tardaremos en llegar) de Edward Gibbon, Pierre Bayle, Voltaire, etc. y, de forma más tardía, Stendhal (así lo afirma Genette [2001: 279]).

283 Incidentalmente, (Poor) John Rainolds, protagoniza un caso similar al trastocar, en su agitación, el orden de las referencias a sus notas en latín: “d, e, f, *, d, *, e, f, g, h, i, *, l” (Zerby, 2003: 43). De hecho, es tal su vehemencia que una de ellas está escrita, suponemos que no pretendidamente, en inglés.

Lo curioso de este caso es, en primer lugar, que en el texto principal también existían notas en los márgenes laterales, a su vez anotadas, como el texto principal, con endnotes. En segundo lugar, y al menos en el primer volumen de su *Historiarum libri...*, las endnotes constituían más del 80% del texto completo.

Otro caso que, a pesar de, o tal vez a causa de su actitud contraria a la anotación historiográfica, merece la pena ser comentado, es el de Jacques-Auguste de Thou (1553-1617), quien envió copias de su obra *Historia sui temporis* a diversos investigadores con el fin de que ayudaran a complementar su Historia y a enmendar posibles errores, convirtiéndola en una especie de *Wikipedia* renacentista. No obstante, de Thou, como buen *antiquarian*, se mostró contrario a la costumbre científica de su época en materia de publicación y métodos de citación. Por supuesto, su *Historia...* sería anotada posteriormente por otros autores.

El primer caso que nos consta de un texto literario anotado lo constituye la obra de teatro *Sejanus His Fall*, de Ben Jonson, impresa en 1605, aunque estrenada dos años antes. Los comentarios marginales (en los márgenes laterales), trataban de documentar los hechos históricos presentes en la obra. Las razones, según Grafton (ídem: 145) no están claras: “Modern scholars have speculated about Jonson's intentions in glossing his own play. Some have argued that in supplying ancient authorities for statements that might seem politically dangerous, he hoped to allay the authorities' suspicions”. El mismo autor especula con la posibilidad de que Jonson hubiera tratado de producir un drama histórico crítico uniendo la narrativa con las bases filológicas propias de los llamados *antiquarans* de su época. El valor del ejemplo de Jonson reside en su escritura de una “self-consciously critical narrative” (ídem: 147).

Otro caso como el anterior, de anotación autoral a un texto dramático, lo representa Andreas Gryphius (1616-1664). Este dramaturgo alemán protagonizaría, por ejemplo, el caso de una nota que invita al lector a profundizar sobre los hechos históricos en que se basa un pasaje dirigiéndole a la fuente original, el *Notitia Imperii Orientis et Occidentis* de Adriano. Esto implica que Gryphius “thought of his play as stage drama, certainly, but as a drama “performed” by a reader” (Menhennet, 2003: 31).

Detengámonos unos momentos, ya que ha surgido la oportunidad, para hablar sobre los llamados *antiquarians*. Sus inicios datan del siglo I a. C.: descendientes romanos de los

intelectuales griegos del V a. C., atacaron cuestiones históricas, religiosas, políticas, culturales, etc. a través de una intensa actividad literaria²⁸⁴. En los siglos XIV y XV vivirían un resurgimiento al que seguiría un desarrollo a lo largo de los siglos XVI y XVII. A grandes rasgos, son *scholars* historiadores, tanto eclesiásticos como seculares, que no produjeron un modelo narrativo anotado. Hay algunas excepciones, como en el caso de Athanasius Kircher (1602-1680), quien utilizaba glosas o comentarios en los laterales en un tamaño de letra más pequeño y que constituían mayormente citas informales²⁸⁵. No obstante, si no un modelo, Edward Gibbon, uno de los más famosos anotadores, vería más tarde en ellos uno de los pilares de su narrativa.²⁸⁶

Zerby señala 1629, de forma casi aleatoria aunque basándose en la importancia de los acontecimientos en la historia inglesa de esta fecha²⁸⁷, como el fin de los primeros tiempos de las *footnotes*. No debemos restar importancia al desarrollo inicial de esta herramienta, pues en los años siguientes detentaría un papel no poco influyente en los valores políticos y sociales, llegando a convertirse las notas en un campo de batalla en el que “exuberance tested restraint, exploration assaulted stay-at-homeness, and fecundity lay siege to tidiness” (Zerby, 2003: 44).

284 Para saber más sobre los *antiquarians* véase Grafton (1997: 174-175).

285 En cuanto a la citación formal, esta tampoco alcanzaría una madurez sistemática en esta época, si bien Justo Lipsio y otros *antiquarians* ya citaban sus fuentes de forma muy profusa (ídem: 179).

286 La importante influencia de los *antiquarians* en el desarrollo de las *footnotes* es paradójica, pues por lo general, ya se ha dicho, no hicieron uso de esta herramienta literaria.

287 Charles the First disolvió el Parlamento, lo que acabaría precipitando su caída a manos de Oliver Cromwell. Eran tiempos convulsos para Inglaterra.

2.3. Segunda era (1629-1834)

Continuamos en la Francia de la década de los cuarenta del siglo XVII, con la figura de Abraham Cowley (1618-1667). En su *Davideis, a Sacred Poem of the Troubles of David*, publicado en 1656, el autor inglés (además de espía real en Francia) incluye *endnotes*. Se trata

de una de las primeras notas en una obra poética impresa²⁸⁸ y escritas por el propio poeta²⁸⁹. Estamos hablando, por tanto, de un paratexto autoral. En cuanto a la decisión, aparentemente anecdótica, de usar endnotes, comenta Zerby (2003: 46):

His cautious placement of them [las notas] at the end of the poem rather than at the foot of the page (which appears to be still a somewhat controversial positioning in those days) is understandable; a secret agent, risking his head for king and country, surely has an incentive to act timidly in other parts of his life.

Vemos que el uso de endnotes es a veces una decisión que obedece a circunstancias biográficas²⁹⁰. En cuanto a su contenido, además de comentarios sobre, por ejemplo, la temática de un verso, podemos encontrar discusiones formales sobre la elección de un término en favor de otro o la justificación de cierta rima. Asimismo, también el contenido puede mostrar un aspecto personal del autor. Se trata, en palabras de Zerby (2003: 42), del valor humanizante de una nota (“the humanizing value of a note”).

No obstante, aún no nos encontramos, ni mucho menos, con el caso de un anotador al estilo de Wallace, esto es, un autor de notas que hacen avanzar la ficción. Así lo expresa Zerby (2003: 48): “This fine annotator's limitations must be mentioned. His splendid notes inform, instruct, and contain entertaining digressions and meticulous scholarship; but they remain the notes of a careful reader, albeit a reader of his own work. The notes do not function *within* the drama of the poem.”²⁹¹

Aphra Behn (1640-1689), el siguiente personaje de esta historia, es quien convierte la nota al pie en “a fully functioning actor in a poem” (ídem: 49). Como su colega Cowley, Behn

288 Un caso anterior es el de La Ceppède y sus *Théorèmes sur le sacré mystère de notre rédemption*, una colección de más de 500 sonetos con aparato de comentarios publicada entre 1613 y 1621 (Genette, 2001: 285-286), la data erróneamente en el siglo XVIII, pero no es tan relevante.

289 Vemos cómo las footnotes hacen gala de su versatilidad. No en vano, Grafton (1997: 7) afirma: “they retain something of the literary-not to say fictional-quality of traditional poets' prayers”.

290 El comentario de Zerby, sin embargo, parece en parte una broma.

291 Y continúa más adelante, a propósito de una de las notas de Cowley: “Whatever the note's inherent interest, however, it fails to push forward the plot, it fails to take its place on the main stage of this drama. The note is a serious distraction: a knowledgeable friend, we will say, who whisper into our ears, or who else simply sits muttering to himself, so overflowing with information is he” (Zerby [2003: 49]).*

* Queremos llamar la atención, incidentalmente, sobre la costumbre de varios autores de comparar las notas al margen con un murmullo o susurro del autor, denotando así una interpretación de las notas como un discurso de segundo nivel con respecto al texto principal. Esto no significa, no obstante, que constituya un discurso de nivel inferior en importancia para la narración, sino, sencillamente, de un nivel diferente, paralelo o, en ciertos casos, indistinguible del carácter del texto principal si no es por su posición en la página. Aun así D. M. Low llamaría con sorna a las notas de Edward Gibbon “table talk” (citado por Maloney [2005: 26]).

era una espía real, enviada, en su caso, a Amberes (Bélgica). Su poema *A Letter to a Brother of the Pen in Tribulation*, contiene notas de esa característica (“In this poem, the footnote is more than a helpful (if distracting) member of the audience; it takes on a role analogous to the magician stooge” [ídem: 50]). Un ejemplo concreto, el citado por Zerby en *The Devil's Details*, merece la pena ser comentado: el asterisco de cierto verso, “Art thou become a *Tabernacler too?” nos lleva a la sucinta explicación del final de la página, “So he called a Sweating-Tub”. Esto es interesante por varios motivos. En primer lugar, esta nota se refiere, haciendo uso del pronombre personal, a un personaje de la obra. Nos dice algo de dicho personaje, de su manera de hablar. Actúa, a fin de cuentas, como un narrador omnisciente. No es lo mismo, ciertamente, explicar que según las costumbres de la época que se describe, de la clase social a la que pertenece el personaje, etc, la palabra “*tabernacle*” se utilizaba para referirse a una “*sweating-tub*” (lo cual no es cierto), que describir una costumbre o manía personal, particular, del léxico de un personaje de ficción. Esta nota se introduce en la ficción del poema, participa de esta, y así la clarifica y extiende. Por otra parte, no podemos dejar de señalar la ironía descarnada del contenido de esta nota: el personaje de Behn utiliza la palabra “*tabernacler*” (forma cómicamente derivada de “*tabernacle*”, o “*tabernáculo*”), de fuerte significado religioso, para referirse a alguien que frecuenta una “*sweating-tub*”²⁹². No nos interesan tanto los vericuetos ni implicaciones de esta ironía concreta como subrayar el hecho de que las notas al margen han estado ligadas a la ironía desde sus comienzos. La obra de David Foster Wallace participa de esta doble caracterización de la nota de Behn: su estatus como actor de la obra y el fuerte grado de ironía en su contenido y en la relación entre este y el texto principal. Un último apunte: nótese cómo el subsuelo de las notas se utiliza para revelar en toda su crudeza el significado real de pasajes equívocos. De nuevo, esto señala al carácter encubridor, clandestino, de las notas al margen, a su condición de asilo para lo censurable, el sótano, en fin, donde se esconde aquello que deseamos conservar pero no mostrar a cualquiera. Ciertamente, podemos leer el poema de Behn sin acudir a las notas al margen. El lector agudo captaría la referencia y las implicaciones de la metáfora en la lectura del texto principal, pero si decide bajar los peldaños necesarios hasta la nota a que remite el asterisco, este se verá recompensado con la constatación de que su interpretación es la que la autora pretendía. Otro lector necesitaría leer la nota para saber a qué atenerse con respecto al verso y, sin embargo, la inexistencia de la nota tampoco supondría un grave perjuicio para

292 Esto es, un enorme baño usado en la época por los enfermos de sífilis con el fin de sudar como remedio para la enfermedad

este lector. Esto vuelve a demostrar que las notas al margen son tradicionalmente “desechables”²⁹³ y que su valor es principalmente auxiliar. Complementan, pero no completan, el texto principal de diferentes maneras, y el propio hecho de situarse en un nivel distinto (nivel tanto semántico, como espacial, como tipográfico, etc.) es garantía de esta naturaleza suya. De otro modo, el autor incluiría el contenido de las notas dentro del texto principal y no abandonaría al lector en una pausa de la narración que, mediante un asterisco o signo semejante (en una especie de maniobra de distracción), causa detrimento al acto de la lectura. Si dicho acto es voluntario, más si cabe lo es el de la lectura de las notas al margen²⁹⁴. Curiosamente, en ocasiones el autor puede autorizar a pasar por alto las notas, según el interés del lector. Es el caso del texto de divulgación de Wallace *Everything and More: A Compact History of Infinite*. En el prefacio de este libro Wallace comienza, curiosamente, por establecer la necesidad de este de ser leído, cosa contraria a lo que hará con respecto a ciertas notas del volumen:

Unfortunately this is a Foreword you actually have to read-and first-in order to understand certain structural idiosyncrasies and bits of what almost look like code in the main text. Of the latter the most frequent is a boldface 'IYI'. This, be apprised, is not a tic or typo but instead stands for the clause If you're interested, which (...) serves to classify certain chunks of text in a particular way. Which way will now be justified and explained. (...)

Plus if you assume, as seems plausible, that some readers are going to have much stronger tech backgrounds than others, how can the discussion be pitched so that it's accessible to the neophyte without being dull or annoying to somebody who's had a lot of college math?

In the following document, the boldface 'IYI' designates bits of material that can be perused, glanced at, or skipped altogether if the reader wants. Meaning skipped without serious loss. Over half the document's footnotes are probably IYI, as well as several different ¶s and even a couple subsections of the main text. Some of the optional bits are digressions or bits of historical ephemera; some are definitions or explanations that a math-savvy reader won't need to waste time on. Most IYI-grade chunks, though, are designed for readers with strong technical backgrounds, or unusual interest in actual math, or preternatural patience, or all three; they (the chunks) provide a more detailed look at

293 Que no suprimibles: al fin y al cabo el autor las ha incluido en la obra.

294 Hay grados, sin embargo, dentro del carácter accesorio de las notas, del mismo modo que hay grados dentro de la naturaleza del destinatario. Existen “Registros de intensidad, grados en la obligación de lectura, eventualmente reversibles y orientados a la paradoja (lo esencial en una nota), todas cosas de las que los más grandes escritores no quisieron privarse, lo cual resulta fácil de entender. Si la nota es una dolencia del texto, es una dolencia que, como otras, puede tener su 'buen uso’” (Genette, 2001: 280). La lectura de las notas puede ser “estatuariamente facultativa”, pueden dirigirse solo a algunos lectores (lectores especializados en cierta materia o conocedores de un idioma en concreto, por ejemplo), lectores, en fin, “a quienes interese tal o cual consideración complementaria, o digresiva, cuyo carácter accesorio justifique precisamente pasar por alto la nota” (idem: 276). Estamos a punto de ilustrar este caso a través de Wallace.

stuff that the main discussion glosses or breezes through. (Wallace, 2003: 1-3).²⁹⁵

Así, en el texto de Wallace conviven notas IYI o accesorias para la mayoría de lectores y notas del tipo usado ordinariamente por Wallace, dirigidas a todos los lectores (v. t. Burn, 2012b: 80). Otro ejemplo de notas de cuya lectura dispensa el autor se encuentra en el *Second discours* de Rousseau: “Quienes tuvieran el coraje de recomenzar podrían divertirse la segunda vez 'revolviendo el avispero', y tratar de transitar las notas; no se perderá mucho si el resto no las lee para nada” (Rousseau citado por Genette, 2001: 276). A veces, como en el *Essai sur les révolutions* de Chateaubriand, el carácter accesorio de una nota queda establecido en la propia nota. Con un “poco importa al lector” termina una de ellas en el ensayo de Chateaubriand (citado por Genette, 2001: 278)²⁹⁶.

No siempre ocurre lo mismo, sin embargo, con las notas de David Foster Wallace, ni tampoco con las de precursores suyos como Nabokov o descendientes como Dave Eggers. Como hemos dicho antes, existen grados dentro de la accesoriedad de una nota. El caso de *Pale Fire*, de Nabokov, es sin duda especial, pues la novela *simula* el paratexto tradicional de las notas, y por tanto su accesoriedad es simulada.

Contemporáneo de Behn es Alexander Pope (1688-1744), quien tomaría las riendas de la “*poetic footnote*” tras la muerte de Behn en 1689, con *The Dunciad Variorum with the Prolegomena of Scriblerus*, un poema satírico con comentarios en el mismo tono²⁹⁷. Este extenso poema épico-satírico fue publicado en tres versiones distintas y sucesivas, consta de cuatro libros y denuncia, a grandes rasgos, la vacuidad y falta de buen gusto de la Inglaterra de su tiempo, sobre todo en materia literaria. La diosa celebrada por Pope en su libro tiene por nombre “Dulness” (deformación de la palabra “*dullness*”, que podría traducirse como “lo aburrido”). La palabra “*Dunciad*” proviene del término “*dunce*”, que podríamos traducir por “necio” o “estúpido”. La historia tras el término “*variorum*”, sin embargo, resulta más interesante para nosotros: entre los siglos XV y XVII los textos clásicos eran furiosamente glosados por los estudiosos, “correcting every error, explicating every literary device, and identifying every thing or custom that cropped up” (Grafton, 1997: 114). En los siglos XVI y

295 Recomendamos la lectura de la entrevista a Joan Vilaltella en el anexo 4.

296 Por lo general, el lector es quien toma la iniciativa sobre si debe leer o no las notas, “y se hace responsable de sus elecciones, según su propio criterio y cada caso particular, a medida que avanza en la lectura. E, inversamente, algunos no leen sino las notas...” (Genette, 2001: 277).

297 No nos cansaremos de resaltar la circunstancia de que las notas al margen han estado ligadas a la ironía desde sus inicios.

XVII ya se contaba con ediciones de Virgilio, Propertio, Marcial, Tito Livio o Julio César²⁹⁸ acompañadas de los comentarios de varios críticos, literalmente “*cum notis variorum*”. Se trataba en muchos casos de las ediciones impresas de aquellos textos glosados de los que hablábamos a propósito de la anotación durante la Edad Media. Este modelo sería adoptado también en las primeras décadas del siglo XVIII, en ediciones de autores menores.

Se trataba, en palabras de Grafton (ídem: 217) de:

anthologies of learned exegesis in which notes, or whole commentaries, by a troupe of scholars clustered around a single classical text. Such an apparatus preserved a wonderful cacophony of scholarly voices, but also threatened to obscure both the text to be explained and the methods and interests of each individual commentator.

Es este el tipo de anotación utilizado por Pope en su sátira, que incluía además apéndices, con el fin de ridiculizar tanto dicho mecanismo como a sus practicantes. La parodia se ve potenciada, además, por la presencia de otros autores, invitados por Pope a formar parte de la procesión de anotadores satíricos de su obra. Más aún, uno de ellos, el prologuista Martinus Scriblerus, es una invención del Club homónimo, al que pertenecía otro anotador satírico de la época: Jonathan Swift. Por otra parte, la aversión a las notas por su carácter intelectual y quizás presuntuoso parece vigente en la época presente (véase Genette, 2001: 272), aunque no daremos ejemplos concretos.

Se entiende que los agentes del perjuicio cultural contra la nación inglesa que denuncia Alexander Pope son sus propios enemigos literarios. No obstante, a donde realmente dirige sus dardos, repetimos, es a las footnotes, ¿y qué mejor manera de atacarlas que con sus propias notas? Las notas son usadas, en última instancia, contra sí mismas²⁹⁹. En palabras de Peter W. Crosgrove, “Pope's real intent may be seen,... not as a defense of individual word but as a defense of poetry in general against textual criticism” (citado por Zerby, 2003: 55). La primera nota parte del título, y en ella se discute, satíricamente, la exactitud de la forma escrita de la palabra “*Dunciad*”. Por otra parte, los ataques de Pope se dirigen, en muchos casos, a algunos anotadores de la época, como Richard Bentley (1662-1742), a cuyo desahucio del mundo académico se dedica el cuarto libro de las *Variaciones*.

298 Como es el caso de Gottfried Jungermann (1581-1610) y su *Julii Caesaris Quae extant* (1669), con más de veinte comentaristas (Grafton, 1997: 218).

299 Grafton (1997: 25): “The sterile pedantry of scholars makes a perpetually attractive theme, and the criticism is usually justified”.

Este uso satírico de las notas en detrimento de sí mismas no sería ajeno a autores más tardíos como Gottlieb Wilhelm Rabener (1714-1771), quien hace de su *Hinkmars von Repkow Noten ohne Text* (1743)³⁰⁰ un ensayo compuesto únicamente de notas a pie de página, arguyendo que, puesto que busca la fama y la fortuna, y puesto que en ese tiempo uno consigue ambas cosas comentando el trabajo de otros, no se le ocurre mejor forma de conseguir las que escribiendo notas únicamente, sin necesidad de un texto al que vayan ligadas (Grafton, 1997: 120). Johan Caspar Lavater (1741-1801) representaba un caso parecido: escribía notas a las cuales el texto principal debía servir de explicación, a la inversa del procedimiento común³⁰¹. En la actualidad tenemos el ejemplo de *L'Interdit* (1986), de Gérard Wajeman, que “no incluye más que un aparato de notas para un texto ausente” (Genette, 2001: 274).

En la estela de Pope (aunque sobre todo de Behn) se hallan anotadores como el reverendo George Crabbe (1754-1832). Un ejemplo curioso de su práctica anotativa lo ofrece Zerby (2003: 121), al explicar cómo mediante una nota Crabbe justifica con razones métricas la utilización del nombre de cierta planta en lugar del que realmente quería utilizar. Sus notas, que, como ocurrirá con Gibbon, pasaron paulatinamente de ser *endnotes* a *footnotes*, “prove convenient but also to be useful dramatic devices that enhance the poetic text” (ibídem). Son además parecidas a las de Melville, en el sentido de que enriquecen la narración (poemas narrativos, en el caso de Crabbe) con información de contexto, pero no dejan de ser frías exposiciones de detalles que complementan lo narrado.³⁰² Zerby (2003: 125), con gran acierto, se refiere a este tipo de notas como “tell-it-like-it-is-footnote”. No obstante, no está de acuerdo con nosotros en lo referente al tono de las notas crabbianas. El tono que nosotros achacamos a Crabbe es el que Zerby asigna a Thomas Gray (1716-1771), poeta anterior, aunque durante diecisiete años contemporáneo de Crabbe: “Crabbe's notes, as we have seen, are part of the drama of the poem; Gray's simply supply information of the sort one might find on a playbill” (ibídem)³⁰³.

Es cierto que las de Crabbe, y no las de Gray, participan del drama. Véase, por ejemplo, cómo durante la narración de la travesía de un personaje a través de un pantano, una nota al pie nos informa: “The ditches of a fen so near the ocean are lined with irregular

300 Que Evelyn Fishburn (2002: 8), considera el precedente anotativo más paradigmático de Borges.

301 Otra sátira sobre las footnotes puede encontrarse en *Der Stunderufer zu Ternate* (1739), de J. F. Lamprecht.

302 La de aclaración es, sin embargo, una de las funciones de las notas, como veremos dentro de poco.

303 Y más adelante: “Footnotes in works of literature must serve some dramatic-not simply informational-purpose” (Zerby, 2003: 126).

patches of coarse and stained lava; a muddy sediment rests on the horse-tail and other perennial herbs, which in part conceal the shallowness of the stream...” (citado por Zerby, 2003: 124). Efectivamente, el detalle de cómo el barro ensucia la cola del caballo nos hace entender que se trata de una “subnarración” bajo el texto principal, pues sabemos que el personaje del que se habla va montado a caballo. Por lo demás, solo ofrece detalles de contexto que no aportan información significativa para el desarrollo de la trama. Las notas de Crabbe y de Gray solo son distintas en su intención comunicativa, después de todo, aunque no en la naturaleza de su contenido. En cualquier caso, es complicado decidir qué notas participan de la narración que acompañan y cuáles no. Por lo demás, otro aspecto por el que George Crabbe merece figurar en esta historia es por su cuidado a la hora de emplazar las referencias a sus notas, en lugares en que su aparición (y su imperecedera demanda, satisfecha o no por el lector, pero siempre intrusiva aunque sea de manera subliminal) no estorbara el flujo del poema.³⁰⁴

Zerby concluye su primer capítulo dedicado a la “*poetic footnote*” o “*dramatically integrated note*”³⁰⁵ (definición que respetamos) negando a Pope la capacidad de otros autores como Behn de ver las ricas posibilidades de esta herramienta tradicionalmente académica. Aphra Behn puede ser considerada, por tanto, una pionera de la anotación integrada en la poesía.

Alejándonos de la “*poetic footnote*” e introduciéndonos en el campo de la “*historical footnote*”³⁰⁶, continuamos con la figura de Pierre Bayle (1647-1706). Nacido en la Francia católica, hijo de un pastor protestante, la revocación del Edicto de Nantes le obligó a emigrar a Holanda, desde donde siguió ejerciendo su labor de panfletario hugonote contra las autoridades francesas. Explícito en sus interpretaciones de otros textos y anécdotas y escéptico en lo referente a la capacidad de la historiografía para recuperar los hechos tal y como ocurrieron, la que nos interesa sobre todo es su labor como anotador en su obra cumbre *Dictionnaire Historique et Critique*, aparecida en diciembre de 1696 y aumentada en 1702, uno de los primeros ejemplos de obras con “*historical footnotes*”, según sugiere Grafton³⁰⁷.

304 Esto es lo que hará también Leopold Von Ranke.

305 Zerby, 2003: 57.

306 Para las diferencias entre este tipo de notas y el resto véase Grafton (1997: 32-33), aunque nosotros generalizaremos a notas científicas o académicas en lugar de históricas o historiográficas. Sobre la relación entre historiografía y literatura, con las *footnotes* como hilo conductor, el lector haría bien en consultar Ídem (231-235).

307 Llega Grafton incluso a afirmar que Bayle y sus contemporáneos anotadores crearon “the double form of the double narrative” (ídem: 206). Aunque no debemos interpretar esta afirmación al pie de la letra, sabemos que

Bayle thought of the dictionary originally as a compilation of other writer's errors, a reference work in which one could find out everything that had been misstated about Aristotle, Rome, the expulsion of Adam and Eve from Eden, or any other figures, places and events that stocked the mind of a well educated seventeenth-century reader” (Zerby, 2003: 63).

El problema con el que se encontraba Bayle era que un catálogo de errores y falsas informaciones de otros autores no parecía muy útil. Su solución: presentaría los datos correctos en el texto principal y, en forma de notas a pie de página, los “errors and the chastisement of those errors” (Zerby, 2003: 63). Largas, digresivas e ilimitadas notas, como dice Zerby (2003: 64).³⁰⁸

El diccionario, que consta de cinco volúmenes, incluye, además de notas en ladillo, *footnotes* y *footnotes* dentro de otras *footnotes*. En estas notas encontramos referencias a fuentes, comentarios biográficos, discusiones gramaticales y un largo etc.³⁰⁹

Hay un tipo de nota que nos interesa especialmente: es una clase de *footnote* que hace referencia a la vida del autor, y no a la de los personajes que quedan catalogados en el *Dictionnaire*: una referencia al río Auriege se vuelve personal si tenemos en cuenta, en primer lugar, el contenido de la nota, que asegura que el Auriege está “full of Fish and also very good to drink” (citado por Zerby, 2003: 65), lo que deja claro el contacto personal del autor con dicho río. Por otra parte, sabemos que, efectivamente, Bayle fue enviado a una casa de campo situada a orillas del Auriege durante su juventud, con el fin de recuperarse de una enfermedad. Se trata de una nota que transmite nostalgia y acerca la figura más personal del autor hacia el

lector, en medio del tono tradicionalmente severo de una obra intelectual. Las notas humanizan, y esto queda sobradamente demostrado con algunos de los ejemplos comentados

310

Esta nota, consecuentemente, queda relegada al “sótano” de las notas al pie de página,

en cualquier caso no es cierta: la doble narrativa que ofrecen las notas existe desde mucho antes, incluso en las notas manuscritas y, en todo caso, aceptamos que la invención de la footnote, ya se dijo, se produjo en 1568 a través de Richard Jugge.

308 “Footnotes that seem to breed among themselves and multiply like the proverbial rabbit, or split apart and split apart again like the indomitable amoeba. Footnotes that take up more space than the text and have at least as much interest. Footnotes that swish like swords ensuring the Hydra's heads of error rattle to the bottom of the page and collect there, the detritus of ignorance. Footnotes that frequently chastise, as Bayle exercises his judgmental side” (Zerby, 2003: 64).

309 Sobre la génesis del libro consúltese Grafton (1997: 192-193).

310 v. t. Zerby, 2003: 71-72.

donde existe una mayor laxitud en cuanto a los modos de expresión³¹¹. Nos permitimos recordar, además, cómo algunos autores utilizaron esta aparente secundariedad de la nota para esconder contenidos polémicos que, de otro modo, no pasarían desapercibidos a eventuales censores^{312 313}. Grafton, sin embargo, cree, como Walter Rex, que no era esta la razón de Bayle para ocultar dicha información en las notas. Después de todo, sus lectores más hostiles estaban acostumbrados a obras eruditas y a sus aparatos paratextuales, por lo que no hubiera sido fácil que les pasara desapercibido cualquier contenido de dudoso gusto. En cualquier caso, este es un ejemplo de cómo las notas al margen emulan de alguna forma el proceso del pensamiento humano³¹⁴. Por decirlo de una forma tal vez simplista pero efectiva, si el texto principal corresponde al acto del habla, la expresión en voz alta, el texto de las footnotes es el murmullo o el pensamiento que se desarrolla a un nivel distinto y al que solo tiene acceso el lector realmente interesado en su contenido. La alternancia entre el texto principal y el de las notas, en definitiva, ofrece al receptor la posibilidad de acceder a dos niveles distintos aunque no simultáneos del mensaje del emisor. Creemos que la siguiente reflexión de Zerby (2003: 66) apoya esta idea: “We follow the trail of his thought wherever it leads, from text to footnote to margin note, to text, to another footnote. The bumps and curves of the scholarly mind are mapped for us in a way no simple text lying inert on the page can do”. También Wallace y estudiosos de su obra emiten juicios semejantes acerca de las notas al margen, como ya hemos visto y como veremos.

También Jean Le Clerc (1657-1736) exige mención en este estudio. Enemigo de Bayle, hugonote como él y genovés de nacimiento, es autor de *Parrhasiana*, obra en la que analiza tanto la función académica como literaria de la *footnote*. Siendo esta una herramienta de verificación para los historiadores, y dada su vocación de hacer evolucionar el desempeño de la historiografía, su uso no debería ser estigmatizado en la comunidad científica. La voluntad de los historiadores de usar *footnotes*, un instrumento para entonces relativamente

311 Dirá más tarde Gibbon, a propósito del *Dictionnaire*: “By the double freedom of a Dictionary and of notes, he could pitch on what articles he pleased, and say what he pleased on those articles” (citado por Grafton, 1997: 198).

312 Incluso en la ficción se ha sacado provecho de esta particularidad: “(...) This easily overlooked footnote in fact mocks the scholarly enterprise of footnoting, illustrating how under the disguise of academic respectability, the nub of a problem can be safely relegated to the bottom of the page and simply dismissed. It shows us another side of footnotes, as 'safe refuge for untenable hypotheses'.” (Fishburn, 1997: 10).

313 De hecho, una de las razones del éxito de las notas de Bayle fue el carácter de su contenido, veladamente pornográfico a veces (anécdotas sexuales de grandes figuras del pensamiento o interpretaciones sin censura de ciertos pasajes de la Biblia, por ejemplo), y por eso ineludibles para la mayoría de lectores (v t. Zerby, 2003: 107).

314 Más en el apartado 3.1 de la cuarta parte.

novedoso en la vida intelectual, es para Le Clerc un síntoma de racionalismo crítico. En su *Parrhasiana* explica las funciones y formas que deben tener las notas, haciendo hincapié en su necesidad de beneficiar al lector. Debería hacerse una distinción, según él, entre la parte final de un volumen, donde deberían ir comentarios completos de los expertos, así como disquisiciones sobre ciertos detalles, y el final de cada página del texto, donde irían las *footnotes*, breves y bien documentadas, sirviendo de guía. De este modo no habría riesgo de dar a luz un texto demasiado extenso y complejo, con los consiguientes hastío e incomodidad para el lector.³¹⁵

“In the eighteenth century, the historical footnote was a high form of literary art”. Así comienza Anthony Grafton (1997: 1) el primer capítulo de su libro *The Footnote: A Curious History*. Y, del mismo modo, en el inicio del capítulo cuatro, nos habla del “matrimonio” entre el lenguaje erudito y la elocuencia narrativa dentro de la práctica de la historiografía, la unión de la reflexión y la narratividad. Efectivamente, si la *footnote* (sobre todo si hablamos de notas utilizadas en tratados históricos) fue concretando su forma en manos de Pierre Bayle, en las de Edward Gibbon (1737-1794), autor del famoso *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (cuyo primer volumen sería publicado en 1776), mostraría su potencial artístico. Antes de convertirse en las *footnotes* que llegarían a alabar los famosos hermanos académicos Jacob y Michael Bernays³¹⁶, Gibbon no tenía preferencias en cuanto al emplazamiento de lo que eran comentarios y referencias. Finalmente serían colocados por su editor en la primera edición del libro a modo de *endnotes*, al final del volumen. Sería el filósofo David Hume (1711-1776) quien le convencería de la importancia del emplazamiento de las notas de cara a la comodidad del lector, y quien le llevaría a convertir estos comentarios en *footnotes*. El editor de Gibbon, William Strahan, era también el de Hume, así que este último le escribió para discutir la improcedencia de las *endnotes* en la obra: “One... is plagued with his Notes (...) according to the present Method of printing the book: When a note is announced, you turn to the End of the Volume; and there you often find nothing but the Reference to an Authority: All these Authorities ought only to be printed at the Margin or the Bottom of the Page”(citado por zerby, 2003: 80 y Grafton, 1997: 102-103). Después de este consejo, que Gibbon definió, con su habitual ironía, como una “public importunity”, el

315 Una de las razones de Wallace para usar notas en *Infinite Jest*.

316 El primero famoso, curiosamente, por usar *endnotes* en lugar de *footnotes* y comparar sus propias notas con un botiquín (“poison cupboard” [Grafton, 1997: 109]), el segundo por escribir un ensayo pionero sobre la historia de las *footnotes*.

historiador británico no solo decide trasladar las referencias a autores³¹⁷ al pie de página, sino que transforma todas las *endnotes* en *footnotes*, incluso aquellas que podríamos denominar digresiones del autor³¹⁸. Curiosamente, David Foster Wallace se vio en una situación parecida después de la publicación de *Infinite Jest*, pues la necesidad del lector de trasladarse continuamente al final del libro hace que la lectura resulte, después de todo, tediosa. Se trata de un problema práctico para el lector³¹⁹. En cualquier caso, después de *Infinite Jest*, Wallace tomó el mismo camino que Gibbon, utilizando a partir de entonces, en casi todos los casos, *footnotes* en lugar de *endnotes*.

Volviendo a Gibbon, también él se permite incluir un toque de humanidad en sus notas. “To know Gibbon's footnotes...”, nos dice Zerby (2003: 81), “...is to know Gibbon, the man”. En sus *footnotes*, el parlamentario inglés, bajo la apariencia de una descripción o un relato de los acontecimientos, emite juicios de valor, muchos de ellos sutiles, a través de un discurso inteligente que trata de decir mucho más de lo que en apariencia plantea. Sirva como ejemplo la siguiente nota:

“Dr. Johnson affirms that few English words are of British extraction. Mr. Withaker, who understand the British language, has discovered more than three thousand...” (Gibbon citado por Zerby, 2003: 83). En pocas palabras, el desprecio de Gibbon por el trabajo del Dr. Johnson queda afirmado. También sus notas, como las de autores anteriores, se caracterizan por la expansividad que otorga su condición de subsuelo del texto (“the bottom of the page becomes a long, winding corridor where the scholar pops out of his office to stretch his legs”: Zerby, 2003: 84). Y, sin embargo, independientemente del tema y del tono, la forma de su discurso es siempre la misma: la propia de un académico que discute cuestiones en absoluto triviales.

Otro ejemplo de la influencia biográfica en la anotación de Gibbon lo aporta un episodio vital del autor. Después de que un amor de juventud le echara en cara su cruel tratamiento de la mujer en *The History of the Decline...*, Gibbon inserta, en su siguiente edición, una *footnote* en la que, a tenor del sadismo del emperador Maximino el Tracio, explica cómo la emperatriz Paulina “sometimes brought back the tyrant to the way of truth

317 Además, Grafton (1997: 103) especula que tal vez Hume no propuso trasladar también las notas más largas y satíricas porque, al estar situadas al final del libro, su impacto era mayor.

318 Y que, como dice Zerby (2003: 85), forman parte del proceso del pensamiento (“thought process”), como Bayle demostró.

319 No en vano, su esposa Karen Green afirmaba: “We used to have this joke about how much can you irritate the reader” (citada por Max, 2012: 281-282).

and humanity” (citado por Zerby, 2003: 88)³²⁰.

Asimismo, las notas de Gibbon tienen, en muchos casos, un contenido controvertido, sobre todo en lo referente a la moral cristiana, a la que, sin hacer un ataque directo, aguijonea con sardónicos comentarios sobre su tradición: “In the account of the Gnostics of the second and third centuries, (...) it is much to be feared, that the primitive fathers are very frequently calumniators” (Gibbon, citado por Grafton, 1997: 3). Como el propio Gibbon afirma en un “*Advertisement*” a las *endnotes* de la primera edición (y primer volumen), pretendía que el relato de sus fuentes fuera “susceptible of entertainment as well as information” (ídem: 4). No faltaron tampoco detractores de las prácticas anotativas de Gibbon, entre ellos Davis, del Balliol College, quien haría una extensa crítica de sus fallos de anotación.³²¹

La contrapartida de Gibbon en el ámbito de la ficción está representada por Jonathan Swift, colega de Alexander Pope, como ya vimos, y que usaría notas al margen en su ficción, especialmente en su pequeña sátira de 1704 *The Battle of the Books*. Anticipándose a las teorías de la recepción, dejará huecos, literalmente, en su texto; huecos acompañados de un asterisco que, refiriendo a los márgenes, nos llevará a leer “hiatus in MS.” (ídem: 113).

Zerby (2003: 85) sugiere que es Gibbon quien otorgó a las *footnotes* su traje de dignidad, sin romper por completo con su espíritu de libertad. “Under his tutelage, footnotes became trustworthy. They made pleasant dinning companions (...) Still, they remain various and filled with the unexpected, but also always with a public face. They are politician even in the drawing room”.

Esta cronología de autores practicantes de la footnote no quiere significar que fueran los únicos que hicieron uso de esta herramienta literaria (por ejemplo, son utilizadas en el romance *Scottish Chiefs*, de Jane Porter, en el año 1810, además de, en el plano historiográfico y filosófico, por William Robertson o Justus Möser³²², Dietrich Tiedemann, Wilhelm Gottlieb Tennemann, Immanuel Kant, F. W. Bierling, etc). Si elegimos estos autores (si los eligen teóricos como Zerby o Grafton) es porque en sus manos la *footnote* sufrió los mayores cambios, cambios que influirían en su posterior desarrollo. En cualquier caso, el siguiente personaje de este tipo es Leopold von Ranke, quien tomará las riendas de la educación de la *footnote*, sin desprestigiar por ello el trabajo anotativo de antecesores y

320 Otra mención a la mujer por parte de Gibbon en Grafton (1997: 168).

321 Otro ejemplo interesante del uso de las notas de Gibbon puede encontrarse en Ídem: 184.

322 Este semejante a Gibbon en su afán de contar una doble historia gracias al uso de notas al pie.

contemporáneos suyos como el profesor Ludwig Wachler o como Angelo Fabroni, por poner solo dos ejemplos.

Terminamos este subapartado con una cita de Anthony Grafton que resume de manera concisa el panorama que abandonamos: “Footnotes, in short, spread rapidly in eighteenth-century historiography in part because they were already trendy in fiction (...) and commentary was already seen as an established literary genre susceptible of artistic effort and comic effect” (Grafton, 1997: 121).

2.4. Tercera era (1834³²³-1922)

A finales del siglo XVII y durante el XVIII había tenido lugar una revolución en torno al diseño del libro, los editores llevaban a cabo experimentos en cuanto a la maquetación y el diseño, tratando de hacer los libros “physically as well as intellectually accessible” (Grafton, 1997: 221), los métodos de citación fueron perfeccionándose, haciéndose cada vez más precisos, lo que inevitablemente conllevaría un empobrecimiento estilístico de las notas (“What began as art became, inevitable, routine”, dirá Grafton [ídem: 229]); nacen nuevos estándares de precisión en la historiografía. Las footnotes no solo gozaban de popularidad en el aspecto intelectual, sino que se volvieron prácticas desde el punto de vista tipográfico. Este es el contexto que acabamos de abandonar y que precede al nacimiento y desarrollo de la obra intelectual de Leopold Von Ranke (1795-1886).

Académico alemán, descendiente intelectual de Francesco Guicciardini, Paolo Giovio, Ludwig Wachler y Sismonde de Sismondi, infatigable arqueólogo de bibliotecas y archivos, autor, entre otras obras, de *History of the Popes*, la relación de Ranke con la *footnote* era complicada: no era un firme defensor de su uso, pero era consciente de que constituía un método académico para probar la fiabilidad del autor, su autoridad científica. Grafton aprueba la influencia de Ranke en el desarrollo de la footnote. Zerby la lamenta: “Unfortunately”, nos dice (2003: 92), “Ranke failed to see the dramatic possibilities of the footnotes; to him they were simply interruptions required by the exigencies of the historian's craft, a failure of imagination that led him to adopt several questionable practices”. Enumeraremos rápidamente, como Davis hizo con Gibbon, estas prácticas cuestionables: en primer lugar, no siempre colocaba las referencias a sus fuentes donde debía, sino que las retrasaba hasta un lugar en que la nota no estorbara el flujo de la lectura (v. t. Genette, 2001: 274). En otras ocasiones, como demostró A. G. Dickens en su análisis de *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation*, ni siquiera citaba las fuentes de los archivos que tanto se complacía en visitar. Por otro lado, como el primer Gibbon, recluyó muchas de sus notas en el final de sus volúmenes, en apéndices, convirtiéndolas en *endnotes*, con la consecuente incomodidad para el lector. Esta decisión de usar *endnotes* respondía a una actitud ambigua con respecto a las notas. El joven Ranke, para empezar, rechazaba las notas, suponiendo que eran un mal

323 Fecha de la primera publicación de *Die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten*, de Leopold Von Ranke.

necesario en el trabajo de un nuevo investigador que necesitaba darse a conocer y respetar³²⁴. A su juicio, las notas desfiguraban el texto³²⁵, de ahí que propusiera a su editor el uso de *endnotes* en lugar de *footnotes*. Tal vez sean estas, especulamos, las razones de la pasividad de sus notas, que constituían, en su mayor parte, referencias bibliográficas. Por otra parte, ya en la era anterior, autores como Voltaire o S. A. Tissot sentían cierta animadversión por la acumulación de detalles, la “empty, sterile science of facts and dates”³²⁶ (Voltaire citado por Grafton, 1997: 95) y opiniones tan ambiguas con respecto a las notas como las de Ranke (ver Grafton 94-96). Incluso el propio Edward Gibbon, en su réplica a Davis, achacaría la preocupación de este por los detalles a cierta inferioridad social. Asimismo, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) también se mostraría contrario al vicio de la anotación formal. En suma, en el ambiente positivista del siglo XIX, la actitud con respecto a las notas era sumamente ambigua. Ejemplo de ello es el comentario de Jacob Bernays al que hacemos referencia en la nota 316.

Si existe una moraleja que deducir del comportamiento anotativo de Ranke es la que da Zerby (2003: 93): “a scholar's research surely should no be game of hide-and-see—though a sense of play and a child's capacity to wonder (and wander) are essential to the scholar, of course”. Por influencia de Ranke, muchos académicos adoptaron un punto de vista rígido y restringido con respecto a las notas³²⁷. En resumidas cuentas, la voz narrativa de las notas de Ranke es seca e inanimada, fría y desapasionada, conveniente a la rígida idea de academicismo y búsqueda de la verdad científica de su autor. A pesar del aprecio de Grafton por la *footnote* de Ranke, reconoce: “Nowadays, historians' arguments must still stride forward or totter backward on their footnotes. But the lead of official prose has replaced the gold of Gibbon's classic oratory” (Grafton, 1997: 4).³²⁸

324 “I carefully avoided going in for real annotation. But I felt citation was indispensable in the work of a beginner who has to make his way and earn confidence.” (en carta citada por Grafton, 1997: 64)

325 “Far from joyously accepting that a history should tell the double story of the historical past and the historian's research, Ranke shied away from disfiguring his powerful narrative and set-piece battle scenes with the ugly contrivances of scholarly mechanics” (ídem: 67, v. t. ídem: 68).

326 De nuevo, esto emparenta con ciertas ideas de lo que hemos llamado enciclopedismo y cuestiones en torno a Wallace que ya se verán.

327 “Ranke lacks the true annotator's flair; his voice becomes distant, less animated when he descends to the bottom of the page. Scholars imitated Ranke, unfortunately, as the nineteenth century moved into the twentieth; their desire to appear scientific gradually undermined the notion of wide-ranging footnotes able to fit into the narrative of a novel as well as of a history, notes that could be as important to a casual memoir as to a scientific report, that were willing to play a starring role or a character part or a walk-on.” (Zerby, 2003: 98).

328 Aunque no deja de reconocer cierta similitud entre las notas de Gibbon y los apéndices de Ranke (véase Grafton, 1997: 72).

No obstante, muchos contemporáneos de Ranke se rebelaron, por así decirlo, contra esta visión, manteniendo el tono irónico (o al menos el ánimo vivificante) de Gibbon en sus notas. Es el caso de Wolfgang Menzel (1798-1873) en Alemania, John S. C. Abbott (1805-1877) en EE.UU., Lord Macaulay (1800-1859) y las digresiones de su *The History of England from the Accession of James II* (1848), Richard F. Burton³²⁹, E. H. Shackleton (1874-1922)³³⁰ o, como ya mencionamos, Jane Porter (1776-1850), quien se enfrentaría a un problema parecido al de Wallace con *Infinite Jest* o al de Proust, quien contempló relegar a notas lo que consideraba “larguezas” de su texto en una carta a L. de Robert (“Dime en una línea si mi idea de poner ciertas larguezas en nota (cosa que reduciría el volumen) es mala (yo creo que lo es)” (Proust citado por Genette, 2001: 288)³³¹. Otros anotadores notables de esta época fueron Harold Murdock y Frederick Rowland Marvin, todos historiadores que ofrecían una alternativa a las restrictivas prácticas de anotación de Ranke (Zerby, 2003: 102).³³²

A pesar de todo, debemos elogiar el buen juicio de Leopold von Ranke, y de otros autores tanto contemporáneos de este (véase Grafton, 1997: 82), como precursores de esta práctica en la primera era de las footnotes^{333 334}

329 “for Burton the footnote became a place where exquisitely detailed observations could be exhibited like exotic footwear or fragile mummies in a glass case without cluttering up the narrative adventures of the text” (Zerby, 2003: 102).

330 v. t. ídem: 104.

331 En otras palabras, ambos autores vieron las notas como una estrategia para reducir el volumen de su texto. El caso de Porter, o su concepto de las notas, es el opuesto: el uso de todas las notas que había previsto para su *The Scottish Chiefs: A Romance*, engrosaría demasiado el libro impreso resultante, haciendo imposible su inclusión (este, por otra parte, es un problema en absoluto ajeno a los escritores e investigadores: “even one set of normal field notes usually bulks far too large to be published in a normal way” (Grafton, 1997: 15): lo mismo ocurrió con Kantorowicz y su *Kaiser Friedrich der Zweite* (1927): “All forms of references to sources and secondary literature were omitted, in order to avoid making the book both longer and less readable” (citado por Ídem: 20), y con Lorenzo Fabroni: “With regret, we have had to omit countless documents, to prevent the volume from becoming too big” (ídem: 82.)

332 Concluye Zerby (2003: 102), a continuación: “Footnotes should never be viewed only as a scholarly tool to be used by professionals”. Es un punto de vista que compartimos.

333 Como Etienne Pasquier, Richard Simon (quien además usaba notas en márgenes laterales e incluía sus fuentes originales completas en *footnotes*, Athanasius Kircher o, en general, *antiquarians* como Muratori, al incluir los documentos completos o, en otros casos, extractos literales de sus fuentes en sus notas o en sus trabajos en general, acercando de este modo el archivo original al lector. Esta práctica polifónica e intertextual sería aprovechada más tarde por autores de ficción.

334 “Ranke innovated in many ways. He combined narrative with analytical history, on the grand scale. He dramatized the process of criticism as powerfully as the events it enabled him to reconstruct. And he set the stage for new research projects and forms of exposition-many of which he himself devised and carried out” (Grafton, 1997: 92-93).

También en estos tiempos disfrutamos de notas en textos literarios³³⁵ (notas dramáticas, poéticas, etc.). Grafton afirma que en esta época la *footnote* como “*literary device*” (ídem: 110) gozó de una popularidad importante³³⁶. En la Francia de la Ilustración, las notas al pie eran encontradas en algunos *best-sellers* de ficción, como *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*, de Louis-Sébastien Mercier (1740-1814). En obras pornográficas, las notas de contenido histórico eran utilizadas para darles un toque de corrección, haciéndolas parecer “sober 'secret histories' of court life”, based on genuine letters, clandestine memoirs or other unimpeachable sources” (ídem: 111).

Un ejemplo más respetable (al menos en la época presente), lo encontramos en Hermann Melville y su *Moby Dick*, que estudiaremos más tarde con mayor detalle. Sus notas son relevantes en esta historia por el hecho de pertenecer a la ficción y colaborar con ella y por la importancia de esta novela en la educación de Wallace. Por lo demás, el tono de estas notas resulta, en la mayoría de los casos, tan pedante como el utilizado por Ranke. (más sobre *Moby Dick* en Zerby, 2003: 105-106).

335 Nos interesa enfatizar que la presencia y popularidad de las notas en la literatura, tanto de ficción y poesía, como de investigación, no había disminuido desde la época de Pope.

336 “From Rabelais and Cervantes on, as Walter Rehm showed long ago, the tendency of many writers to support every sentence in their own texts and illustrate every sentence in those of others with some sort of gloss or reference has provided a fruitful source of satirical pleasure” (ídem: 110)

2.5. Cuarta era (1922³³⁷-presente)

Zerby marca el inicio del declive³³⁸ de las *footnotes* en la primera guerra mundial, coincidiendo con el descenso del dominio europeo. No obstante, tardaría en notarse.

Un superviviente de este declive es Edward Heron-Allen (1861-1943), autor de una genuina *matriuska* anotativa cuando traduce y anota la obra ya anotada de M. Le Capitaine C. S. D'Arpentigny *La Science de la Main* (1865). Por si esto fuera poco, dentro de las notas de Heron-Allen había “subnotas” que remitían a los originales de ciertos pasajes³³⁹. Un ejemplo aún más elaborado lo protagoniza el trabajo *Über iranische quellen der hellenistischen aionvorstellung*, de Heinrich Junker (1880-1970), publicado por el Warburg Institute (“a set of four layers, footnotes to footnotes to footnotes to footnotes” [Grafton, 1997: 234]). No es infrecuente este tipo de anotación en varios grados. Según Genette (2001: 273), Renaud Camus llevará este juego hasta el decimosexto grado en *Travers*.³⁴⁰

En cuanto a los anotadores en narrativa de esta época, primera mitad del siglo XX, debemos nombrar a S. S. Van Dine (1888-1939), quien usará alguna nota casual en su ficción. Más importantes son las prácticas de James Joyce a este respecto (en parte también por su influencia en Wallace) y, también incidentalmente, J. D. Salinger, quien hará insertar una *footnote* a su alter ego Buddy Glass en la novela corta *Zooey*, nota que, curiosamente, empieza: “The aesthetic evil of a footnote seems in order just here, I'm afraid” (Salinger, 1991: 52-53). En poesía tenemos el ejemplo, siempre presente en este estudio, de T. S. Eliot y

337 Año de publicación de *The Waste Land*, de T. S. Eliot.

338 Cuando Zerby habla del declive de las *footnotes*, se refiere, no lo olvidemos, exclusivamente a las notas al pie de página. El autor no parece reconocer una relación íntima entre las *footnotes* y *endnotes*. En realidad, pocas veces utiliza el término “*endnote*”. Nosotros afirmamos que la principal diferencia entre ambas, si no la única, es su localización en el texto impreso. Cuando se colocan al final, lo hacen en ocasiones bajo el título de apéndice. La virtud de las *footnotes* está en la comodidad que brindan al lector (“not much time is lost in moving the eyes from the text to the page bottom and back”, dice Zerby, 2003: 114). Su defecto, en el impacto estético en el volumen definitivo. Con las *endnotes* ocurre justamente lo contrario. El lector (y el autor) decidirá cuál es su preferencia. Wallace alterna entre ambas opciones (además de otras inclasificables), pero su tendencia, como ya hemos visto, fue la de abandonar las *endnotes* en favor de la comodidad del lector. Kiki Benzon, en “*Yet Another Example of the Porousness of Certain Borders*”: *Chaos and Realism in Infinite Jest*, da otra clave diferenciadora que nos parece interesante, sobre todo de cara a la recursión en la obra de Wallace: “Unlike the footnote which can be perceived as a simple vertical glance, the endnote requires a physical negotiation of the text and the temporary abandonment of place in the narrative proper, such that the reader becomes embroiled [in] a recursive performance” (Benzon en Hering, 2010: 108)

339 Un ejemplo similar, haciendo uso de citas, puede encontrarse en Grafton (1997: 77-78).

340 También Wallace juega con esta forma de anotación. Cuando se da un caso de nota dentro de nota en *Infinite Jest*, la “subnota” toma la forma de una *footnote*.

su *The Waste Land* (1922), además del de las obras de Marianne Moore (1887-1972) o John Berryman (1914-1972).

Nos encontramos con que las *footnotes* poéticas gozan en este tiempo de un estatus parecido al de las utilizadas en los escritos científicos y en ficción: cuentan con firmes defensores o, al menos, practicantes, pero también con eventuales detractores. Es el caso de otro de los autores predilectos de Wallace: John Updike, quien en su ensayo *Notes*, se muestra contrario a la anotación en la poesía de entonces. Puesto que Wallace, con el tiempo, llegaría a perder su anterior interés por la obra de Updike³⁴¹, nos vemos tentados a establecer una relación entre este nuevo desinterés y la expresión de Updike de su postura frente a las *footnotes*. Esta relación, sin embargo, estaría basada en la especulación. La crítica negativa (en su mayor parte) de Wallace sobre Updike es de 1997, mientras que la de Updike sobre las notas es de 1957, aunque nada nos impediría imaginar que la lectura de este ensayo por parte de Wallace hubiera influido en su opinión general de la literatura de Updike. Nada nos lo impediría, si no supiéramos que el propio Updike utilizó notas en su ficción. No es del todo hipócrita su ensayo, sin embargo, pues en él dirige sus críticas a las notas usadas en poesía, y no en narrativa. Además, el uso de sus notas, como el de Pope, es casi siempre irónico, una burla contra las *footnotes* a través de las *footnotes*. Llamamos por tanto la atención, de nuevo, sobre cómo algunas importantes influencias literarias de Wallace (Melville, Borges, Eliot, Nabokov, Manuel Puig, Updike...) usaban o tenían algo que decir acerca de las notas al margen.

Volviendo a la *poetic footnote*, el máximo ejemplo de su uso en esta época es, no hace falta decirlo, *The Waste Land*, de T. S. Eliot (1888-1965), poema dividido en cinco secciones³⁴², que sería publicado en 1922. Sabemos que Wallace estaba interesado en la poesía intelectual, sobre todo en la de Eliot. Es incuestionable, por tanto, que sus *footnotes* dejaron huella en el joven Wallace cuando empezó a leer su obra en la universidad. Pero también Eliot tuvo sus antecesores, como Aphra Behn o Thomas Gray.

Las notas de estos poetas cercanos a nuestro tiempo, como Eliot, Moore, David Jones (en *The Anathemata*) o Berryman, sin embargo, constituían principalmente *endnotes*, relegadas al final del poema o del libro y, por tanto, faltas del valor que esgrimían las de Gray o Crabbe, colocadas en la misma página que el poema. Además, al menos en el caso de

341 Véase, por ejemplo, *Certainly the end of something...* en *Consider the Lobster*. Se hablará de esta crítica en el apartado *Influencias y antecedentes de las notas al margen en David Foster Wallace*.

342 Incidentalmente, nos permitimos señalar el paralelismo que existe entre *The Waste Land* y *Pale Fire*, el poema ficticio del igualmente ficticio poeta John Shade, anotado por el personaje de Charles Kinbote.

Marianne Moore, la decisión de usar *endnotes* o *footnotes* no es sencilla. De hecho, ofrece una justificación de su uso de *endnotes* en el ensayo *A Note on the Notes*, que se basa en el deseo de no interrumpir la narración de lectores demasiado exigentes al respecto.³⁴³

David Jones, otro anotador poético, con una muestra más del carácter biográfico de las notas, se refiere en una de ellas a su madre³⁴⁴. Además, “Jones”, dirá Zerby (2003: 134), “uses footnotes to multiply points of view and to gain emotional leverage”.

El caso de Christopher Ward (1868-1943) es memorable, pues las *footnotes* que usó en su parodia *The Saga of Cap'n John Smith* constituyen notas, como sus versos, rimadas.

En la actualidad, el uso de las *footnotes* no parece deparar, como quieren algunos, un futuro nefasto³⁴⁵. Son usadas en la prensa escrita, en publicidad, en portadas de libros (En el de Grafton, sin ir más lejos, como un guiño al tema del libro), en televisión, en Internet (como veremos dentro de un momento), etc. Su uso como agente de extrañeza, es decir, su inclusión en lugares donde no se la espera, con funciones que no se esperan, hace de la *footnote* un elemento ligado al posmodernismo³⁴⁶.

Disfrutamos en las últimas décadas de notas autorreferenciales (como la de Salinger), algunas solo justificadas por su efecto cómico (como anteriormente las de Pope o como las de Updike) o trágico (véase Zerby, 2003: 142-143) y otras experimentales (Danielewski, Eggers o Wallace)³⁴⁷. También es reseñable la autobiografía de Martin Amis, *Experience: A Memoir* (2000), que está plagada de *footnotes*.³⁴⁸

343 Mucho se ha hablado sobre el papel que juegan las notas en el flujo narrativo (ver Maloney, 2005: 2). En *Everything and More...*, por ejemplo, “Wallace regularly breaks the historical narrative to insert timelines, emergency glossaries elucidating technical vocabulary, and (of course) digressive footnotes that range from Anglican calc’s reliance on the Binomial Theorem to speculations about why almost all history’s great philosophers never married” (Burn, 2012b: 78).

344 v. t. Zerby (2003: 132-133).

345 Véase *Where have all the footnotes gone?*, de Gertrude Himmelfarb.

346 Zerby (2003: 144), “the Postmodern sensibility delights in double narrative, second thoughts, multivoice effects, palimpsests, distancing devices, disjunction, irony, and the jokey, all of which the footnote certainly facilitates”.

347 Por no hablar de experimentos igualmente elaborados como *Glas* (1974) de Derrida (véase Fishburn, 2002: 6).

348 Amis apoya nuestra definición de la nota al margen como vehículo de un pensamiento tangencial (la expresión “tangencial thought” nos la dio Ryan Blanck en conversación personal [en e-mail del 05/06/2015]). Martin Amis, en su autobiografía *Experience: A Memoir*, atribuye el uso de *footnotes* a la necesidad de preservar el pensamiento colateral: “El método, amén de la utilización de notas a pie de página (a fin de respetar el pensamiento colateral), debería ofrecer una clara visión de la geografía mental del escritor. Si el efecto, a veces, resulta de *staccato*, o tangencial, o de “detenciones y avances”, etc., sólo me cabe decir que así se ven las cosas de este lado de mi mesa.” (Amis, 2001: 18 de la trad. española). Zerby se hace eco, alegóricamente, de este hallazgo: “Bayle and thousand other earlier annotators should be imagined in the heavens above singing hosannas when they hear thos words: collateral thought, exactly” (2003: 140-141). Consideraremos, por supuesto, como sinónimos “tangencial” y “colateral”, al menos en este contexto.

Internet ha proporcionado, además, una nueva metáfora de la función anotativa: el hipervínculo³⁴⁹. El hipervínculo es solo, sin embargo, una herramienta solidaria de las notas, pero básicamente distinta. Las *footnotes* pueden ser usadas en internet de la misma manera que en un libro impreso³⁵⁰, pero identificar la *footnote* con el hipervínculo sería incorrecto.

La inclusión de la *footnote* en la red no altera su naturaleza, al menos en un principio. Lo que complica la apreciación de los expertos con respecto a la *footnote* de los medios digitales es, tal vez, el suplemento de comodidad que ofrece la red a la hora de hacer “*crossreferencing*”. Podemos encontrar un artículo de *Wikipedia*, por poner un ejemplo, con notas al pie de página, es decir, al final del artículo. Los índices que, colocados en distintos puntos del texto principal, envían al lector hasta las *footnotes*, son “clickeables”. Si pinchamos en uno de estos índices, seremos automáticamente enviados a la nota respectiva, al final del artículo. Del mismo modo, dentro de la *footnote*, tal vez algunas palabras estén marcadas de modo que indiquen la posibilidad de ser redirigidos a otra muestra de contenido, haciendo más fácil el acceso a información relacionada. Estos son los que llamamos “hipervínculos”, una herramienta que enriquece o, mejor dicho, facilita la relación entre el lector y la *footnote*, pero no la desfigura.³⁵¹

Por lo general, Zerby se muestra reaccionario a la influencia de internet sobre la *footnote*³⁵² y cuestiona su capacidad para hacerla perdurar, dado su carácter transitorio (la *url* en la que esté alojada una nota cualquiera puede llegar a expirar). Con todo, Zerby reconoce las virtudes de la web (2003: 148): Internet, además de proporcionar la velocidad de trabajo que queda evidenciada en el ejemplo del artículo de *Wikipedia*, pone a nuestro alcance textos (académicos o de otra clase) que ya no se encuentran o son difíciles de conseguir en formato físico, y los recupera para nosotros con sus *footnotes* intactas.

“Collateral, of course, has several meanings. This reader assumes Amis's use is synonymous with 'accompanying', 'auxiliary', 'additional', 'secondary', ['tangential', añadimos nosotros] and synonymous with each of those, not just one of them...” (idem: 141).

349 Zerby (2003: 144): “This tendency of the Postmodern to do the double take becomes “hyper” when it hooks up to computers with their frightening power to redo and undo, pop in, pop out, and pop up, and digress and wander. As the footnote preconfigures itself for the digital world, opportunity and danger are waiting side by side for it”. (véase también, de Jenny Lyn Bader, *Forget Footnotes. Hyperlink*)

350 Zerby (2003: 145): “The actual footnote, the numbered or asterisked citation or bit of commentary, can be used on the Web, and can be called “footnote” without fostering confusion even if it is accompanied by bright colors, ilustrations, and the constant clicking of mice”. E incluso (idem: 145): “The art of annotation is stretched into shapelessness when made analogous to the exuberant crossreferencing, list making, and the site linking that occur on a Web crisscrossed with blinking, neonlike come-ons for insurance companies and astrologers and auctions and weather reports and everything else under the digital sun”.

351 Un buen ejemplo de esto puede encontrarse en Zerby (2003: 146), con respecto a una edición digital de *The Heart of Darkness*, de Joseph Conrad.

352 Véase la sarcástica nota al pie de Zerby (2003: 146)

Con un carácter mucho más optimista, Grafton termina su libro con una proclama algo exagerada para nuestro gusto: “Only the use of footnotes and the research techniques associated with them makes it possible to resist the efforts of modern governments, tyrannical and democratic alike, to conceal the compromises they have made, the deaths they have caused, the tortures they or their allies have inflicted (Grafton, 1997: 233)”. Y después, confiere a las footnotes el carácter de un arma de doble filo, usada tanto por autores honestos como por “The enemies of truth” y “The enemies of ideas”(ídem: 235)³⁵³.

Para finalizar, nosotros, apostando por una actitud más moderada, rechazamos la desesperada propuesta de Zerby de crear un espacio virtual para la defensa de la perdurabilidad de las *footnotes*. Nos resistimos, además, a tomar la dirección que llevaría al complejo y sin duda productivo estudio de la *footnote* virtual.³⁵⁴ Si algo nos interesa respecto a este campo es la llamada narrativa hipertextual, que será tratada en un apartado posterior.

En cuanto a Grafton, nos alejamos del papel excesivamente activo que este otorga a las notas, pero reconocemos la idea implícita en sus afirmaciones de que en el detalle, en lo aparentemente subordinado, está el verdadero germen de un discurso mayor. Las notas, está de más decirlo, constituyen el máximo emblema y asilo del detalle.

353 Y también: “Footnotes buttress and undermine, at one and the same time” (Grafton, 1997: 32).

354 Para profundizar en esto, véase *From the Margins to the Center The Future of Annotation*, artículo de Joanna L. Wolfe y Christine M. Neuwirth. Sin duda también debería consultarse el ejemplo de Maloney (2005: 14-15) sobre *Chasing Shakespeares*, de Sarah Smith, que almacena sus notas en Internet, en la web de la novela, a disposición de aquellos lectores que deseen consultarlas. Nos permitimos señalar asimismo cómo las versiones digitales de libros impresos anotados han protagonizado casos curiosos como la supresión de sus notas (véase Maloney, 2005: 16).

3. Funciones de las notas al margen

*At first glance, of course,
all footnotes look very
much alike.*

Anthony Grafton

Hemos hecho un recorrido por los distintos estadios en que se han movido las notas al margen a lo largo de la Historia. Esperamos que el relato de sus orígenes, como pretendía Grafton, haya arrojado algo de luz además de sobre la propia naturaleza de las notas y su problemática, sobre sus funciones. No obstante, este apartado se hace necesario.

La gran cantidad de autores que utilizan el término “*device*” (herramienta, instrumento) para referirse a las notas al margen es sin duda síntoma del consenso que existe entre todos ellos a la hora de afirmar su naturaleza auxiliar. Todo instrumento lo es por su capacidad de ejercer una función.³⁵⁵ Los dos principales criterios de catalogación de las notas son según su forma y según su función. Si las formas son virtualmente infinitas, como ya hemos visto, dada la posibilidad de aparecer en cualquier parte del medio impreso (o digital) que no esté ocupado por el texto principal y de configurar desde imágenes a texto escrito, con todo lo que esto conlleva (partituras musicales, símbolos, textos en idiomas distintos al del texto principal, etc.); si bien sus formas son innumerables, decimos, sus funciones están más acotadas o, al menos, algunas funciones aparentemente diversas pueden agruparse bajo un mismo tipo de función.

A continuación intentaremos una clasificación atendiendo a las posibles funciones de las notas al margen, siguiendo las apreciaciones de autores ya citados. No se atenderán a criterios de destinatario, destinador, tiempo, naturaleza del texto, etc., a la hora de presentar las funciones. Genette atiende a estas circunstancias, pero su clasificación es poco sistemática y contempla demasiados casos específicos como para ofrecer una lista genérica de las funciones³⁵⁶. Maloney (2005: 8), por su parte, ensaya una clasificación en base a su función (“factual, interpretive, discursive”), como nosotros, pero aunque acertada, nosotros preferimos

355 Esta es la segunda acepción de “instrumento” según el DRAE: “Cosa o persona de que alguien se sirve para hacer algo o conseguir un fin.”

356 Además, en el caso general de los paratextos no se arriesga a una clasificación según su función. Ciertamente, sería complicada.

apostar por una clasificación más amplia, que además incluya a las notas de no ficción (su clasificación es solo de las que llama “notas artificiales”). El lector notará, sin embargo, que la suma de algunas de nuestras funciones pueden agruparse bajo alguna de las tres que él explica.

Las funciones que a continuación presentamos no son restrictivas, es decir, una misma nota puede presentar varias de estas funciones. Por otra parte, la frontera entre estas se ve diluida en algunos casos:

3.1. Profesionalización y legitimación

Las funciones de profesionalización y legitimación³⁵⁷, aunque con otras palabras, son las atribuidas por Grafton a las *footnotes* usadas por los historiadores. Nosotros generalizamos a las notas al margen, en primer lugar, y a los investigadores o *scholars*, en el segundo caso (aunque no se limitan a ellos)³⁵⁸. En la actualidad, según Grafton (1997: 4-5), los historiadores llevan a cabo dos tareas complementarias: “they must examine all the sources relevant to the solution of a problem and construct a new narrative or argument from them”. Las notas prueban que ambas tareas han sido llevadas a cabo. Identifican tanto la evidencia primaria (la recogida por el autor) que garantiza la novedad del texto en cuanto a su contenido, como las obras secundarias en que se apoya pero que no afectan al carácter novedoso ni de la forma ni del contenido o tesis planteada.

En muchos casos, las notas van ligadas al trabajo del investigador. “the footnote is bound, in modern life, with the ideology and the technical practices of a profession (...) Learning to make footnotes forms part of this modern version of apprenticeship” (idem: 5). Las notas, en general, sirven de “diploma” del investigador: evidencian que el estudioso que las utiliza es un profesional capacitado y su trabajo queda de este modo avalado. “footnotes confer authority on a writer” (idem: 8). En otras palabras, y dado que es al lector a quien van dirigidas las notas, estas prueban que el autor del texto ha llevado a cabo el trabajo necesario para confirmar su contenido. Son su soporte y garantía de calidad científica. Mucho más, las notas sirven de credenciales del autor, sirviendo al fin al que servían, en otros tiempos, la pertenencia a un gremio concreto o las recomendaciones personales.

Igualmente, indican a otros estudiosos (mediante métodos de citación y referencia) las fuentes principales utilizadas, de modo que, aunque no se explicita el recorrido intelectual

357 Ver también, de Shari Benstock, *At the Margin of Discourse*, donde utiliza el término “*authority*” en el marco de su análisis del *Tom Jones*. En el caso de los textos de ficción, la autoridad recae no en las referencias extratextuales (intertextuales, al fin y al cabo), sino en la presencia implícita del autor: “extratextual sources that support an intellectual aesthetic but on the implied presence of the author-as creator certainly and sometimes as speaker-who is immediately and frequently directly engaged with the reader, not solely with the text.” (Benstock, 1983: 207). En opinión de Maloney (2005: 67), Benstock está subestimando la función intertextual de las notas.

358 Evelyn Fishburn (2003: 2) deja en una poco halagüeña posición a las *footnotes* usadas en el ámbito de las humanidades al compararlas con las de las ciencias: “The classic footnote serves to assure scientific exactness and, when used in the Humanities it is to establish a kind of parity with the Sciences: it underwrites the soundness of an argument with empirical support as it were. In short, it guarantees scholarship.”

llevado a cabo por el autor, ponen a disposición del lector las suficientes pistas como para hacerse una idea de dicho recorrido o incluso rehacerlo.³⁵⁹

Se incluyen aquí las notas que contienen “argumentos suplementarios o anticipaciones a objeciones” (Genette, 2001: 278).

359 “[las footnotes de los historiadores] enable the reader to work backward from the finished argument to the texts it rests on” (Grafton, 1997: 30, v. t. idem: 22-23).

3.2. Polémica

Los estudiosos, por medio de las notas, tienen el poder de descalificar a sus colegas. Así, por ejemplo, la abreviatura cf. (compárese con), puede desbancar con sutileza la opinión de otro estudioso, al poner en duda el contenido de sus afirmaciones (v. t. Fishburn, 2002: 3). En otras ocasiones, los ataques son más directos, por medio de un adjetivo o expresión concreta. Otras veces, sin embargo, y consecuente con la Estética de la recepción, la nota opera tanto por omisión como por afirmación (Grafton, 1997: 9): el hecho de no referirse a cierto autor se convierte en una afirmación polémica.

Así, bajo la fachada de los códigos académicos y la flema de su discurso se esconde, en ocasiones, el ímpetu de una puñalada³⁶⁰. Esta función, creemos, sobre todo en lo referente a la actuación por omisión, esconde un grado de semejanza con los mecanismos de la ironía que no debe obviarse.

Son por lo general notas de crítica, cuya función se acerca a la siguiente que trataremos, pues ponen bajo una lupa los errores de otros. También caen dentro de este tipo las notas de respuesta a la crítica y que pueden incluirse en ediciones posteriores de una obra. Esta respuesta puede ser de reconocimiento del error imputado, en cuyo caso estaríamos hablando de la función de **corrección**. Si el autor persiste en defenderse de las críticas (tal vez injustas) a través de sus notas, estas no hacen más que reforzar la polémica.³⁶¹

Incluimos aquí, también en la frontera entre las notas polémicas y de corrección, la posible respuesta a una censura previa mediante la publicación de una nueva edición con notas en las que se expliquen, por ejemplo, los fragmentos censurados y el porqué de su censura.³⁶²

La función polémica es una función difícil de identificar, pues depende, en muchas ocasiones, de un contexto extratextual.

360 Grafton (1997: 8) habla, en este sentido, de una “scholarly version of assassination”.

361 Tenemos un ejemplo de ambos casos en la tercera edición de *Martyrs*, de Chateaubriand: en algunas de sus notas se defiende de críticas anteriores. En otras, y con respecto a otras críticas, reconoce sus errores, agregando y señalando al texto principal ciertas correcciones (Genette, 2001: 281). Con este ejemplo tenemos además la oportunidad de volver sobre la función de legitimación, pues con respecto a las críticas de las que Chateaubriand se defiende (en su mayoría sobre cuestiones de Historia y geografía), aporta en sus notas de respuesta ciertas fuentes en las que se apoya, lo que agrega al caso la función de legitimación. Además, arguye que conoce personalmente los lugares de los que habla en su texto (aquí la función polémica se mezcla, además de con la de legitimación, con la de digresión, al aportar datos autobiográficos).

362 Genette (ídem: 282) nos brinda un ejemplo de este tipo en con respecto a *De l'Allemagne*, de Germaine de Staël.

3.3. Corrección

Esta función es la de aquellas notas que buscan enmendar un error en el texto principal, ya sea un error en edición o ediciones anteriores o en la misma edición³⁶³. Pueden referirse también a un error que no aparece en el texto, una retractación o, huyendo de los dominios textuales, una disculpa por conductas u opiniones pasadas del autor (véase Genette, 2001: 282-283)³⁶⁴. Arrepentimiento, por ejemplo, del contenido de parte o de la totalidad de una obra anterior. Si se trata de una corrección con respecto a un error del propio autor, estaremos ante notas de autocrítica, pero puede darse el caso contrario, en el que un autor trata de corregir el error (lo sea realmente o no) de otro (en este caso la función se desplazaría peligrosamente a la polémica).

La presencia de este tipo de notas en obras de ficción complica la cuestión: notas del narrador que corrige a un personaje, nota del autor que corrige a un personaje, nota de un personaje de la obra que corrige a otro, o al narrador, o al autor, etc.³⁶⁵

363 Se trataría en este último caso, y casi siempre, de una obra de ficción, salvo estamos ante de notas hechas en vista a una posible edición subsiguiente (véase ídem: 281-282).

364 Existen también “notas de arrepentimiento o de conversión”, como las llamará Lanson (citado por Genette, 2001: 283), a propósito de sí mismo. Parecido es el caso de Valéry (Genette, 2001: 283-284).

365 En cualquier caso tenemos un ejemplo en *Watt*, de Samuel Becket: “el autor parece corregir a un narrador del que hasta ese momento nada lo ha distinguido: ‘Esas cifras son incorrectas. Los cálculos hechos con ellas son por lo tanto doblemente erróneos’” (Genette, 2001: 287). Existe otro caso en *Isabelle*, de André Gide: “Gérard se equivoca: el *Phenicopterus antiquorum* no tiene el pico en forma de espátula” (citado por Genette, íbidem), esta vez nota del narrador-autor (extradieгético) acerca de un narrador-personaje (intradieгético).

3.4. Digresión

Se trata de contenidos de extensión variable que parecen desarrollarse sin un objeto claro pero que aportan información al texto principal. A veces, en apariencia (y solo en apariencia, salvo excepciones), no tienen ninguna relación con el contenido del texto principal, o esta relación parece poco clara. El autor puede emplear la digresión de este tipo para crear extrañamiento en el lector y, eventualmente, revelar dicha relación, ya sea en el texto principal o en otra nota. Pueden tomar la forma de especulaciones o exposiciones sobre un tema en concreto, de comentarios a veces, así como de pasajes autobiográficos y confidencias. Va ligada, en muchas ocasiones, a la función de opinión.

Utilizar digresiones dentro del texto principal lo pone en peligro de ver su ritmo entorpecido. Relegar la digresión a estatus de nota, dada su naturaleza, puede hacer el texto más fluido si se omite su lectura y, en caso contrario, al menos formalmente más elegante. La inclusión en nota es una buena solución a los conflictos del autor con respecto a si incluir o no ciertos fragmentos en el resultado final de su obra³⁶⁶. De otro modo, nos encontraríamos con la pérdida de un segundo nivel de discurso que puede contribuir al relieve del texto principal. Como dirá Genette (2001: 280), “la principal virtud de la nota es que permite administrar en el discurso efectos locales de matiz, de sordina, o, como se dice también en música, de *registro*, que contribuyen a reducir su [la del texto principal] famosa (y a veces molesta) linealidad”.

366 Es el caso de *Infinite Jest*.

3.5. Opinión

Función (tal vez sería mejor hablar de naturaleza) que en ocasiones se funde con la de corrección, digresión, la polémica o con otras. Lo que caracteriza a las notas de opinión es que aportan una apreciación, interpretación o evaluación personal, o varias, por parte del autor de la nota acerca de circunstancias, temas, personas o cosas, otras opiniones, etc., no necesariamente presentes en el texto principal. También incluimos las más lacónicas que se utilizan para mostrar el acuerdo o el desacuerdo. La naturaleza de la opinión (política, cultural, personal, moral, psicológica, estilística, etc.) puede variar. Es propia de algunas ediciones críticas. No es fácil distinguirla, repetimos, de otras funciones, pero pueden darse algunas claves prácticas de diferenciación: para distinguirla de una nota polémica debemos atender sobre todo a cuestiones epitextuales, pues para que una nota sea considerada polémica, es necesario que el contenido de la nota entre en conflicto directo con las ideas, tesis, opiniones, etc. de un tercero o terceros, reales o ficticios. En segundo lugar, el tono de la nota puede darnos la clave de su función: si es hostil, es probable que se trate de una nota polémica. Si el tono es pacífico o conciliador, podemos encontrarnos ante una nota de opinión o de corrección³⁶⁷ (si el autor acepta pacíficamente un error o errores que se le achacan).³⁶⁸

En el campo de las notas en ficción tenemos también ejemplos (Genette, 2001: 291):

Sin duda es Rousseau quien lleva más lejos esta actividad de comentario, tanto en cantidad (más de cincuenta notas) como en intensidad, interpretando y valorando sin moderación la conducta, los sentimientos, las opiniones y el estilo de sus personajes, diciendo lo suyo sobre el lugar, la lengua, las costumbres, la religión, etc.

367 Un caso ciertamente ambiguo es el de Voltaire y los *Commentaire de Corneille*. En las notas Voltaire realza los logros del volumen (notas de opinión), pero también “indica las expresiones obsoletas, critica las inconveniencias, las inversosimilitudes, las inconsecuencias, los malos enlaces entre escenas, las escenas sin acción, las multiplicidades de acción (...), los errores de lengua y de estilo.” (Genette, 2001: 289). En este caso se trata de notas de corrección, con su evidente naturaleza de opinión.

368 No olvidemos que las notas polémicas son más comunes dentro del ámbito académico. En cualquier caso, estas notas llevarán siempre un matiz de opinión difícil de omitir.

3.6. Aclaración³⁶⁹

La función de aclaración es la de aquellas notas que pretenden arrojar luz sobre algún aspecto poco claro del texto principal. Pueden ser “definiciones o explicaciones de términos empleados en el texto, a veces la indicación de un sentido específico o figurado (...) Traducciones de citas hechas en el texto en lengua original, o viceversa (...) Precisiones sobre un hecho mencionado de modo vago o descuidado en el texto (...) Menciones de inexactitudes o complejidades cuyo carácter se pasa por alto en el texto” (Genette, 2001: 278). Es el caso de las notas “IYI” que mencionábamos antes, cuyo complejo contenido está dirigido a lectores más exigentes o eruditos.

Tanto esta función como la de corrección, sirven a veces para rellenar huecos semánticos en el texto principal, sobre todo si se trata de un texto de ficción: “Rousseau, Laclos, Senancour, Bernanos, Sartre y otros señalan las presuntas lagunas, las supresiones y restituciones de las que se encargan, aclaran las alusiones, referencian las citas, aseguran mediante remisiones y anuncios la coherencia del texto, en una actitud que es evidentemente una simulación de comentario alógrafo” (Genette, 2001: 291).³⁷⁰

No nos resistimos, aunque por ello nos alejemos de los intereses inmediatos en este estudio, a citar las funciones que Wolfe y Neuwirth (2001: 336-337) dan a la anotación personal de un texto, manuscrita o no (en el caso de archivos electrónicos), pero en principio informal:

1. to facilitate reading and later writing tasks (e.g., by making selfdirected annotations while reading);
2. to eavesdrop on the insights of other readers (e.g., by examining annotations made by previous readers of a text);

369 Podríamos llamar a esta función “amplificadora”, pero en realidad todas las notas lo son.

370 Como el lector habrá comprobado, no se ha incluido aquí una posible función autorreferencial. Consideramos esta, en todo caso, como una “sub-función” que va ligada siempre a otra función de las anteriormente descritas. No tendría sentido, aunque tal vez existan casos que ignoramos, que una nota estuviera presente con el único objetivo de dejar establecido su carácter como nota. En raras ocasiones, cierta nota se refiere a otra para dejar establecida su naturaleza anotativa. Es el caso de Chateaubriand y, de nuevo, su *Essai sur les révolutions*: A una nota con función de digresión acerca de las cataratas del Niágara le sigue otra (añadida además en una edición posterior) que establece: “eso, hay que admitirlo, es enganchar sutilmente una nota a una palabra” (citado por Genette, 2001: 279). Para nuestro deleite, esta nota no solo hace referencia al estatus de nota de la anterior, sino al hecho de su relación con el texto principal e, implícitamente, a la convención de ligar las notas al texto principal a través de un superíndice u otro tipo de marca. De todos modos, esta nota no es autorreferencial, pues hace referencia a otra y no a sí misma. Su función principal es, por tanto, la de aclaración. En otros lugares mostraremos ejemplos de notas autorreferenciales en la misma línea que la de Salinger en *Zoey*.

3. to provide feedback to writers or promote communication with collaborators (e.g., by making annotations while reading that are directed to other authors); and
4. to call attention to topics and important passages (e.g., by making annotations while authoring that are directed to the readers).

4. Las notas al margen: una perspectiva desde la teoría de la información

A modo de complemento a este estudio, introduciremos aquí un breve apartado en el que se reseñarán algunas cuestiones acerca de la anotación desde el punto de vista de la teoría de la información y haciendo uso del concepto de “metadato”. Pero primero leamos la definición de anotación que dan Paul Shabajee y Dave Reynolds en *What is Annotation? A Short Review of Annotation and Annotation Systems*:

Broadly speaking annotation is metadata (i.e. data about data [...]) created *after* the creation or capturing of a piece of content or thing, in general the actual object itself remains *unchanged* by the annotation. It is the post hoc nature that distinguishes it from other forms of metadata. There are many 'traditional' types of annotation. (...) (Shabajee y Reynolds, 2002).

El objeto de la anotación permanece inalterado, nos dicen. En primer lugar, creemos que esto dependerá de la naturaleza del objeto de la anotación (en nuestro caso un “texto principal”). En la situación que manejamos, el texto principal permanece inalterado, efectivamente, pero solo en su aspecto formal. La estética de la recepción y el sentido común nos dicen que esto no es cierto para su aspecto semántico. La nota, no nos cansaremos de repetirlo, complementa³⁷¹ al texto principal, amplía, revela, quizás, su significado. En este sentido, el texto principal sí se ve alterado. Lo que no cambia es “la esencia”, como dirían Shabajee y Reynolds, del objeto original. Siguiendo con nuestra explicación, la naturaleza del objeto de la anotación no siempre es textual o, mejor dicho, no siempre es un texto impreso: un monumento es susceptible de anotación a través de una placa, por ejemplo, como sugieren estos autores³⁷²; también ocurre con el texto digital. La alteración del texto original mediante su anotación será más o menos acusada atendiendo a las naturalezas del objeto anotado y de la nota. Aun así, es cierto que la esencia del objeto anotado permanece, y esta tesis no hace más que apoyar la nuestra de que las notas al margen son accesorias, que no innecesarias o, dicho de otro modo, el objeto de la anotación es asequible sin la nota, que lo complementa, mejora o amplía.

Nos hemos adelantado, quizás, en nuestro análisis. Tal vez deberíamos haber aclarado antes el concepto de “metadato”: puesto que se trata de un término anterior a la era digital (“el

371 Pero no lo “completa”, sin embargo.

372 Se trata esta de una concepción muy amplia de la anotación, pero no entraremos en polémica.

término fue acuñado por Jack Myers en la década de los 60 para describir conjuntos de datos” [Senso y Rosa 2003: 97], no es solo aplicable a la información digital. Esto es lo que defienden José A. Senso y Antonio de la Rosa Piñero en su artículo *El concepto de metadato. Algo más que descripción de recursos electrónicos*. La definición más básica de metadato, ya lo hemos visto, es la de “dato sobre dato”, una definición clara y restrictiva, como conviene a la teoría de la información.³⁷³

El concepto de “metadato” está ligado, por tanto, a una función de identificación de otra información (de otros datos), “ya que proporcionaban la información mínima necesaria para identificar un recurso” (ibídem), como la signatura de un libro en una biblioteca, de ahí que sea un término común en el ámbito de la catalogación y del *information retrieval*. Ahora bien, el metadato también “puede incluir información descriptiva sobre el contexto, calidad y condición o características del dato” (ibídem), sea o no con el fin de identificar dicho dato, resumirlo o recuperarlo cuando sea necesario. No es necesario decir a estas alturas que en este contexto se identifica el dato con el texto principal y el metadato con la nota al margen³⁷⁴.

Desde el punto de vista de la teoría de la información, entonces, un metadato dice algo de un dato. De hecho, en ocasiones el metadato no es más que una abreviatura del dato que sirve para identificarlo. Trasladando esto a la anotación, la nota dice algo del texto principal, y por tanto se halla en una relación de dependencia unilateral con este³⁷⁵. Hasta aquí, creemos, las bases de la teoría de la información con respecto al metadato concuerdan en varios de sus puntos más importantes con lo que en este estudio venimos afirmando acerca de las notas al margen.

Shabajee y Reynolds resumen la naturaleza de la anotación desde una perspectiva ligada al concepto de dato a través de seis puntos que traducimos y comentamos a continuación (seguimos a Shabajee y Reynolds, 2002):

A la hora de considerar datos como “*annotation data*” debemos tener en cuenta el contexto específico en que estos datos son usados y, en particular, el propósito y naturaleza de la actividad o proceso en el que se insertan.

373 Senso y Rosa (2003: 99), por su parte, definirán el metadato como: “toda aquella información descriptiva sobre el contexto, calidad, condición o características de un recurso, dato u objeto que tiene la finalidad de facilitar su recuperación, autenticación, evaluación, preservación o interoperatividad.”

374 Existen también metadatos sobre metadatos, del mismo modo que notas dentro de notas, llamados a veces super-metadatos (ibídem).

375 Aunque sea posible, como hemos visto, una publicación de las notas como texto autónomo en algunos casos.

Ya hemos expresado en alguna ocasión la dificultad de definir la naturaleza de la anotación e identificar un proceso de anotación, dada la cantidad de factores que pueden influir en su percepción. Sin duda, las opiniones al respecto son muy variadas. El lector, por ejemplo, podría considerar una placa conmemorativa en una estatua, ya se usó este ejemplo, como algo distinto a la anotación. Que una información sea considerada como nota al margen depende por tanto de factores contextuales más complejos de lo que cabría esperar. No creemos que sea necesario insistir en esto.

La anotación debe ir agregada o vinculada a un objeto de forma que este pueda ser recuperado (utilizando la herramienta adecuada y un sistema de decodificación cuando sea necesario) *in situ*.

Esta característica se aleja de la anotación formal en textos escritos. Es uno de los caracteres básicos de la definición tradicional de metadato, sin embargo.

La anotación aparece en conjunto con el objeto original.

No debe entenderse esto como que las notas deben ser visibles junto con el texto principal simultáneamente. “Traditional examples of annotation (e.g. written annotation on text document) tend to possess an inbuilt/transparent system for viewing the annotation. The object and its annotation are physically connected.” (Shabajee y Reynolds, 2002). Así es: en los medios tradicionales la nota va físicamente ligada al texto principal, pero esto requiere algunas aclaraciones: tomemos, por ejemplo, el ensayo de Wallace *Authority and American Usage*³⁷⁶ de 1999. En dicho ensayo hay un aparato anotativo de *footnotes* a lo largo de todo el texto. En este caso, tenemos presente casi simultáneamente tanto el texto principal como las notas. Si fuera el caso de *endnotes*, como en *Infinite Jest*, existiría una distancia física entre ambos factores de la relación anotativa, pero no más grande que, por ejemplo, la que habría entre un libro cuyas notas fueran publicadas e impresas en un volumen distinto y publicado al mismo tiempo o más tarde que el texto principal. Aún así, ambos factores siguen sometidos a una relación discursiva que los liga y que les depara un carácter de conjunto o sistema, independientemente del medio de acceso a las notas. En el caso de los textos digitales alojados en Internet³⁷⁷, esto se lleva un paso más allá: el acceso a las notas de algunos textos

376 Incidentalmente, un asterisco ligado a este título nos lleva a la nota “(or, 'POLITICS AND THE ENGLISH LANGUAGE' IS REDUNDANT)” (Wallace, 2005: 66).

377 “The annotation may be stored in a physically separate location to the annotated object but a fundamental characteristic of an annotation is that it must be *linked* to the base object. In the case of paper documents,

depende de la posesión de herramientas o plataformas especiales, así como credenciales de acceso, etc.

La anotación es un proceso *post hoc*, esto es, la nota es añadida después de la creación o captura del objeto original.

En el ámbito literario, esto no es necesariamente así. Un autor, pongamos por caso a Wallace, podría haber escrito cierto texto con la intención de darle un estatus de nota en la edición final del libro, y esto antes de escribir el fragmento al que iría finalmente ligado (o, puestos a imaginar, antes de escribir ni un ápice del texto principal). En el extremo se halla el caso de notas añadidas más tarde por alguien que no reconoce el estatus de nota a su aportación³⁷⁸

La anotación deja el objeto original conceptualmente inalterado en lo referente al propósito de la anotación; esto es, ninguna información relevante debe perderse o volverse prácticamente irrecuperable.

Complementamos esto con otra cita de los mismos autores (2002): “in all cases, the essence of the *original object* remains unchanged and the necessary original data can still be extracted, e.g. the original text is still visible under any annotation, or an un-annotated copy is available for comparison.”

Este aspecto, evidente en el caso de la anotación literaria, tiene más interés para la teoría de la información y el uso de metadatos en catalogación e *information retrieval*.

En algunos casos la anotación puede ser accesible y vista pero no comprendida sin el conocimiento de cómo decodificar su significado.

No se refiere esto a la comprensión de enunciados en otro idioma o en un código ininterpretable por el receptor, sino a la propia incapacidad de reconocer una información como nota. Nos explicamos con un interesante caso expuesto por Shabajee y Reynolds:

adding ink, physically and chemically links it to the paper, in electronic environments annotations are hyper-linked or embedded (identifiably) to or in to the original object. (...) In computer-based examples it is then the viewing system that interprets the linkage between the object and its annotation and makes it apparent to the user. Thus *annotation nature* is not inherent in the annotation itself but in the combination of the annotation and the viewing mechanism it is a system property.” (Shabajee y Reynolds, 2002).

378 Shabajee y Reynolds (2002) hablan del posible caso de un aparato de GPS en el que un usuario puede leer comentarios de otros individuos acerca de restaurantes, lugares de interés turístico, etc. Estos individuos ignoran que son autores de notas anexas a un mapa que serán leídas más tarde por otros. En cualquier caso, este es un ejemplo demasiado alejado de nuestros intereses.

durante la Gran Depresión en EE. UU., los vagabundos trazaban marcas con tiza en las aceras para indicar la hospitalidad de un lugar en concreto. Se trataba de un código utilizado solamente y comprendido por tanto por los vagabundos. Un viandante sin el conocimiento de este código no podría reconocerlo como anotación, pues no sabría que estas marcas estaban ligadas a un objeto (es decir, el grado de hospitalidad de esa localización). Esta práctica llegó a evolucionar en el *warchalking*, una iconografía o sistema de símbolos trazados con tiza en las paredes diseñado en 2002 por un grupo de amigos bajo la iniciativa del arquitecto londinense Matt Jones, y que indican el estado de una red inalámbrica (*WiFi*).

Queda demostrado con este ejemplo que el estatus de nota dependerá no solo del contexto de la nota, sino también del receptor y del emisor.³⁷⁹

Una discusión en profundidad en torno a la relación entre metadato y nota se escapa a nuestras posibilidades. No obstante, considerábamos de interés aportar las apreciaciones anteriores de cara a un mejor conocimiento del fenómeno anotativo.

379 “once we separate object and annotation in this way it becomes possible to apply different access control policies to the annotation and the base object. Thus an object may appear un-annotated to one set of users while be annotated from the point of view of a different user community. Thus *annotation nature* also depends on the user and their context (their access rights and knowledge) and not just the view system itself.” (Shabajee y Reynolds, 2002).

5. Las notas al margen en la ficción

¿Cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido salgo ahora, con todos mis años auestas, con una leyenda seca como un esparto (...) sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos (...) De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin.

Miguel de Cervantes

En lo que respecta al uso de notas en obras de ficción (obras en las que el texto principal es de ficción), debemos trazar en primer lugar una diferenciación básica: según si las notas son “artificiales” o no.

En su tesis doctoral *Footnotes in fiction: A Rethorical Approach*, Edward J. Maloney propone el concepto de “paratexto artificial” para referirse a “paratexts [that] are incorporated

into the story as part of the internal narrative frame” (2005: ii). Es una definición acertada, pero puesto que se refiere a todos los paratextos en general (índices, prólogos, dedicatorias, etc.), nosotros en este estudio extrapolaremos al término “nota artificial” o, más comúnmente, “nota ficcional”, que nos parece más acotado a nuestro objeto de estudio.

De acuerdo con Maloney (ídem: 61), existen una serie de características comunes a los paratextos artificiales y, por tanto, a las notas artificiales, que resumimos a continuación: en primer lugar, los paratextos artificiales imitan la forma de los paratextos tradicionales, solo que en el caso de los artificiales estos deben ser comprendidos como parte del marco narrativo. En segundo lugar, los paratextos artificiales son elementos constitutivos de la narración, y como tales no forman parte de un aparato extratextual susceptible de ser eliminado de una posible edición ulterior de la obra.³⁸⁰ Tercero, los paratextos artificiales son autorales, aunque el destinatario sea un narrador que se esconda bajo el disfraz del autor, es decir, el autor es siempre, en cierto nivel, el destinador del paratexto artificial.

Por lo demás, los paratextos artificiales pueden cumplir una función importante en la dinámica narrativa, extendiendo los límites del marco narrativo o haciendo más sólida la mimesis. Y esto lo hacen, explica Maloney (ídem: ii), introduciendo nuevos modelos heurísticos de interpretación, ofreciendo nuevos hilos narrativos alternativos que el lector se encargará de desenredar³⁸¹. Dicho de otro modo, las notas artificiales sirven de hormigón, si se nos permite el símil, de los huecos semánticos del texto, cuando no se encargan de socavarlo con nuevos huecos, que también es posible. Asimismo, plantean cuestiones en torno a la fiabilidad y la voz del narrador, introducen tensiones y desequilibrios que complican las convenciones narrativas, dirigiendo a veces al lector hacia una estrategia o conclusión interpretativa específica. Pero sobre todo, las notas artificiales contribuyen a la progresión narrativa. Nos parece revelador que esta hipótesis que nos planteábamos al comienzo de la investigación haya sido ya defendida por Maloney y otros autores de manera extensa, como hemos averiguado durante el desarrollo del trabajo.

380 Esto no tiene que ver con lo que comentábamos sobre la accesoriabilidad de su contenido con respecto al texto principal.

381 La clave para datar algunos hechos narrados en *Infinite Jest*, por ejemplo, se halla en la combinación de dos de sus endnotes, que además contienen una referencia intertextual a *Ratner's Star*, de Don DeLillo (v. t. Burn 2012b: 35 y 40). Además existe cierta información importante (aunque no indispensable para la realización del obra) “escondida” en las notas. Afirma Eva Dolo (en Ahrens y Stierstorfer, 2015: 86): “Ironically, only the reader who is willing to *interrupt* her reading of the main narrative and turn to endnote 24 discovers from the filmography that it is James Incandenza who created the entertainment which is give here for the first time with its title, 'Infinite Jest'”

Este tipo de notas son internas al marco narrativo, pero externas al cuerpo de texto principal. Las notas artificiales, por tanto, juegan con la mimesis, en tanto herramienta retórica. Son asimismo un importante vehículo de autoreferencialidad, intertextualidad, intratextualidad e hipertextualidad.

A continuación establecemos una diferencia que puede resultar obvia al lector, pero que no está de más señalar, entre las notas artificiales y las no artificiales³⁸² en textos de ficción.

382 No utilizaremos el término “notas naturales”. Creemos que la palabra “natural” tiene demasiadas connotaciones.

5.1. Notas no artificiales en ficción

En este caso, la nota produce un conflicto de régimen enunciativo con el texto principal, pues el lector, gracias a o por culpa de la nota, es arrancado de esa ilusión de realidad que pretende un texto de ficción. Dicho de otro modo, la nota que no pertenece a la ficción señala al lector, por su carácter, que lo que tiene entre manos es un artefacto y lo que a través de él se narra es una simulación de la realidad. “Cuanto más se separa una novela de su trasfondo histórico [cuanto más “pura” es la ficción], más descabellada o transgresora puede parecer la nota autoral, detonación referencial en el concierto de la ficción” (Genette, 2001: 286). Estas notas pueden ser autorales o alógrafas. Si el destinador fuera claramente un personaje de ficción, estaríamos hablando de notas ficcionales. De todas maneras, en muchos casos es complicado definir si una nota autoral es ficcional o no³⁸³.

Genette (2001: 284) cree que estas notas, cuando son autorales, son idiosincráticas de la ficción de finales del siglo XX: “este tipo de notas (...) se aplica por lo general a textos cuya ficcionalidad es muy 'impura', donde abundan las referencias históricas o la reflexión filosófica: novelas o poemas cuyas notas se refieren precisamente, en lo esencial, a los aspectos no ficcionales” (ibídem). Se basa, parece, en que es común encontrar notas en las novelas de género histórico, tan temprano como en 1809 con los *Scottish Chiefs* de Jane Porter o en las *Waverly Novels* de Walter Scott (a partir de 1814), donde abundan las notas con función de legitimación³⁸⁴. Sabemos sin embargo que la ficcionalidad del texto principal puede ser completa, no solamente impura, aunque contenga notas no ficcionales.

Ponemos como ejemplo de este tipo de notas las del poemario³⁸⁵ *The Waste Land*, de T. S. Eliot, puesto que no participan en la “ficción” del poema. Se trata de comentarios autorales referidos a la creación e influencias del texto, constando en buena parte de citas bibliográficas. Constituyen, en suma, notas documentales. Aquí, la voz de las notas pertenece claramente a Eliot y no a un personaje³⁸⁶.

383 Sobre todo a causa de la problemática del “lector implícito” de Booth (véase Maloney, 2005: 36).

384 Genette da más ejemplos además del de Scott, incluyendo obras del siglo XVIII y XIX, en 284.

385 En cuanto a los textos dramáticos, nos encontramos de nuevo con la problemática de la acotación. No insistiremos en esto. Las acotaciones no pueden considerarse notas formales en el sentido en que estamos considerándolas.

386 Genette (2001: 285) habla de pasada del caso de *The Ancient Mariner*, un poema de Coleridge en siete partes. En dicho texto van en los márgenes laterales pequeños pasajes aclaratorios del argumento que se narra. No vemos razón para no considerar estos pequeños textos como notas, aunque no formales, es decir, no con sistema de llamada. Este, nos parece, es el caso de notas que ayudan al progreso de la ficción, con

En narrativa los ejemplos son innumerables. No perderemos el tiempo agregando nuevas muestras a las que ya hemos citado y a las que más tarde sin duda añadiremos³⁸⁷. Sin embargo, nos gustaría considerar un caso ambiguo en lo que a esto respecta: se trata de la obra de no ficción de Wallace, más concretamente su obra periodística. Es sabido que el autor tenía la costumbre de integrar una buena dosis de ficción dentro de sus crónicas y artículos periodísticos. No sabemos a ciencia cierta qué circunstancias de sus narraciones (tanto en el texto principal como en las notas) son inventadas o exageradas y cuáles no. En la versión web de *Host*, por ejemplo, hay notas ulteriores que incluyen comentarios de John Ziegler, protagonista de este perfil periodístico, en las que corrige las inexactitudes de Wallace. En este sentido, alguien podría dudar a la hora de catalogar las notas en estos textos. En principio, se trata de notas de no ficción a un texto de no ficción, pero no podemos estar seguros al cien por cien. Es probable que en este tipo de textos convivan tanto notas no ficcionales en ficción como notas ficcionales a textos de no ficción como notas ficcionales a textos de ficción. En cualquier caso, este es el ejemplo más cercano que conocemos de notas de ficción en obras de no ficción, caso sin duda difícil de ilustrar.

Las notas no ficcionales en ficción no tienen por qué ser siempre de carácter documental, es decir, con una fuerte función de legitimación. En algunos casos, como el de *Tom Jones*, de Fielding, existen digresiones en las que el autor comenta su opinión sobre ciertos asuntos narrados (función de opinión y, a veces, de aclaración) sin que por ello contribuyan a hacer avanzar la ficción. En cualquier caso, estas notas pueden complementar la ficción rellenando huecos semánticos, dando explicaciones de las intenciones de los personajes, aclarando el significado de una escena, etc, aunque por regla general no hacen progresar la ficción en un sentido argumental, por ejemplo narrando lo que hizo uno de los personajes el día anterior a los hechos presentados en el texto principal. Esto es más propio de las notas de Nabokov o de David Foster Wallace.³⁸⁸

función aclaratoria (estaban destinadas a explicar un texto que Wordsworth había juzgado confuso, y por tanto son notas tardías de 1817), si bien el estatus de su narrador (si es ficticio o no) no queda del todo claro.

387 Pero no nos resistimos a citar con Genette (2001: 286) el caso de Sendhal en *Le Rouge et le noir*, donde, a propósito de una palabra dicha por cierto personaje, se nos traslada a la nota que sentencia: "Histórico".

388 A la hora de considerar ciertas notas como ficcionales se dependerá, además, de la naturaleza del narrador de las notas. Así, en *Moby Dick* sabemos que Ismael es el narrador tanto de la historia principal como de las notas, y que, sin embargo, estas notas invariablemente aportan información documental. En otros casos, el hecho de que el contenido de la nota sea falso, no quiere decir que se trate de una nota ficcional. Como el lector comprenderá ahora, no es fácil establecer una distinción entre las notas no ficcionales en ficción y las notas ficcionales en ficción. En notas que contienen citas, por ejemplo, es más fácil identificar una nota no ficcional. En las digresiones, aun dependiendo de su contenido, es común ver notas ficcionales. Esta, no obstante, no es la regla general.

5.2. Notas artificiales en ficción

Es el caso más numeroso en nuestro estudio, así como el más interesante desde nuestro punto de vista. Hay muchas variantes, sobre todo según el destinador, que puede ser un narrador, el protagonista, otro personaje, el autor real como personaje, un autor ficticio, etc., pero una clasificación como la que hace Genette (2001: 291-293), que distingue entre notas autorales denegativas o pseudoeditoriales, notas autorales ficticias, alógrafas ficticias y actorales ficticias, es compleja y poco práctica. Nos basta con saber que la identidad del destinador de la nota queda establecida en algún momento como diferente a la del autor real de la obra^{389 390}, aunque en muchos casos no está claro quién es el autor de las notas en la ficción. Además, pueden coexistir distintos destinadores para distintas notas, como en el caso del capítulo diez de *Finnegans Wake*, o textos principales y notas atribuidas a un mismo destinador que conviven con notas del verdadero autor³⁹¹. Muchas son las posibilidades. Existen también citas bibliográficas ficticias, esto es, que hacen referencia a obras ficticias, como en *The Broom of the System* o en la obra de Borges, con una función de legitimación simulada. En realidad, las notas ficcionales pueden detentar cualquiera de las funciones que hemos descrito en otro apartado, pero son comunes en ellas, sobre todo en las de Wallace, las de digresión y aclaración³⁹².

Una nota indudablemente ficcional es la que imagina Genette y que nosotros conocemos de sobra gracias a David Foster Wallace: “Se podría imaginar un régimen más emancipado, en el cual la nota ya no se acogería a este tipo de discurso, sino que ella misma, de tipo narrativo, se erigiera por su cuenta en ocasión para alguna bifurcación momentánea del relato” (Genette, 2001: 287). Con esto se refiere, seamos justos, a una bifurcación encaminada a una trama alternativa a la del texto principal, algo parecido al experimento de

389 De todos modos, una vez el autor se identifica a sí mismo en su ficción, pasa a convertirse en un personaje de la misma. Véanse *Good Old Neon* o *The Pale King*.

390 En la novela de H. Rider Haggard, *King Solomon's Mines*, por ejemplo, el personaje de Alan Quatermain nos dice en el prefacio que él es el autor de la narración. “However,” apunta Maloney (2005: 37), “many novels do not establish some mimetic context for this effect and the net result is a breach in narrative structure, even if only a small one”.

391 Uno de los destinadores puede tener acceso a información sobre la trama que el otro no posee, lo que enriquecería el juego de la ficción.

392 También la de corrección, como en el caso de *Watt* (Samuel Becket), en el que el autor corrige a un narrador del que hasta ese momento no podía distinguirse: “Esas cifras son incorrectas. Los cálculos hechos con ellas son por lo tanto doblemente erróneos”, dice una nota (Genette, 2001: 287). Igualmente, hay casos en que el destinador de la nota, extradieгético, corrige a un narrador intradieгético (caso de un narrador para el texto principal y otro para las notas), como en *Isabelle* o en *Tristram Shandy* (ibídem).

Rayuela pero a través de las notas. No obstante, puede darse una bifurcación a través de una nota en la que se narren hechos previos, simultáneos o posteriores al del texto principal. Si no una bifurcación argumental, estamos ante una bifurcación de la estructura narrativa.

Genette se muestra demasiado estricto a la hora de otorgar el estatus de nota a un texto y relega muchas de las que nosotros consideraríamos como tales a manifestaciones que atañen más “a la gestión del texto que a la imposición de un paratexto” (Genette, 2001: 288). Así, por ejemplo, “el “Journal de bord”, que se desarrolla en la parte baja de las páginas de *Parages* [de Renaud Camus], a pesar de su posición no es una nota local, y en cambio sí un anexo al conjunto del texto” (idem: 287).³⁹³

A veces el destinador de las notas se presenta como editor, “responsable de todos los detalles del control y el establecimiento del texto, que pretende haber tomado a cargo o recibido” (Genette 291). Van ligadas normalmente a la función de aclaración, sobre todo si el autor (ficticio) de la nota conoce personalmente los entresijos de los hechos presentados en el texto principal, que niega de su autoría. En estos casos las notas “señalan las presuntas lagunas, las supresiones y restituciones de las que se encargan, aclaran las alusiones, referencian las citas, aseguran mediante remisiones y anuncios la coherencia del texto, en una actitud que es evidentemente una simulación de comentario alógrafo” (idem: 291). Es el caso, por ejemplo, del cuento de Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Suponemos (nada nos dice lo contrario) que la identidad del narrador coincide con la de Borges. Esto es así tanto con respecto al texto principal como para sus *footnotes*. Después de que un autor, Silas Haslam, sea mencionado en el texto principal, la nota 1 nos dice “Haslam ha publicado también *A General History of Labyrinths*” (Borges, 1995: 17). Silas Haslam, por supuesto, es un autor ficticio. En este caso no hay duda, por tanto, de que se trata de una nota ficcional. A este tipo de notas Genette las llama “simuladas” (Genette, 2001: 284). Imaginemos ahora que Borges hubiera citado a un autor real y nos hubiera dado un apunte bibliográfico real sobre él. Este caso es complejo. Nosotros defendemos que se trataría de una nota ficcional en caso de que se cumpla una de estas condiciones: que existan otras notas ficcionales ligadas al texto principal

393 Efectivamente, es un anexo, y también, ocupa una posición especial en el texto. No entendemos entonces por qué Genette se niega a considerarla una nota, a no ser que en su opinión el criterio de diferenciación entre una nota y un texto que no lo es sea la naturaleza de su contenido respecto al del texto principal. Nosotros no estamos de acuerdo. Precisamente, que cierto texto se encuentre en un espacio diferenciado del del texto principal y, más aún, su carácter de “anexo” al texto principal, son aspectos clave de la definición de “nota”. Su estatus como tal, ya se ha dicho, no viene definido necesariamente por la existencia de un sistema de llamada. En este sentido, Genette tampoco consideraría los contrapuntos narrativos bajo los poemas de *Matar a Platón*, de Chantal Maillard, como notas locales (ejemplo, por cierto, de notas artificiales en una obra poética).

cuyo destinador sea el mismo y/o que el narrador de la nota sea claramente ficcional. Esto significa, por tanto, que a la hora de estudiar las notas ficcionales no es posible o, al menos, no es práctico, estudiarlas individualmente, separadas del contexto mayor de la obra a la que pertenecen. Volveremos sobre Borges. El caso de este tipo de notas usadas en ficción presentada “en forma de ensayo o reseña crítica” poseen el mismo régimen que “las notas “ordinarias” pero en la ficción” (ibídem).

Por otra parte, la utilización de un destinador ficticio para las notas puede potenciar el pacto de la ficción. Sir Walter Scott, quien fue practicante de este tipo de notas, utilizaba “testaferros” ficticios, es decir, personajes de su invención, que aportaban la documentación de sus novelas³⁹⁴. Evidentemente, si estos testaferros pertenecen al tiempo histórico en que se desarrolla una novela concreta, el pacto de la ficción es más sólido que si la documentación se presentara en nombre de Walter Scott o si no se señalara la identidad de su destinador.³⁹⁵

Nos permitimos señalar que no solo entra en juego el grado de verosimilitud de las narraciones, los personajes destinadores y sus diversos aspectos, a la hora de identificar un texto (sea o no una nota) como ficcional, sino también la propia naturaleza del texto, que depende de factores demasiado numerosos y complejos como para desarrollarlos aquí y que involucran cuestiones de forma, género, e incluso, ya “fuera” del texto, peritextuales³⁹⁶.

394 Genette (2001: 292) llama autorales a las notas que son enunciadas por el autor bajo una identidad ficticia (incluso si el autor real de la obra es declarado en la cubierta del libro, por ejemplo), pero no vemos la necesidad de distinguirla de la que él llama nota alógrafa ficticia. Ya sea mediante la creación de un personaje que le reemplaza o a través del pseudonimato, el autor-destinador de las notas artificiales se convierte, en última instancia, en un personaje de la ficción. En otras palabras, si la naturaleza de las notas es ficcional, también lo será el destinatario. Maloney secunda nuestra apuesta por unificar ambos tipos de narradores por un sentido práctico y una “categorical convenience” (Maloney, 2005: 29).

395 En el caso de *Moby Dick* las notas tienen un contenido documental tan evidente que en ocasiones es difícil saber si quien habla es Ismael o Melville*, si no es porque Ismael sugiere su autoría. Además, si la información de la nota es comprobable por el lector, dicha nota contribuirá a realzar el realismo del texto. Lo mismo ocurrirá con notas que no pueden ser comprobadas ni refutadas por el lector, como suele suceder en la ciencia ficción. Las que el lector puede probar como falsas, tendrán el efecto contrario: socavarán la ilusión de realidad del texto de ficción (Maloney, 2005: 31). Este último efecto puede ser premeditado y en muchas ocasiones estas notas tienen como destinador a un *unreliable narrator*.

* En el texto principal, por ejemplo, Ismael habla de su tío, un tal capitán D'Wolf (Melville, 2003: 237-238). Sabemos que John D'Wolf II fue tío de Herman Melville.

396 Se podría dudar, por ejemplo, a la hora de incluir o no en este tipo las notas de Martin Amis a su autobiografía *Experience: A Life*. Su identidad como género autobiográfico nos da la clave para considerar sus notas (y su texto principal) como no ficcionales. Podríamos llevar esto al extremo y afirmar que, como el autor se convierte en personaje una vez entra en la ficción como narrador, sus notas deben considerarse ficcionales. Esta clase de extremismo no es de utilidad a la hora de lograr una mayor comprensión del fenómeno anotativo.

De nuevo debemos resaltar la disposición de las notas en general y las ficcionales en particular, para la sátira, la ironía y el sarcasmo. Tenemos un ejemplo de texto dramático con notas ficcionales en *Céopastre*, una sátira de Paul Reboux y Charles Muller presentada a través de un texto apócrifo de Racine, anotado por “M. Libellule, professeur de troisième classe au lycée de Romorantin”. El profesor Libellule es el destinatario ficticio de las notas al pie que acompañan al texto. Se trata, por tanto, de una imitación de la anotación escolar que atenta contra sí misma para poner en evidencia sus características propias, exagerándolas frecuentemente y ridiculizándolas. Se trata además de una sátira por partida doble, pues el texto principal es un apócrifo atribuido a Racine. Maloney (2005: 10-11) ilustra otros casos de ironía en notas artificiales en la novela de Neal Stephenson, *Cryptonomicon*.³⁹⁷

397 Otro ejemplo de ironía a través de notas artificiales, aunque con texto principal poético en lugar de dramático y además mucho más rico en cuanto a complejidad, lo constituye *Pale Fire*, otro caso con dos destinatarios ficticios distintos: uno para el texto principal y otro para las notas, pero una discusión más profunda en torno a esta “novela” se dejará para más adelante. (v. t. Genette, 2001: 292).

6. El papel de las notas artificiales en la progresión narrativa

Phelan y Rabinowitz (2007: 3) definen el progreso narrativo como “the synthesis of both the textual dynamics that govern the movement of narrative from beginning through middle to end and the readerly dynamics—what I have so far been calling our engagement—that both follow from and influence those textual dynamics”. Evidentemente, el progreso narrativo es experimentado por el lector a través de un proceso de lectura y de respuesta a la narración. El llamado juicio narrativo³⁹⁸ y el progreso narrativo constituyen elementos clave de la experiencia narrativa. Nosotros nos centraremos en el segundo término³⁹⁹, por estar más cerca de nuestros intereses inmediatos

Veamos ahora los cinco principios de la narrativa delimitados por ambos autores (2007: 3-6):

1. Narrative can be fruitfully understood as a rhetorical act: somebody telling somebody else on some occasion and for some purpose(s) that something happened. In fictional narrative, the rhetorical situation is doubled: the narrator tells her story to her narratee for her purposes, while the author communicates to her audience for her own purposes both that story and the narrator’s telling of it (...) (In nonfictional narrative, the extent to which the narrative situation is doubled will depend on the extent to which the author signals her difference from or similarity to the “I” who tells the story.) (...)

2. The approach assumes a recursive relationship (or feedback loop) among authorial agency, textual phenomena (including intertextual relations), and reader response. In other words, for the purposes of interpreting narratives, the approach assumes that texts are designed⁴⁰⁰ by authors in order to affect readers in particular ways (...)

3. Third, the model of audience behind the approach’s conception of reader response is the one developed by Peter J. Rabinowitz that I have modified slightly (Rabinowitz 1977; Phelan 1996: 135–53). This model identifies four main audiences: the flesh-and-blood or actual reader, the authorial

398 O *narrative judgement*. Se trata de un término propuesto por Rabinowitz y Phelan.

399 Si el lector está interesado en profundizar en el otro elemento debería dirigirse en general al libro de *Theory and Interpretation of Narrative* que estamos citando en este apartado.

400 Estos diseños son establecidos a través de la palabra, las técnicas, estructuras, formas y relaciones de carácter dialógico de los textos y de los géneros y otras convenciones a través de las cuales los lectores comprenden dichos diseños. La recepción del lector es, por tanto, una función y a la vez guía de la creación de estos diseños a través del fenómeno textual e intertextual. Siendo así, la recepción del lector sirve de test de eficacia para estos diseños (Phelan y Rabinowitz, 2007: 4).

audience (...) [el lector implícito o ideal para el autor], the narrative audience (...) [el papel que el lector real asume dentro de la narración], and the nar- ratee (the audience addressed by the narrator). The model assumes that the flesh-and-blood (or actual) reader seeks to enter the authorial audience. (...)

4. Audiences will develop interests and responses of three kinds, each related to a particular component of the narrative: mimetic, thematic, and synthetic. (...)⁴⁰¹

5. The approach assumes that the rhetorical act of telling a story entails a multileveled communication from author to audience, one involving the audience's intellect, emotions, and values (both moral and aesthetic), and that these levels interact with each other. (...)

Dentro de un momento veremos cómo encajan las notas al margen en la dinámica de la progresión narrativa, pero antes debemos señalar que el papel de los elementos paratextuales en dicha progresión es en ocasiones subestimado, tal vez inconscientemente, por el lector, cuando, al contrario, “can in fact be significant elements—though often overlooked elements—in the narrative dynamic, operating in multiple possible positions vis-à-vis the text but still necessary to the narrative as a whole. (Maloney, 2005: 60). En otras palabras, las notas al margen tienen un efecto retórico en la ficción en que son introducidas.⁴⁰²

En general, las notas ficcionales (los paratextos ficcionales, para generalizar aún más) pueden tanto apoyar la mimesis de la narración como minarla. Ya hemos visto algún caso de ambos extremos. Esto dependerá de factores como el destinador de la nota, su función y su objeto dentro de la narrativa, pero sobre todo de la naturaleza del destinador⁴⁰³ (a pesar de las

401 El componente mimético se refiere al interés del receptor por los personajes y el mundo narrado como hipotética o conceptualmente posibles. El temático apunta al interés del receptor por la función de los personajes y la narración como vehículos de ideas, y el sintético a su interés por la narración como constructo artificial. El interés del receptor por estos componentes dependerá de la naturaleza de la progresión narrativa, el desarrollo de la cual puede generar nuevas relaciones entre los distintos intereses del receptor.

402 Debemos señalar que ciertas notas constituyen por sí solas* un discurso narrativo con su propia dinámica de progresión**. Este tipo de narración dentro de una nota puede configurar su relación con la narración principal de distintas formas: “This narrative might run parallel, informing the reader of an analeptic or proleptic aspect of the main narrative, diverge off on a tangential story about a particular character or plot line, or tell an entirely new story” (Maloney, 2005: 48-49).

* No obstante, la nota está sujeta al contexto de una narración mayor (es decir, la del texto principal) y, por tanto, y si lo consideramos de forma estricta, no puede ser identificada como una unidad narrativa con su propia dinámica de progresión narrativa, en tanto pertenece a una progresión mayor, a la que contribuye.

** Dinámica que, como ahora sabemos, se basa en una faceta textual (es decir, cómo el texto se construye de modo que haya un movimiento desde un principio hasta un final, pasando por lo que los separa; no se debe confundir esto con la disposición estructural de la presentación, nudo y desenlace, que puede aparecer en el texto de forma no consecutiva) y en otra faceta representada por la relación entre el lector y el texto (o “*engagement*”).

403 Una citación, por ejemplo, puede resentir el contrato de la ficción si el destinador es claramente

dificultades en torno a la identidad del narrador, sobre todo a la hora de distinguir entre destinador autor y destinador narrador). También afectará a la mimesis el hecho de que la inclusión de la “subnarración” dentro de una nota en lugar de en el texto principal esté justificada o no⁴⁰⁴.

Como se ve, el papel de las notas en la progresión narrativa es complejo y dependiente de muchos factores, pero en última instancia la progresión se basa en el diálogo entre dos o más niveles narrativos. Algunos de estos niveles pueden ser introducidos por notas al margen, que suscitan en el lector preguntas (“why is a footnote present in a fictional narrative? What does this footnote have to tell us about the story we are being told? Who wrote the footnote and why?” [Maloney, 2005: 126]) que provocan tensiones e inestabilidades entre los niveles narrativos y, en consecuencia, contribuyen a la progresión narrativa.

Si las notas apoyan la mimesis de la obra a la que pertenecen, pueden colaborar en la progresión narrativa entrando en conflicto⁴⁰⁵ con la narración del texto principal. Este sería el caso de *Pale Fire*, por ejemplo. Estas notas pueden contener “their own characters, stories, discursive elements, audiences, and overall rhetorical effects” (ídem: 51), en cuyo caso el conflicto puede verse agravado o, si se quiere, potenciado. Las notas que apoyan la mimesis de la obra en conjunto pueden ser llamadas, en consecuencia, miméticas.

En el orden **temático**, las notas al margen no tienen demasiada influencia si no es por el contenido de su narración, aunque el paratexto al que imitan puede señalar al lector una temática concreta junto con las ideas que van vinculadas a dicha temática. Así, por ejemplo, la imitación de un aparato crítico como el de ciertas obras de no ficción puede apuntar a una cierta temática (académica, paródica, etc.)

Con respecto a las cualidades **sintéticas** de las notas, ante todo nos gustaría subrayar la paradoja que representa el hecho de que las notas ficcionales buscan en la mayoría de las ocasiones potenciar la mimesis a través de la imitación de un aparato paratextual propio de obras de no ficción y por tanto no miméticas (Maloney, 2005: 61). No es de extrañar entonces

extradiegético y, sobre todo, autoral y, al contrario, puede reforzarla si el autor de la nota es al mismo tiempo el narrador intradiegético y, sobre todo, autodiegético, del texto principal, por ejemplo)

404 De hecho, la disposición de las notas en una posición apartada del texto principal puede interrumpir (si el lector decide trasladarse hasta ellas y leerlas) “the flow of the text, altering the pace and progression of the narrative” (Maloney, 2005: 56)

405 Phelan distingue entre dos tipos de conflictos narrativos que mantienen la progresión narrativa: al primero lo llama “*instabilities*” (que ocurren en el nivel de la historia narrada como conflictos entre personajes, entre un personaje consigo mismo o un personaje y el mundo que le rodea) y “*tensions*” (ocurren a nivel discursivo o entre el discurso y la historia narrada). La progresión narrativa depende de cómo se desarrolla una narración, cómo se complica y finalmente de cómo resuelven estas tensiones e inestabilidades (en esto seguimos a Maloney, 2005: 75-76). Sabemos, por cierto, que el conflicto es la base del teatro y motor de la trama.

que la propia circunstancia de que cierto contenido sea alojado en una nota al margen, poniendo así de relieve su estatus como tal, pueda dotar a la obra de un carácter artificial a ojos del lector⁴⁰⁶. Esto dependerá, sin embargo, de las preconcepciones del lector con respecto a este paratexto en particular (“writers who employ artificial paratexts highlight many of our most basic assumptions about the book and about narrative in general” [Maloney, 2005: 183]). Las notas, preconcebidas como más propias del aparato crítico de las obras de no ficción (obras especializadas, académicas, etc.) pueden parecer a un lector intrusiones impropias de la ficción. Esto dependerá en gran medida de la experiencia del lector y su disposición ante el acto de lectura. En algunas ocasiones, las notas señalan, en una muestra de autorreferencialidad, su propia conducta disruptiva, llegando en ocasiones, si señala al mismo tiempo al lector el carácter ficticio del texto de manera explícita, al terreno de la metaficción. El tipo de parodia que vimos en nuestra Historia de la anotación, el que hacía uso de la nota contra sí misma, se vale de esta faceta sintética de la relación entre el receptor y el texto en la progresión narrativa. Su propensión a ser utilizadas como ingrediente de la metaficción pone a las notas ficcionales en un contexto propiamente posmodernista.

406 “Hermeneutic reading models, such as literary scholarship, highlight a text’s synthetic components” (Maloney, 2005: 76)

CUARTA PARTE

Las notas al margen en la obra de David Foster Wallace

1. Footnotes y endnotes: los orígenes de las notas al margen en la obra de David Foster Wallace

Con la base que hasta ahora hemos edificado, nos vemos en situación de adentrarnos en el análisis de la anotación en la obra de David Foster Wallace. Lo primero será dar algunas pinceladas generales necesarias para lo que se discutirá en apartados posteriores. Se recomienda al lector que consulte los anexos 1, 2 y 3 antes de la lectura de este apartado, en caso de que no esté familiarizado con la obra del autor.

Evidentemente, Wallace practicó la nota manuscrita a lo largo de su vida como lector⁴⁰⁷, pero lo que nos interesa con respecto a sus notas al margen apunta al ámbito de su obra impresa. Dada la formación académica de nuestro autor, previa a su desempeño como narrador de ficción, no es de extrañar que estuviera familiarizado con los procedimientos de la anotación. El primer texto académico que conocemos escrito por Wallace es su trabajo universitario *Richard Taylor's 'Fatalism' and the Semantics of Physical Modality*. Como es de esperar, y teniendo en cuenta los requisitos formales de este tipo de trabajos, el texto contaba con notas al pie de página. No existen otros textos estrictamente académicos escritos por Wallace que hayan sido publicados oficialmente (lo más cercano sería, tal vez, *Everything and More*), pero gran parte de su obra de no ficción rebosa de notas al margen. El primer texto no académico pero anotado que nos consta es *Fictional Futures and The Conspicuously Young*, publicado por primera vez en *The Review of Contemporary Fiction* en 1988, ya se dijo, y que contiene únicamente cinco notas al pie, si bien su tono es igual de irónico que el que mantendrá en sus futuras notas.

Por otra parte, la primera vez que Wallace utilizó un aparato de anotación en ficción fue en *Order and Flux in Northampton* (publicado en *Conjunctions* en 1991, no recogido en ninguna colección), que contiene tres notas de tipo bibliográfico, no ficcionales. No obstante, el caso más famoso es el de su archiconocida novela *Infinite Jest*, de 1996. La utilización de notas en la novela respondía, como en el caso de Richard Jugge y el libro de Job, a un problema de carácter práctico: el tamaño masivo resultante de la novela era inviable desde un punto de vista editorial. La solución que propuso Wallace a su editor, Michael Pietsch, consistía en transformar ciertos pasajes de la novela en *endnotes*, con un tamaño de fuente menor al del resto del libro. Esto reduciría el volumen total de la novela. Pero veamos la

407 Véase Burn, 2013b: 23 y Max, 2012: 158, 255 y 270-271.

historia completa (seguimos a Max, 2012: 162 y ss y los manuscritos de su correspondencia con Michael Pietsch):

Cuando el 15 de abril de 1992 Wallace envió su propuesta editorial y el manuscrito parcial (250 páginas) a su agente Bonnie Nadell, avisó de notas al pie que eran “just brutal”. Posteriormente Nadell lo envió a Gerry Howard, su editor de entonces en W. W. Norton & Company. Aunque le pareció un trabajo brillante, la editorial se caracterizaba por ser conservadora en materia literaria. Aunque anteriormente habían publicado su *Girl with Curious Hair*, las ventas (22000 ejemplares) no habían ido como esperaban. El adelanto de 35000 dólares que ofrecieron a Wallace por *Infinite Jest* no era suficiente para él, por lo que Nadell buscó otro editor para el libro: este sería Michael Pietsch, de Little, Brown & Company, quien ya conocía a Wallace (había intentado ayudarlo a publicar algunos cuentos en revistas cuando terminó su máster en Arizona) y que ofreció 80000 dólares por la novela. En mayo de 1993 Wallace envió a Pietsch otras 750 páginas. Después de revisarlas, el editor comenzó a entrever el problema al que la novela podía enfrentarse. Aunque Wallace había utilizado márgenes más pequeños de lo normal y un tamaño de fuente minúscula con la esperanza de engañarlo, Pietsch hizo sus cálculos y, si tenía en cuenta que el material que tenía consistía dos tercios de la novela final, acabarían teniendo un libro de unas 1200 páginas como mínimo. El libro no sería rentable. El editor comenzó a presionar a Wallace para que empezara a recortar aunque la novela aún no estuviera terminada. A finales de 1993, casi había terminado el borrador. Además, había hecho algunos recortes, como le había sugerido Pietsch. La fecha de entrega del libro hubo de ser pospuesta a petición de Wallace al 15 de abril de 1995. Siguió más recortes, escritura y reescritura por parte de Wallace. Para su mortificación, hubo de pedir una nueva fecha de entrega. Siguió un intercambio de correspondencia en el que eventualmente Wallace propuso a Pietsch su estrategia de las notas al margen:

A certain amount of harder stuff—data, medical lore, 19th-century asides, ESCHATON math calculations (which I’m attached to because darn if I did find a neater and more elegant way to prove the Mean Value Theorem for integrals than anything that’s in the texts) and certain scenes have been put in an Endnote-format. Some of this stuff’s almost info-overload and picayune, other stuff’s essential enough to the plot that there end up being actually two separate stories depending on whether one reads the footnotes or not. I’m telling you this in advance to like prepare you emotionally. I’ve become intensely attached to this strategy and will fight w/all 20 claws to preserve it. it allows me to make the primary-text an easier read while at once 1) allowing a discursive, authorial intrusive style w/o

Finneganizing the story, 2) mimic the information-flood and data-triage I expect'd be an even bigger part of US life 15 years hence, 3) have a lot more technical/medical verisimilitude 4) allow/make the reader go literally physically "back and forth" in a way that perhaps cutely mimics some of the story's thematic concerns (they are not footnotes, rather Endnotes, roughly 300 so far, ranging from one word to 12 pages, all the way at the back; and some Notes have their own Notes), (4) [sic] having enough plot-relevant stuff in the Notes so that really three separate plots (both tangled and slightly ambiguous, but discernibly different) exist depending on whether one reads the Notes in conjunction with the text, reads them separately, or skips them all together. I pray this is nothing like Hypertext, but it seems to be interesting and the best way to get the exfoliating curved-line plot I wanted without making the primary text so hard to read that nobody but Ph.D.'s' ll even try...and 5) [sic] feel emotionally like I'm satisfying your request for compression of text without sacrificing enormous amounts of stuff -some just crammed into Notes. The Mss. Has the Notes in THIS font and spacing, but they needn't be this tiny, I guess (Wallace en carta a Pietsch del 29 de abril de 1994).

Y con este fragmento de su carta a Michael Pietsch podría decirse que hemos alcanzado el núcleo de este trabajo.

Para finales de junio de 1994 su manuscrito estaba terminado. Sin embargo, a juicio de Pietsch, el resultado seguía siendo demasiado extenso como para ser viable desde un punto de vista comercial. Además, creía que utilizar *footnotes* en lugar de *endnotes* sería más beneficioso para el lector. Así se lo hizo saber a Wallace en octubre de ese mismo año. Siguió una nueva ronda de correcciones. Incidentalmente, en este tiempo, Wallace se embarcó en el crucero que daría lugar a *A supposedly Fun Thing I will Never do Again*⁴⁰⁸. También escribiría otros textos de no ficción como su famosa reseña de la biografía de Dostoyevski de Joseph Frank. En cualquier caso, tras una larga serie de recortes en el texto y el tira y afloja entre Wallace y las propuestas de corrección de los correctores, *Infinite Jest* acabaría publicándose el 1 de febrero de 1996, con un total de 1079 páginas en la primera edición, de las que buena parte correspondían a sus 388 *endnotes*.

Como las de sus antecesores, las notas de *Infinite Jest* sirven a un propósito paródico del academicismo, entre muchos otros. Así lo ha notado Foster (2012: 145) en su tesis:

Through his use of literary criticism and the editorial voice of the endnotes, Wallace has created a looping system that both refers to and parodies academia (...) it helps in recognising his use of the academic mode of expression to create another system of information in the novel, entwined with the other information systems such as those of entertainment, politics and sport. The parodic, academic-

408 Concretamente el artículo le fue propuesto en marzo de 1995.

style endnotes allow the insertion of extra information at points, not necessarily to bludgeon the reader with data, but as a way to guide the reader through the excess.

Y termina citando a Tom LeClair en referencia a su concepto de sistema, con una frase que reafirma la concepción del aparato anotativo como una estructura mimética (citado por Foster, 2012: 145): “Both framing and self-reference contribute to the system novelists’ fundamental artistic accomplishment: the creation of imitative forms [...]. These imitative forms are ways of structuring novelistic information so it reflects the density, homologous structure, and scale of information in life”

Las críticas de *Infinite Jest*, como la de Michiko Kakutani en *New York Times*, han llegado a señalar la gratuidad de la extensión de la novela y la inconveniencia de las *endnotes* para el lector. A esta crítica seguiría una intensa defensa por parte de Wallace (véase, por ejemplo, Burn, 2012a: 94, 141 y Max, 2012: 217). En 1996, alrededor de la publicación de la novela, Wallace se había propuesto reducir el uso de las notas gradualmente: 'Llegué a un punto en el que no podía dejar de usarlas', dice. 'Era cada vez peor'" (en Burn, 2012a: 114). Tras escribir un texto repleto de notas a pie de página para la revista *Premiere* sobre el cineasta David Lynch, incluido en *A Supposedly Fun Thing...*, pasó por un proceso de desintoxicación de las notas. “Ya no me permito su uso', dice con convicción.” (Burn, 2012a: 113-114). Cierta revista había llegado incluso a proponerle escribir una columna titulada *Footnotes*. Efectivamente, el texto de David Lynch, *David Lynch Keeps His Head*, junto con otros de 1996 (*Shipping Out: On the (Nearly Lethal) Comforts of a Luxury Cruise*, más tarde retitulado *A supposedly fun thing I will never do again*, así como *The String Theory*, más tarde renombrado *Tennis Player Michael Joyce's Professional Artistry as A Paradigm of Certain Stuff about Choice, Freedom, Discipline, Joy, Grotesquerie, and Human Completeness* o *Democracy and commerce at the U.S. Open*) están repletos de notas.⁴⁰⁹

En 1997 encontramos en John Updike, *Champion Literary Phallocrat, Drops One; Is This Finally the End for Magnificent Narcissists?*, más tarde *Certainly the End of Something or Other, One Would Sort of Have to Think*, una única nota, en asterisco. Sin embargo, en contradicción con lo que Wallace afirmaba, su *Joseph Frank's Dostoevsky* tiene 31 notas. En 1998 volvemos a encontrar un número considerable de notas en su no ficción. Podríamos seguir así, pero esta clase de cálculos pueden encontrarse, aunque más sucintos, en el Anexo 3. Lo que queremos evidenciar ahora es que el abandono de las notas al margen por parte de

409 Véase también la entrevista de Charlie Rose para la televisión en 1997.

Wallace no fue del todo efectivo, incluso en su ficción. En la mayoría de los casos las notas “mutan” para convertirse en una variante más compleja aunque en esencia de carácter todavía anotativo. En el caso de su no ficción, tenemos un caso que ilustra muy bien lo que comentamos: para su perfil periodístico *Host*, sobre el que volveremos en un rato, *The Atlantic*, donde fue publicado, utilizó un sistema de colores en las notas, que fueron dispuestas junto al texto principal. En la versión reeditada incluida en *Consider the Lobster*, estas notas y subnotas se ordenan por toda la página en un sistema de “cajas”⁴¹⁰. En cuanto a la ficción, la siguiente obra en formato libro tras *Infinite Jest* fue la colección *Brief Interviews with Hideous Men*, que incluía una larga serie de textos cortos: dentro de la colección son reseñables *The Depressed Person* (ocho notas, la mayoría muy extensas), *Octet*, con notas cuya numeración es reiniciada en cada pasaje, *Adult World (II)*, que contiene dos notas entre corchetes, *On His Deathbed*, *Holding Your Hand*, *the Acclaimed New Young Off-Broadway Playwright's Father Begs a Boon*⁴¹¹, con acotaciones entre corchetes dentro del texto principal o *Datum Centurio*⁴¹², con 23 *footnotes*. En cuanto a la siguiente colección de ficción, *Oblivion* (2004), y a pesar del siguiente comentario de Wallace sobre esta en una entrevista: “Esta misma mañana envié el borrador ya editado de un libro de relatos (...) Creo que ninguno de los relatos tiene notas a pie de página, algo de lo que me enorgullezco bastante. El haberme quitado ese mono de la espalda. Tal vez un relato tenga un par de notas con asteriscos. Ya sabes, hay tan pocas que pueden utilizarse asteriscos.” (Burn, 2012a: 175); a pesar de esto, decimos, en el cuento *Mr. Squishy* hay 12 notas, con asterisco, ocho de las cuales nos explican el significado de ciertas siglas. En *The Soul is not a Smithy* Wallace incluye, dentro del texto principal, secciones en letra mayúscula que sirve a la vez de resumen y de epígrafes al contenido que se desarrolla a continuación, aunque estas, lo reconocemos, no tienen por qué ser consideradas como notas. *Good Old Neon* solo tiene una nota en asterisco. En *The suffering channel*, incidentalmente, hay pasajes dentro del texto principal que el anterior Wallace sin duda hubiera incluido en una nota al margen y, sin embargo, no hay una sola nota en todo el cuento (Burn, [2012b: 84] hace un análisis parecido al nuestro). Como vemos, las notas no desaparecen del todo, y cuando lo hacen es para transformarse en algo nuevo. Estos ejemplos palidecen, sin embargo, ante la magnitud anotativa de *Infinite Jest* o *A supposedly fun thing...*, con 388 y 137 notas, respectivamente. Ciertamente, si tenemos en cuenta estos

410 Como se verá, la versión digital del perfil complica todavía más el asunto.

411 Wallace, como se ha comprobado, era un maximalista incluso a la hora de escoger sus títulos.

412 *Rotulus Praeteritus*, en la edición española.

precedentes, podemos afirmar que el interés de Wallace por las notas decreció, aunque no tanto como él mismo afirmaba.

La obra de David Foster Wallace se caracteriza, entre otras cosas, por su discurso fragmentado, del que las notas al margen no son otra cosa que un instrumento (v. t. Burn, 2012b: 36). En la entrevista televisada conducida por Charlie Rose en marzo de 1997, Wallace afirmó respecto a sus footnotes: “it seems to me that reality is fractured right now, at least the reality I live in, and the difficulty of writing about that reality is that text is very linear, very unified. I am constantly on the lookout for ways to fracture the text that aren’t totally disorienting” (Wallace en Rose, 1997: la transcripción es nuestra). Y en Burn (2012a: 114): «Especialmente con algo ambientado en el futuro, con elementos surrealistas, busco la manera de fracturar la narración... La decisión es tuya⁴¹³: ¿Quieres leer las notas a pie de página? ¿Que estén todas al final? ¿Quieres estar yendo de adelante hacia atrás? ¿Utilizas marcadores? Hay formas benignas de [jugar]⁴¹⁴ con el lector, y parece que una cierta cantidad de [juego] con el lector es bastante provechosa»⁴¹⁵. Por otra parte, *Infinite Jest* ha sido comparada por Wallace con un panel de cristal hecho añicos y con una pieza musical (véase Burn, 2012a: 10). Contribuyen a esto “el uso de un montón de cortes rápidos entre escenas para que sea el lector quien tenga que hacer algunas adaptaciones narrativas, o la interrupción del flujo con digresiones e interpolaciones que el lector ha de esforzarse en conectar entre sí y con la narración” (idem: 62).⁴¹⁶

Por otra parte, la percepción de las notas como una interrupción del flujo de la narración, pone de relieve su similitud con el flujo del pensamiento humano y lo que llamaremos “pensamiento tangencial”. En referencia a esto, el propio Wallace nos da ciertas claves que señalan su acuerdo al respecto. Para empezar, sabemos que su personalidad era obsesiva, tendente a la recursión, al bucle de pensamiento, la paradoja, a la autoconsciencia, al solipsismo, etc⁴¹⁷ (y no obviemos que estas son claves de la metaficción [v. t. Burn, 2012b:

413 Parece que Wallace está de acuerdo con nosotros, al menos en parte, en lo que se refiere a la accesoriedad para el lector de las notas al margen.

414 La proverbial ironía de la nota al margen y su accesoriedad contribuyen a una función lúdica, llegando el propio Wallace a afirmar que “son un buen instrumento humorístico” (Burn, 2012a: 114).

415 También se ha hablado de la “concepción múltiple de la arquitectura de sus novelas” (idem: 10).

416 Esto último conecta con la teoría de la recepción. El contenido de algunas notas al margen sirve a veces de relleno de los lugares de indeterminación del texto. Se hablará de esto en profundidad en el apartado 3.2 de la cuarta parte.

417 “But perhaps the most notable continuation from Wallace’s early work is the extension of his obsession with self-consciousness and recursion. This may sound convoluted, and it is reminiscent of the thought spirals that Wallace treated in *Everything and More*, (...). But recursion is important elsewhere in this collection, too, especially in the story “Good Old Neon.” (Burn, 2012b: 82; v. t. idem 90).

75]); una personalidad, en definitiva, “ensimismada”, con una actividad mental extremadamente activa. La cantidad de ejemplos que evidencian esto tanto en la obra de Wallace como en la literatura especializada sobre el autor es inmensa. No es nuestro trabajo hacer una lista de este tipo de referencias⁴¹⁸, pero lo que tratamos de explicar quedará más claro a continuación. Citamos ahora extensamente a Wallace, a propósito de su colección de no ficción *A Supposedly Fun Thing...*:

La verdad es que yo no lo veo así, porque no quiero que se considere que intento anticipar, como un jugador de ajedrez, cada reacción del lector. Lo cierto es que las notas a pie de página son una parte programática fundamental de *La broma infinita*, y en cierto modo acabas conviniéndote en un adicto a ellas. Muchos de estos artículos los escribí cuando estaba mecanografiando y trabajando en *La broma infinita*. Se trata de una especie de forma de pensar en bucles que en cierta forma me parece mimética.

No sé tú, pero desde luego mi forma de pensar en las cosas y en las experiencias no es especialmente lineal, ni ordenada ni tampoco piramidal, y tiene un montón de bucles.

La mayoría de los textos de no-ficción son básicamente así: Mira, no soy un gran periodista, y no sé entrevistar a nadie. Pero lo que puedo hacer es darte una rodaja de mi cabeza y dejarte ver un corte transversal del cerebro de una persona medianamente brillante. Y en cierto modo, creo que las notas a pie de página son mejores representaciones de patrones de pensamiento y patrones de hechos.

Lo duro de las notas a pie de página es que son irritantes y requieren un pequeño trabajo extra, y por tanto o han de estar vinculadas o su lectura ha de ser divertida. Sin embargo, se convierten en un problema cuando siento que cada chiste que se me ocurre puedo meterlo en una nota a pie de página. Con mucho, el ensayo más editado del libro fue el de David Lynch. El editor hizo que lo redujera una tercera parte, y en su mayoría eran simplemente chistes en notas a pie de página. Y creo que llevaba razón (Burn, 2012a: 123-124).

Se han planteado varias cuestiones importantes en este fragmento. Para empezar, queremos subrayar el hecho de que las notas le parezcan a Wallace un proceso mimético, concretamente, una forma mimética de pensar en bucles. Esto nos parece completamente acertado⁴¹⁹.

418 Aunque véase por ejemplo Burn (ídem: 23) y, sobre la circularidad en *Infinite Jest*, Burn (ídem: 58). Sobre la tendencia al exterior de *Infinite Jest* mediante la intertextualidad y cierta conexión con la teoría de la recepción, véase Burn (ídem: 69-70 y 75).

419 Se relaciona, además, vagamente, con uno de los principios de la narrativa de Phelan y Rabinowitz, pero sabemos que Wallace se refiere con el término “mimética” a la capacidad de las notas de imitar el flujo del pensamiento humano*, no a la verosimilitud que las notas pueden otorgar a la narración. Tal vez merezca la pena explotar la relación de esto con las ideas de Phelan y Rabinowitz, pero nos parece demasiado vaga como para desarrollarla.

En segundo lugar, Wallace les reconoce, como tantos otros antes que él (ya lo hemos visto) la posibilidad de resultar pesadas o irritantes para el lector. “Requieren”, nos dice, “un pequeño trabajo extra” (ídem: 124). Por tanto, debe existir un vínculo claro entre las notas y el texto principal u otras notas o ser divertidas (mediante la ironía, por ejemplo), para reducir la animadversión del lector por ellas. Reconoce, además, no ya la accesoriedad de las notas con respecto a la lectura del receptor, sino lo innecesario de algunas de sus notas y el buen juicio de su editor a la hora de eliminarlas.⁴²⁰

*No solo el fenómeno de las notas al margen apunta al flujo de conciencia humana en la obra de Wallace. Son famosas sus extensas frases, llenas de oraciones subordinadas y con pausas escasas, que tratan de imitar la lógica del pensamiento.

420 Complementemos esto con fragmentos de otras entrevistas (Burn, 2012a: 155):

“WALLACE: Voy a leer cualquier cosa que me pidan.

[Le menciono a Wallace que reacciono a su densidad verbal, y que obtengo con su trabajo un raro placer frase a frase que normalmente solo obtengo con la música. Él responde:]

WALLACE: Supongo que la gente escribe del modo en que les suenan las voces de sus cerebros.

SHECHNER: Siempre he visto la escritura como un tipo de disciplina artificial, en la que tienes que escribir una frase diez veces antes de que suene como tu voz natural.

WALLACE: Sin embargo es muy frecuente que esas diez veces estén al servicio de una especie de mimesis. No creo que la ficción deba ser leída en voz alta. La ficción ha de leerse interiormente, manifestarse junto con la circuitería mental de las personas, y la voz que oímos en nuestras cabezas es muy distinta del sonido de nuestra laringe.”

Ídem: 183-184:

“PAULSON: Tus ensayos y tu ficción son famosos por varios motivos —por sus notas a pie de página, por diferentes digresiones sobre todo tipo de fragmentos extraños de información, fragmentos científicos y filosóficos—: ¿te sientes simplemente arrastrado hacia este tipo de cosas, o tan solo tienes ganas de conocer el mundo?

WALLACE: No sé si es que en gran medida todo ello me viene a la memoria en un intento de hacer algo que yo sea capaz de sentir como auténtico. Y —en realidad no sé si le pasa a alguien más— a menudo me siento bastante fragmentado, como si tuviera una sinfonía de voces diferentes y voces en *off* y hechos anecdóticos hablando sin parar y digresiones sobre digresiones sobre digresiones, (...) Esa es al menos mi intención, lo difícil es parecer muy digresivo y difractado y hacer como que te retuerces sobre ti mismo y que aun así haya además un diseño y un significado, y para ello hacen falta un montón de intentos, aunque probablemente acabe pareciendo como, ya sabes, un monólogo maniaco y demente o algo parecido. No sé si estoy más interesado en las trivialidades o en los hechos anecdóticos que cualquier otro, pero sí sé que de alguna forma no paran de rebotar dentro de mi cabeza.”

Ídem: 199-200.

“[Wallace lee parte de un párrafo de las páginas 188-189 de *Extinción*, comenzando por «Una vez más, soy consciente de que...» y terminando en «No es realmente así».]

WALLACE: Esa última parte era una frase separada, por cierto.

GOLDFARB: Eso es algo interesante desde un punto de vista de técnica estilística.

WALLACE: Ella tan solo ha elegido todas las frases verdaderamente largas y mal construidas que pueden ser leídas en voz alta.

GOLDFARB: Sin embargo esta es particularmente buena, porque me parece que se forma desde un proceso de conciencia antes de en el lenguaje en sí. ¿Crees que el lenguaje es el punto final del proceso de formulación de un pensamiento?

WALLACE: Existe todo un debate bastante intenso alrededor de esa cuestión. Hay corrientes de pensamiento, alguna de las cuales encuentro convincente, que afirman que en realidad no existe una realidad

No solo con el flujo de consciencia han sido comparadas las notas de Wallace, sino también, y como era de esperar, con el hipertexto informático⁴²¹: “Es como si se tuviera la opción de hacer clic en una frase y eso condujera a otro lugar relevante desde el que a continuación se volviera al texto principal” (ídem: 113-114). De hecho, cuando se publicó la versión digital de su perfil del presentador radiofónico John Ziegler, *Host*, en la web de *The Atlantic*, se hizo introduciendo desplegables que se activaban al hacer clic sobre el pasaje anotado (que a su vez contaban con otros desplegables para las “subnotas”).⁴²² En esta nueva oportunidad de publicación del texto original se integran además notas de un autor alógrafo que habla citando las palabras de John Ziegler respecto al texto de Wallace. La convivencia de estas tres voces en las notas, una de ellas siendo citada por otra, convierte la versión web de *Host* en un texto complejísimo en cuanto a su aparato paratextual, sobre todo si tenemos en cuenta el sistema de colores utilizados en las notas⁴²³.

No obstante, debemos señalar el desinterés de Wallace por este tipo de especulaciones en torno a su obra como hipertextual, además de su velado rechazo a los cambios de la era de Internet en general⁴²⁴.

significativa fuera del lenguaje. Que el lenguaje crea, de manera bastante complicada, lo que llamamos realidad. Eso debería ser tu postestructural... (...)

Ídem: 210:

“WALLACE: (...) Cuanto más me gusta la obra de alguien, menos quiero que el conocimiento personal contamine mi experiencia de lectura. He conocido brevemente a algunos de los escritores estadounidenses que admiro (...). Aunque descubrí que no quería «charlar» con ellos. De hecho, ni siquiera me gustaba oírlos hablar. En sus libros, cada uno de estos escritores tiene para mí una «voz» bastante característica, una especie de sonido sobre el papel, que no tiene nada que ver con sus laringes o nasalidad o timbres verdaderos. No quiero estar oyendo sus voces «reales» en mi cabeza cuando leo. No estoy seguro de estar explicándome bien, pero esa es la verdad. Por otro lado, hay algunos escritores que mantienen correspondencia conmigo, y esto lo disfruto bastante. Porque la consciencia en las cartas se parece mucho a la consciencia que admiro en la obra. Espero que esto responda al menos parcialmente a tu pregunta.”

Estos nuevos fragmentos no hacen más que reforzar nuestro convencimiento (ver también 223, donde Franzen? Afirma: “Una vez me dijo que quería escribir para callar el parloteo de su cabeza. Decía que cuando escribes bien, estableces una voz en tu cabeza que calla a las demás voces. Esas que te dicen, “No eres lo bastante bueno, eres un fraude”»..”, lo que evidencia la importancia para Wallace de la relación entre el proceso del pensamiento y la literatura).

421 Y con la música, el vodevil (véase Burn, 2012a: 114)

422 “In print, Wallace’s signature multilayered footnotes appeared in colored annotations adjacent to the primary text. Web design has advanced quite a bit in the decade since ‘Host’ was published, so we’ve taken the opportunity to recreate this story online with restyled annotations; to read them, merely click or tap on the highlighted text.” (The Atlantic, 2005).

423 Que solo a través de una nota alógrafa el lector sabrá que no tiene ninguna función práctica.

424 Al ser preguntado en una entrevista por esta posible relación, responde Wallace (Burn, 2012a: 126): “Ya me han hecho esa pregunta, y me encantaba que creyeran que había alguna teoría grandiosa. A veces utilizo un ordenador para escribir cuando tengo muchas correcciones que hacer, pero no tengo *modem*, nunca he entrado en Internet. Hay un tipo en mi departamento que enseña hipertexto, pero lo cierto es que no sé nada

2. Influencias y antecedentes de su uso.

En este apartado haremos un recorrido a través de los autores y las obras que, presumiblemente, influyeron en el uso de las notas al margen por parte de David Foster Wallace. Como cabe esperar, sin duda habrá influencias que pasaremos por alto, por ser desconocidas por nosotros. Las que aquí se reseñan son las que, teniendo en cuenta los estudios en torno a Wallace y lo que sabemos de su carrera como escritor, tienen gran probabilidad de haber influenciado su modo de concebir las notas al margen en general y las notas ficcionales en particular. Terminaremos este recorrido pasando revista brevemente a otras influencias menos evidentes, menos significativas o más tardías en el uso que hace Wallace de las notas, así como a la influencia en el otro sentido, la que han acusado autores posteriores por parte de David Foster Wallace.

de eso”. Dirá también, en el contexto de la revisión de *Infinite Jest* (citado por Max, 2012: 196): “I pray this is nothing like hypertext, but it seems to be interesting and the best way to get the exfoliating curve-line plot I wanted.”. Jonathan Franzen, sin embargo, al hablar de *Infinite Jest*, pondrá de relieve la “annotation, digression, nonlinearity, hyperlinkage” de la novela (Franzen, 2011).

2.1. Herman Melville y *Moby Dick*

Wallace recuerda cómo a los cinco años su padre leía a su hermana y a él la versión original de *Moby Dick* (Lipsky, 2010: 49):

“And I remember me being five and Amy being three, and Dad reading Moby-Dick to us (Laughs)—the unexpurgated Moby-Dick. Before—I think halfway through Mom pulled him aside and explained to him that, um, little kids were not apt to find, you know, “Cetology” all that interesting. Um, so they were—but I think by the end, Amy was exempted. And I did it just as this kind of “Dad I love you, I’m gonna sit here and listen.” My father’s got a beautiful, like, reading voice, and I would like to listen to him just read the Montgomery Ward catalog or something.”⁴²⁵

James Wallace, sin embargo, afirma estar bastante seguro de no haber leído *Moby Dick* a sus hijos (Max, 2012: 3). Sea como fuere, el hecho de que Wallace tenga este recuerdo, espurio o no, de su infancia, significa que sin duda la novela de Melville no le pasó desapercibida. Nada nos impide imaginar a Wallace viendo, o creyendo ver, a su padre dirigirse al final del volumen para leerle las *endnotes* de Ismael. En cualquier caso, en *Westward...*, cuando se habla del padre de uno de los personajes, el narrador relata: “Took her exclusively to ruined amusements. Liked boarded windows and walks chocked with crabgrass. Read her *Moby-Dick* at ten. One sitting. Whale trivia and all. Told her to call him Lynn”. (Wallace, 1989: 320).

Cuando en 1996 Laura Miller le preguntó en una entrevista cuáles eran los autores que hacían que no se sintiera solo, tanto intelectual, como emocional, como espiritualmente, Wallace enumeró una serie de autores y obras entre las que se encontraba *Moby Dick*. En *A Supposedly Fun Thing...*, en el contexto de la asociación entre la idea del mar con el miedo y la muerte, Wallace recuerda haber escrito tres redacciones escolares sobre uno de los capítulos de la novela: “In school I ended up writing three different papers on 'The Castaway' section⁴²⁶ of *Moby-Dick*, the chapter where the cabin boy Pip falls overboard and is driven mad by the empty immensity of what he finds himself floating in.” (Wallace, 1997a: 262)⁴²⁷.

425 v. t. Max (2012: 3), donde se precisa que le leía toda las noches en la mesa de la cena. En Burn (2012a: 29), Wallace afirma que él y su hermana tenían ocho y seis años, respectivamente.

426 Se trata del capítulo 93.

427 La elección de este capítulo por parte de Wallace es muy significativa, si tenemos en cuenta algunas de las temáticas de su obra, así como su tendencia a la recursión y el solipsismo.

Las 22 *footnotes*⁴²⁸ ficcionales de la obra de Melville son, admitámoslo, algo secas, más propias de un tratado de cetología que de una novela⁴²⁹: Esto, sin embargo, no resta a las notas su valor dentro de la ficción. Potencian, como ya hemos visto, el realismo de la novela y rellenan ciertos huecos semánticos que complicarían la lectura al lector en caso de quedar vacíos, sobre todo teniendo en cuenta la terminología ballenera que inunda el libro, así como el contexto global de esta exótica profesión de los balleneros, alejada del conocimiento de la mayoría de los lectores. Tal es el carácter de estas notas que, según nos cuenta Maloney (2005: 16), han sido eliminadas en algunas versiones digitales de internet, sin duda bajo la creencia del responsable de que las notas no eran “intended components of a text” o, lo que es lo mismo, notas ficcionales, y no un aparato crítico alógrafo.⁴³⁰

El carácter de estas notas es en muchas ocasiones semejante al de los extractos iniciales, tomados de otras fuentes, que aparecen en la novela. En el caso de estos paratextos, no sabemos a ciencia cierta si son ficcionales o no, pues nada nos permite dilucidar que su autor sea Ismael y, por otra parte, las fuentes citadas son reales. En cuanto a las notas, sabemos que su destinador es Ismael: podemos sospecharlo primero por la fuerte presencia de un Yo narrativo, parecido además al del texto principal, cuyo narrador sabemos desde un principio que es Ismael y, más tarde, se hace referencia, en nota del capítulo 72, al personaje de Stubb de una forma que deja claro cómo el narrador tiene un conocimiento personal del personaje (Melville, 1851: 357).

Lo cierto es que, teniendo en cuenta el contenido de capítulos como el 32 (“*Cetology*”), y lo poco que difiere, en cuanto a su naturaleza, del de algunas *footnotes*, nada hubiera impedido a Melville introducir muchas de las reflexiones de sus *footnotes* dentro del texto principal (o viceversa). También esto ocurrirá con muchas de las notas de Wallace y, en general, con muchas notas ficcionales. Otra nota digna de mención es la del capítulo 32, que se acerca a una naturaleza autorreferencial, pero no llega a referirse a sí misma como nota: “Why this book of whales is not denominated the Quarto is very plain (...)” (ídem: 154).

No debemos olvidar, tampoco, aunque sea a título de curiosidad, los experimentos formales (paratextuales, a veces) que Melville practica en algunos capítulos como el 37, 38, 39 o el 40, que se asemejan más bien a un acto dentro de un drama que al capítulo de una novela. Melville logra este efecto mediante el uso de acotaciones y demás rasgos del drama

428 La primera edición tenía *footnotes* con asterisco, no numeradas. Otras ediciones las incluyen como *endnotes*.
429 v. t. Maloney, 2005: 13.

430 Lo mismo ocurre con algunas ediciones españolas, tanto físicas como digitales, en algunas de las cuales las notas van inmediatamente después del pasaje con asterisco, dentro del texto principal.

escrito. Las acotaciones, sin embargo, y como ya hemos comentado, no califican a nuestro juicio como notas al margen. En otro lugar, en el capítulo 101 (ídem: 496-497) Ismael transcribe de un libro una lista de suministros para una flota de barcos balleneros holandeses; en el capítulo 18 (ídem: 100) hace una imitación de la firma de Queequeg; etc.⁴³¹

431 Por último ilustraremos, gracias a *Moby Dick*, un caso de cómo la nota ulterior y alógrafa puede complicar al lector la tarea de dilucidar la identidad del destinador de las notas. Compárese la primera nota de la primera edición original de 1851 de *Moby Dick*, con la nota traducida para la edición de Anaya de 2003. Las reproducimos textualmente a continuación:

“See subsequent chapters for something more on this head” (Melville, 1851: 123).

“Ved los capítulos posteriores para algo más sobre este apartado. (*Tenga en cuenta el lector que todas las notas con asterisco son del autor*). [Melville hace alusión a los capítulos 82 y 90].” (Melville, 2003: 615; ni las cursivas, ni los paréntesis, ni los corchetes, son nuestros).

2.2. James Joyce

Ya en 1987, en la semblanza que William R. Katovski hizo de Wallace, este habla de uno de sus recuerdos de infancia: el de sus padres leyéndose el uno al otro capítulos del *Ulises* de Joyce en la cama, tomados de la mano⁴³². Como en el caso anterior, este tipo de recuerdos infantiles no deben obviarse en lo referente al desarrollo como escritor de David Foster Wallace. Su madre, tras la muerte de su hijo, recordaría cómo durante la infancia este se levantaba a las cinco de la mañana todos los días para leer con ella capítulos del *Ulyses* (Merli: 2008).⁴³³

Joyce sin duda contribuyó a la faceta enciclopedista, típicamente posmodernista, de Wallace, sobre todo en *Infinite Jest*⁴³⁴. Ya hemos analizado en profundidad esta obsesión por la acumulación de datos de los artistas posmodernistas, muchos de los cuales, como Gaddis, Barth, Pynchon (y Melville, aunque no posmodernista, prematuramente enciclopedista) influyeron en Wallace.⁴³⁵

También el gusto de Wallace por los juegos de palabras procede probablemente de Joyce y, de hecho, y como le contó a su amigo Mark Costello, la idea de los números alterados

432 Lo repetirá a David Lipsky en 1996: “Yeah. My parents—I have all these weird early memories. I remember my parents reading *Ulysses* out loud to each other in bed, in this really cool way, holding hands and both lovin’ something really fiercely” (Lipsky, 2010: 49).

433 Otras alusiones: en 1976, cuando Wallace contaba 14 años y daba clases de tenis a principiantes en Urbana, nombraba a sus equipos con títulos de secciones del *Ulises* (como los “Wandering Rocks” o los “Oxen of the Sun”) (Max, 2012: 9). En 1991 publicaría en *Conjunctions* su relato *Order and Flux in Northampton*, una parodia u homenaje a James Joyce. Por otra parte Burn explica cómo en la primera mitad de los años noventa, Wallace se sentía especialmente atraído por “the imaginative potential of revisiting modernism in general, and James Joyce’s work in particular” (Burn, 2012b: 24-26). Hay algunos indicios en *The Broom...*, pero en *Order and Flux in Northampton* Wallace habla sobre un doctorando que escribe “an exhaustive study of Stephen Dedalus’s sublimated oedipal necrophilia vis à vis Mrs. D. in *Ulysses*” (Wallace, 1991). Hay diversas alusiones, además, a “Wandering Rocks” y a “Oxen of the Sun” (v. t. Burn, 2012b: 24-26 y 53), lo que sin duda demuestra la fijación de Wallace por estos dos fragmentos. El cuento de Wallace *The Soul is not a Smithy* hace referencia a una frase de *The Portrait of the Artist as a Young Man*: “Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race” (Joyce citado por Foster, 2012: 238).

434 v. t. Burn, 2012b: 27-28 y Foster, 2012: 148-149 y 152-153.

435 La temática de la acumulación de información, por otra parte, aparece por toda su obra (*Little Expressionless Animals*, *Infinite Jest*, *The Pale King**, etc.). Burn, en su ensayo “*Webs of Nerves Pulsing and Firing*”: *Infinite Jest and the Science of Mind*, dice de *Infinite Jest*: “As his longest book, the novel deliberately overloads generic conventions, flaunting stylistic display and demonstrating an encyclopedic range of knowledge that courses through sport, national identity, addiction, media theory, linguistics, and mathematics” (Burn en Burn, 2013: 59). Tampoco nos resistimos a nombrar aquí a Borges y su *Funes el memorioso*, entre otros textos que, como veremos, tienen influencia en la obra de Wallace y en sus notas al margen.

* Véase, por ejemplo, el capítulo 27 de la novela.

de las entrevistas en *Brief Interviews* se le ocurrió después de leer en una biografía de Joyce⁴³⁶ que al escritor le gustaba introducir puzzles en su obra (Max 314, nota 18).

Por otra parte, a lo largo de la obra de Wallace, Joyce es nombrado en múltiples ocasiones (*Some Remarks on Kafka's Funniness...*, *Authority and American Usage*, *Joseph Frank's Dostoevsky*, *Borges on the couch*, *The Empty Plenum*, *E Unibus Pluram...*), lo que revela cierta familiaridad entre Wallace y la obra del escritor irlandés. No es de extrañar entonces el análisis que hace Burn de *Infinite Jest* en el que traza paralelismos entre la novela de Wallace, *The Portrait of the Artist...* y el *Ulises*.⁴³⁷

Además del gusto por los juegos de palabras y el afán enciclopedista, otra de las características heredadas (y sin duda no la última) por Wallace de Joyce es la escritura fragmentada, dislocada, de la que, como comentábamos, el uso de notas al margen es una manifestación. Manifestación, además, de carácter mimético:

L\~M: Lo que estás describiendo me suena que es básicamente diferente de las motivaciones subyacentes a, digamos, las dislocaciones temporales que encuentras en Faulkner o Joyce.

DFW: En cierto modo Faulkner y Joyce trataban de ser miméticos y serlo implicaba tener que crear esas dislocaciones. La idea era, bueno, la *experiencia* es enormemente más dislocada y fragmentaria, revuelta, confusa, escoge alguna de esas, de lo que la mayoría de la gente piensa —desde luego más de lo que los novelistas normalmente cuentan—, de ahí que te la *mostrarán* así. (...) (Burn, 2012a: 68-69).⁴³⁸

Dejando de lado los posibles recursos paratextuales ficcionales utilizados por Joyce a lo largo de su obra (como por ejemplo la inclusión de partituras musicales en *Ulyses*), cuyo valor es innegable para la obra de Wallace, centrémonos en el único caso de notas ficcionales escritas por Joyce: las del capítulo dos del libro segundo de *Finnegans Wake*: “El capítulo X de *Finnegans Wake* [Genette se refiere al capítulo 2 del libro 2] lleva notas en ambos márgenes, y otras a pie de página, y cada uno de esos espacios está reservado a un enunciado

436 No es casualidad que Mark Shechner (en Burn, 2012a: 150) afirmara en 2000 que “Leer cualquier obra de Wallace implica encontrar una lucha febril y joyceana con el lenguaje”

437 Ver Burn, 2012b: 24-28, 55-56 y 108, para todo el estudio comparativo que hace entre Wallace y Joyce y en base, entre otras cosas, a las inquietudes ontológicas de la novela.

438 Ver también Pajares (1997) a propósito del hipertexto:

“El tiempo tal y como lo experimentamos en nuestras vidas no es lineal, al igual que tampoco podemos explicar una vida real en una cadena de causas y efectos sin mentir. La ruptura de la linealidad y el modo asociativo de pensamiento que permite el hipertexto pueden dar lugar a nuevas formas de representación de la realidad (...)”.

distinto.” (Genette, 2001: 274). Cada una de estas modalidades de anotación corresponde a un destinatario: las del margen izquierdo corresponden al personaje de Dolph, las del derecho al de Kev, y las footnotes a Issy (Genette, 2001: 275). Se trata de notas de actores múltiples, un caso extraño (dentro de un volumen todavía más extraño)⁴³⁹ del que no sabemos si Wallace tuvo constancia, aunque recordemos que la primera razón que dio Wallace a Michael Pietsch para convencerle de la inclusión de notas al margen en *Infinite Jest* era, textualmente: “allowing a discursive, authorial intrusive style w/o Finneganzing the story” (Wallace en carta a Pietsch del 29 de abril de 1994).

439 (“(...) ese texto me resulta demasiado impenetrable como para ponerme a comentar su paratexto. Además, ¿se trata realmente de un paratexto?” (Genette, 2001: 293).

2.3. Literatura académica

Wallace provenía de una familia de orientación académica: su padre, James Donald Wallace, se graduó en la Universidad de Amherst en 1959 y obtuvo su doctorado en 1963 en la universidad de Cornell. Actualmente es profesor emérito de Filosofía Moral en la Universidad de Illinois Urbana-Champaign. En cuanto a su madre, Sally Foster Wallace, es graduada en Inglés por la universidad de Mount Holyoke, profesora ya jubilada de inglés en el Parkland College de Urbana y autora del libro de gramática *Practically Painless English*. Con estos antecedentes familiares, no es de extrañar la elección de carrera de Wallace, que se graduó en la Universidad de Amherst en Filosofía y en Inglés el año 1985.

Cuando sus compañeros de clase le preguntaban por la profesión de su padre, Wallace no sabía muy bien qué responder (Merli, 2008). Fue entonces cuando Wallace se mostró interesado en el trabajo de su padre: cuando le explicó que no sabía qué era la Filosofía, su padre le dio a leer el *Fedón* de Platón. Wallace captó inmediatamente el razonamiento que había tras el diálogo platónico. Fue entonces cuando su padre entendió hasta qué punto era inteligente su hijo: “his mind faster, his father remembers, than that 'of any undergraduate I have ever taught.” (James Wallace citado por Max, 2012: 11).

En 1985, decíamos, Wallace se gradúa en la universidad de Amherst, *alma mater* de su padre, en Filosofía y en Inglés, y lo hace escribiendo como disertación final, en el primer caso, un ensayo en el que trata de rebatir las propuestas de Richard Taylor sobre el concepto de “fatalismo”. El título de este ensayo es *Richard Taylor's 'Fatalism' and the Semantics of Physical Modality*. Por otro lado, escribe la novela (su primera novela) *The Broom of the System* para graduarse en Inglés. Las intenciones profesionales de Wallace pasaban por el estudio de la Filosofía, tal vez a través de un puesto en la enseñanza. Sin embargo, la escritura de su primera novela reveló su verdadera vocación. Decimos esto para que quede clara la importante base científica que hasta entonces Wallace había ido construyendo a través de sus lecturas. El interés por la Filosofía no abandonaría a Wallace en toda su vida, como lo demuestra en su obra, especialmente comprometida con cuestiones de filosofía del lenguaje (el pensamiento de Wittgenstein⁴⁴⁰, como ya hemos insinuado en alguna ocasión, es de sumo interés para Wallace; lo demuestra sobre todo en *The Broom of the System*, *Infinite Jest*, *The Empty Plenum*, etc.) y lógica modal, así como Matemáticas (Cantor, Gödel, Fermat, etc.;

440 Sobre todo en el *Tractatus Logico-Philosophicus*.

véase *Rhetoric and the Math Melodrama* (2000), por ejemplo, y, por supuesto, *Everything and More...*). Llegaría incluso a tomar la decisión de estudiar Filosofía en Harvard con el fin de obtener el doctorado, matriculándose en 1989. Sin embargo, como sabemos, una nueva crisis psicológica le obligaría a ingresar en McLean Hospital. Después no retomó sus estudios.

Lo que con estos párrafos queremos resaltar es que sin duda la formación de Wallace pasó por la lectura de gran cantidad de textos de no ficción, textos especializados en los que las notas al margen son, como Grafton ya dejó claro, una herramienta obligatoria para el autor. Es indiscutible por tanto que el contacto familiar con las notas al margen en textos de no ficción hiciera a Wallace tomar conciencia de su naturaleza y de sus posibilidades irónicas, así como el efecto de una posible extrapolación al ámbito de la ficción.

Wallace, como ya sabemos, escribió textos principalmente periodísticos, destinados a aparecer en medios de prensa no sujetos a las formalidades de las publicaciones académicas, con menos restricciones y en las que las notas al margen pueden dar rienda suelta a la ironía. Su *Richard Taylor's 'Fatalism' and the Semantics of Physical Modality*, más tarde publicado en un volumen con el título de *Fate, Time, and Language: An Essay on Free Will* (2011), es la excepción en la no ficción de Wallace. En el ensayo hay, para comenzar, lo que algunos podrían considerar, siendo muy liberales, tres notas con asterisco, pero estas notas, de agradecimiento (se hallan en Wallace, 2011: 141-142) no están vinculadas a otro asterisco en el texto principal. Se trata tan solo de asteriscos con valor de diferenciación. Por otra parte, hay 47 endnotes formales (ídem: 213-216), la mayoría referencias a fuentes (lo que da nuevas pistas de las lecturas académicas de Wallace). La nota 31, sin embargo, descubre visos del lenguaje coloquial de Wallace, al utilizar expresiones como “picky readers” o “potentially weird-looking” (ídem: 215). Además, en la edición de *Fate, Time and Language*, hay notas de los editores bajo algunas de estas *endnotes* autorales: se utilizan para justificar modificaciones y omisiones con respecto al texto original.

Un caso intermedio lo constituye *Everything and More...*, que ya hemos comentado: se trata de una obra de divulgación en la que las notas al margen poseen el tono original de Wallace y que, tal vez inconscientemente, parodian en cierto modo las de los textos académicos.

No insistiremos en las características de las notas en textos de no ficción. Ya se hizo.

2.4. Vladimir Nabokov y *Pale Fire*

En 1962, el mismo año en que nació David Foster Wallace, Vladimir Nabokov publicaba su novela *Pale Fire*.

Junto con Thomas Pynchon, Don DeLillo, John Barth o William Gaddis, Nabokov es una de las máximas influencias posmodernistas en la obra de Wallace de su primera etapa⁴⁴¹. Nuestro autor reconoce su interés por el escritor ruso en varias ocasiones (Burn, 2012a: 45, por ejemplo). De hecho, una de las técnicas utilizadas por Wallace en sus diálogos es la llamada “entrevista telefónica” (ídem: 7) o “charla telefónica” practicada por Nabokov, y que consiste en eliminar el discurso de uno de los interlocutores y sustituirlo, por ejemplo, por unos puntos suspensivos, aunque dicho interlocutor esté presente en la escena⁴⁴². El término fue acuñado por Peter Lubin y la técnica fue asimismo utilizada por Donald Barthelme en *The Explanation*, además de ensayada por Chris Wright en su entrevista de 1999 a Wallace⁴⁴³. No solo de Nabokov o Barthelme toma Wallace esta técnica, sino también de Manuel Puig. De hecho, la primera vez que la utiliza es en *The Broom of the System*, novela que escribió en la misma época en que descubrió al argentino⁴⁴⁴. Tras su publicación, un crítico llamó la atención sobre estas elipsis en el diálogo, que llamó “pseudo-Wittgensteinian pauses”. “If the technique is a rip-off of anyone it’s of Manuel Puig”, fue la contestación de Wallace (citado por Max, 2012: 81). Probablemente, sin embargo, el primer encuentro de Wallace con esta técnica se produjo a través de William Gaddis, quien también utilizó en sus diálogos, aunque raramente, este especial tipo de hueco semántico⁴⁴⁵.

Posiblemente la obra más conocida de Nabokov junto con *Lolita*, *Pale Fire* es una novela que simula la edición crítica de un poema de 999 versos. El poema, *Pale Fire*, escrito por el autor ficticio John Shade, es comentado en *endnotes* por Charles Kinbote, un *unreliable narrator*⁴⁴⁶ procedente, por lo que nos cuenta, del país ficticio de Zembla (y

441 “Wallace, like Nabokov, the writer whom he most resembles, has a seemingly inexhaustible bag of literary tricks”, dirá Andrei Codrescu en su reseña de *Brief Interviews...* en 1999.

442 Esta técnica es utilizada sobre todo en *Brief Interviews*. Parodia en *The Pale King*.

443 Ver por ejemplo Burn, 2012a: 7. Para otra característica nabokoviana de su escritura ver Foster (2012: 20 y 21).

444 En su entrevista con Helen Dudar, Wallace reconoce que los diálogos de esta novela están en deuda con Puig (véase Burn, 2012a: 33).

445 Ver Burn, 2012b: 29-32, donde hace un análisis de esta técnica no solo a la luz de la influencia de William Gaddis.

446 Para saber más sobre Kinbote como *unreliable narrator*, véase Maloney, 2005: 129-130 y 150-154. Aunque muchos de los huecos semánticos del poema son esclarecidos a través de las notas, en muchas ocasiones sospechamos que el significado del poema está siendo tergiversado por Kinbote.

narrador alógrafo ficticio, según la clasificación de Genette). La novela consta de cuatro partes: un prólogo, el poema, el comentario a través de *endnotes* y un índice. En este aparato crítico simulado se desarrolla una narración paralela a la del poema (poema que tiene un cariz narrativo, además) y con la que establece una relación de retroalimentación. En otras palabras, la unidad del poema depende de la información proporcionada por el paratexto. “Without the notes, the poem has little meaning”, nos dice Maloney (2005: 52), “as Kinbote already has told us many times, and without the poem, the notes, of course, are a story without anchor or motivation”. *Pale Fire* no es un texto al que van unidas una serie de notas: la novela construye su narrativa alrededor y a través de su estructura paratextual. Podría decirse que poco a poco el paratexto se convierte, en esta novela, en su texto principal. “The paratexts in *Pale Fire* are not defined by their dialogue with the main text, but are rather the primary text in which a space for a truly dialogic narrative dynamic of hybrid genres has been created”, dice Maloney (ídem: 161). No estamos del todo de acuerdo, sin embargo, con la primera parte de su asunción: no se trata de buscar un origen o punto de partida de la narración de Nabokov; en algún momento hemos considerado el poema de John Shade como el texto principal de la novela, pero esto es solo por una cuestión práctica, ya que a nivel formal, y puesto que la novela imita una edición crítica, Nabokov presenta como texto principal el poema, en favor de la mimesis que ha construido en torno a la forma de la novela. Tampoco creemos, como hace Maloney, que el aparato paratextual ficcional sea el texto del que nace el resto de géneros o, mejor, modos, dentro de la novela. Más bien ambos textos se complementan y son interdependientes⁴⁴⁷: a fin de cuentas, podríamos considerar que ambos son textos principales, aunque Nabokov simula un caso distinto, el que, repetimos, pone como texto principal el poema de John Shade, y como texto secundario o auxiliar, el aparato crítico⁴⁴⁸ (o editorial, podríamos decir) de Charles Kinbote. En esto consiste la peculiaridad de la novela de Nabokov con respecto a esfuerzos similares de otros escritores⁴⁴⁹.

447 Del mismo modo, Foster (2012: 152) nos dice que las *endnotes* (él dice *footnotes*, posiblemente por error) de *Infinite Jest* son en resumidas cuentas versiones simplificadas del texto principal esenciales para entender la novela como un todo. Eva Dolo está de acuerdo (véase Dolo en Ahrens y Stierstorfer, 2015: 85).

448 Kinbote hace uso de otros elementos paratextuales, además de las *endnotes* (el prefacio y el índice), para armar su narración.

449 Para un análisis de la naturaleza del texto de Nabokov en tanto ficción y del modo de abordar su lectura, aconsejamos encarecidamente consultar Maloney (2005: 133-134). No queremos tampoco desaprovechar la ocasión de señalar que en el cuento recogido en *Oblivion, Good Old Neon*, el personaje principal, como en la novela corta de Nabokov, *Transparent Things* (1972), narra la historia desde la ultratumba (ver Boswell en Burn, 2013: 155-156).

Las notas de *Infinite Jest* presentan ciertas similitudes con las de *Pale Fire*: en primer lugar, están representadas en una cantidad importante (388, concretamente): como las de *Pale Fire*, se trata de *endnotes* y son, además, completamente ficcionales. En cuanto a sus diferencias, *Infinite Jest*, por ejemplo, no utiliza un narrador ficcional delimitado para sus notas, como hace Nabokov.

Por otra parte, Foster (2012: 151) postula que *Infinite Jest* introduce una voz ficcional editorial en el texto que ayuda a propagar el proyecto enciclopédico de la novela. En este sentido, y en otros, las notas de Nabokov son como las de Wallace:

Yet Wallace's notes, like Nabokov's, do not simply perform the function of a 'data retrieval' system. They contain not only information about fictional drug companies and academic-style references, but also fully formed chapters that would not look out of place in the main text, and long pieces of dialogue, or letters that impact upon the narrative in various ways.

En efecto, como ya sugerimos, las notas ficcionales de *Infinite Jest* (y de *Pale Fire*) tienen un impacto en la progresión narrativa de la obra. Sin embargo, no estamos del todo de acuerdo con Foster cuando afirma que, como en *Pale Fire*, las notas de *Infinite Jest* dan a los eventos de la novela la impresión de haber sido dispuestos por un editor en lugar de por un autor de ficción (Foster, 2012: 152). O, más bien, su manera de expresarlo no es adecuada: a un nivel formal y general las *endnotes* parecen más propias de un editor, un comentarista o un autor especializado, y jugando con esta faceta un escritor puede producir un determinado efecto, pero un vistazo a las notas de *Infinite Jest* nos dejará claro que se trata de notas cuya naturaleza es, en la mayoría de las ocasiones (aunque no en todas), indistinguible de la del texto principal en cuanto al tono (el estilo del narrador es prácticamente el mismo). Ahora bien, Foster señala (ibídem): "Unlike *Pale Fire* (which uses annotation to create the ambiguity and mystery within the plot of the novel), the effect of this is to make the novel appear heteroglossic and fractured in a strange editorial pursuit of clarity-through-digression". En este sentido sí podemos afirmar que las notas de Wallace tienen un carácter editorial.

Otra similitud: el receptor, a través de las *endnotes*, entra en el sistema recursivo de la novela. En este sentido *Pale Fire* es, como *Infinite Jest*, una novela eminentemente *recursiva*, en tanto que a través del paratexto se produce una reflexión crítica en torno a la reflexión crítica (véase Maloney, 2005: 133). Un tipo de recursión nada ajeno, como sabemos, a precursores como Pope, Gibbon y otros.

Sin desviarnos del problema de la progresión narrativa de *Pale Fire*, no podemos cansarnos de resaltar cómo su aparato paratextual es capaz de complicarla. La sucesión, la continuidad, no es un problema que debamos obviar en este caso (Maloney, 2005: 157). La polifonía de la novela (su dialogismo), tanto en lo referente a los dos géneros que conviven en ella como a las voces narrativas, no permiten la linealidad de la narración. Esta es, por cierto, una característica propia de la narración hipertextual, que es siempre interactiva, como en el caso que nos ocupa⁴⁵⁰. La interactividad a la que se presta *Pale Fire*, por otra parte, es premeditada por parte de Nabokov (Maloney, 2005: 159).

Ligando esto con la metaficcionalidad de *Pale Fire*, sabemos por Maloney (ibídem), y estamos de acuerdo con él, que la progresión narrativa y el discurso narrativo son no solo técnicas o realidades presentes en la novela de Nabokov, sino que son tematizados a través de la compleja estructura dialógica del texto. Nos encontramos de nuevo y por tanto con la formulación posmodernista de “la forma es extensión del contenido”. Maloney (2005: 159-160) se apoya en Bajtin en su análisis de esta característica, y lo cita: “the novel orchestrates all its themes, the totality of the world of object and ideas depicted and expressed in it, by means of the social diversity of speech types [raznorečie] and by the differing individual voices that flourish under such conditions”.

La metaficción en general y la de Nabokov en particular, están caracterizadas por la ironía de sus estructuras, al subrayar el estatus textual de la narración (es decir, haciendo que el componente sintético de la progresión narrativa sea más notable al lector; de hecho Maloney [2005: 136] defiende que el problema de la progresión narrativa en *Pale Fire* es básicamente un problema paratextual⁴⁵¹). La estructura anotativa de *Pale Fire* es un ejemplo magnífico de vehículo de ironía, sobre todo teniendo en cuenta lo que hemos debatido en apartados anteriores con respecto a la mimesis en ficción del aparato crítico tradicionalmente académico. Con respecto a las notas de *Pale Fire*, dice Maloney (2005: 52):

Notes in this case are the evidence of a mimetic necessity and therefore call the reader’s attention to the mimetic aspects of the narrative. The problem is that the defining feature of a mimetic text is that the reader must occupy the narrative audience and suspend, for the lack of a better phrase, her sense of disbelief. Once a note comes into play, the mimetic qualities have two possible avenues. The notes

450 Para una comparación entre la narración hipertextual y la narración impresa con paratextos artificiales, sobre todo en términos de progresión narrativa, ver Maloney, 2005: 160.

451 v. t. Maloney, 2005: 142.

themselves can develop the mimetic aspects of the text or the notes can take away from the mimetic aspects.

La ironía viene potenciada por ciertos momentos de autorreferencialidad y parodia en el comentario de Kinbote al poema de John Shade, comentario que es además un ejemplo perfecto de auxiliar de la progresión narrativa y de motor polifónico:

Ese comentario, como se sabe, constituye lo esencial de lo que a pesar de sus denegaciones acaba resultando una suerte de novela: “No tengo ningún deseo —dice Kimbote— de forzar y de abollar un apparatus crítico carente de ambigüedad para hacer de él un monstruoso simulacro de novela.” Se trata de hecho, por supuesto, de una novela en forma de monstruoso simulacro, o cruel caricatura, de apparatus crítico (...) Perfecto ejemplo de captación de texto, este apparatus es también una puesta en escena ejemplar de lo que hay siempre de abusivo y paranoico en todo comentario interpretativo, que se apoya en la infinita docilidad de todo texto a toda hermenéutica, tan carente de escrúpulos como pueda ser; (...) Las notas ficcionales, bajo el disfraz de una simulación más o menos satírica de paratexto, contribuyen a la ficción del texto, cuando no la constituyen de parte a parte, como en *Pálido Fuego* (Genette, 2001 292-293).

Sin embargo, en cuanto a metaficción se refiere, *Pale Fire* va, repetimos, un paso más allá. Como afirmará Maloney (2005: 129), “If metafiction is about the world as text, then *Pale Fire* is both about the world as text and the text as paratext.”. Hay por tanto una doble autoconsciencia en el texto de Nabokov, una autoconsciencia que doblemente subraya el carácter ontológico de la novela⁴⁵². Esta posee normas de verosimilitud y forma, como afirma Maloney (ibídem), y ofrece sus propias estrategias internas de desarrollo, todas basadas en la deconstrucción autoconsciente del aparato crítico.

En relación con su desapego por la estética posmodernista al final de su primera etapa, explica Wallace (Wallace en Burn, 2012a: 80, citado ya en otro lugar): “Si yo tuviera un enemigo real, un patriarca sobre el que aplicar mi parricidio, serían probablemente Barth y Coover y Burroughs, incluso Nabokov y Pynchon”. A pesar de todo, los avances metaestéticos de Nabokov en *Pale Fire* eran necesarios, y en este sentido el autor ruso fue un

⁴⁵² *Pale Fire* es una novela de incertidumbre epistemológica que pone en cuestionamiento su propio estatus ontológico como novela (Maloney, 2005: 128).

pionero dentro de la narrativa americana⁴⁵³, pero una vez demostradas las posibilidades de la metaficción, era necesario dar un paso más allá⁴⁵⁴.

453 El valor de la obra de Nabokov reside realmente en que “utiliza la innovación formal como medio al servicio de una visión original” (*Wallace en Burn*, 2012a: 78), “ayuda a que la ficción se vea como una experiencia mediatizada” (*idem*: 71). Repetimos que Nabokov fue en este sentido un pionero de la metaficción y que, en efecto, y en lo que respecta a la literatura posmodernista, pertenecería a una primera generación (incluso podríamos llamarla de los “late modernists”) que engendraría a Pynchon, Gaddis, Barth o DeLillo (a los que Wallace llama “los hijos de Nabokov”, en *Burn* [*idem*: 108] y “the post-Nabokovian Black Humorists, the Metafictionists and assorted franc- and latinophiles only later comprised by “postmodern””, (*Wallace*, 1997a: 45), quienes a su vez darían a luz a autores como Wallace.

454 Recordemos que una de las obras decisivas de su primera etapa, por no decir la última, fue *Westward...*, novela corta en la que exploraba los límites de la metaficción (ver sobre todo la entrevista de Kennedy y Polk de 1993, en *Burn*, 2012a: 35-46 y la de McAffery: *idem*: 58-59, 71).

2.5. John Updike

Sabemos por D. T. Max (2012: 29) que la obra de Updike constituyó una de las lecturas de juventud de Wallace. Posteriormente, y en lo que se refiere a sus lecturas e interés estético, este tipo de literatura realista sería reemplazado por la ficción posmodernista de autores como Barthelme, Gaddis, Barth, Pynchon, DeLillo, etc. Como dice en *Fictional Futures* (?), con respecto a lo que él llama “Straight Lit”, o lo que sería la literatura contemporánea realista estadounidense, “Salinger invented the wheel, Updike internal combustion, and Carver, Beattie, and Phillips drive what’s worth chasing”⁴⁵⁵ (Wallace, 2012: 62). Aun así, nuestro escritor no se olvidó nunca de la prosa de Updike y a lo largo de sus entrevistas hace mención a la belleza de su estilo⁴⁵⁶. Más aún, durante su época de profesor universitario, mandó leer a sus alumnos el cuento de Updike *A&P* con el fin de ilustrar las diferentes formas en que se puede describir la expresión de una mujer (Max, 2012: 115-116)⁴⁵⁷.

No solo se produce un inofensivo desplazamiento en el interés de Wallace por Updike, sino que existe un rechazo progresivo de algunos de los valores que encarna su literatura. Max (2012: 184) lo expresa de este modo: “Updike had been an early love of Wallace’s, before he had awoken to literature, and even now he was stunned by the grace and ease with which

455 v. t. Burn (2012a: 65): DFW: Bueno, depende de si te refieres a realista con r pequeña o con R grande. Si lo que quieres decir es si lo mío va en la línea de los Howells/Wharton/Updike del Realismo estadounidense, definitivamente no”.

“(lo hacía como yo quería, y puesto que quería por lo menos un sobresaliente, después lo transformaba tal y como él quería, al modo lineal, con metáforas updikeanas estándar, como la pirámide de Freytag, si quieres)” (ídem: 66).

Y Donn Fry en su entrevista de 1997 (ídem: 107-108): “Se refiere a que la veta madre del realismo americano del tipo 'barbacoa en el patio trasero y tres martinis' explotada por una generación anterior de escritores — escritores del País Updike— simplemente no logran conectar con él, ni como escritor ni como lector.”

456 “Me gusta Bellow, y también mucho el Updike temprano: *La Feria del asilo*, *En torno a la granja* y *El Centauro*, simplemente en términos de pura escritura jodidamente bella” (ídem: 45),

“(…) Y ninguno de ellos escribe prosa tan bella como Updike, aunque no oigo mucho el clic en Updike” (ídem: 65).

“Una de mis pocas fortalezas como escritor es que pienso que tengo un buen oído para el ritmo y para el habla y para los ritmos hablados. No describo tan bien como un Updike —sencillamente no *veo* tan bien, con la suficiente precisión y exactitud—, pero oigo realmente bien y sé trasladarlo.” (ídem: 69).

457 Además, David Lipsky, en su famosa entrevista a Wallace para *Rolling Stone* en el contexto de la gira promocional de *Infinite Jest* y durante la descripción de la casa del autor, afirma que había una “postcard of Updike” (Lipsky, 2010: 301) en la pared.

Updike wrote. But as he'd changed his attitude toward his own work he had reconceived of Updike as part of the American problem”.

Este rechazo lo demuestra Wallace a través de dos publicaciones en concreto:

En primer lugar, *Rabbit Resurrected*, la parodia de la saga de Updike que tiene como protagonista a Rabbit Angstrom. En su parodia, Wallace denuncia el hedonismo y egocentrismo del personaje de Updike, encarnación del espíritu americano, que había muerto en la última obra de la saga, de 1990 (*Rabbit at Rest*) y que Wallace resucitaba ahora a través de su cuento (publicado, por cierto, en *Harper's*, en agosto de 1992, y que no ha sido recopilado en ningún volumen.

El segundo texto que nos habla de la oposición de Wallace a ciertos valores updikeanos es su crítica de la novela *Toward the End of Time* (1997), publicada en *The New York Observer* con el nombre de *John Updike, Champion Literary Phallocrat, Drops One; Is This Finally the End for Magnificent Narcissists?*, más tarde recopilada en *Consider the Lobster* como *Certainly the end of something or other, one would sort of have to think*.⁴⁵⁸

Menciones a Updike se cuelan también en su ficción (*Little Expressionless Animals* e *Infinite Jest*) y Boswell (en Burn, 2013: 170), llega incluso a ver en cierto pasaje de *The Suffering Channel* un reflejo de la relación ambivalente de Wallace con Updike:

When Atwater visits the Moltkes' bathroom, we are told, “nothing but an ingrained sense of propriety kept Atwater from trying to press his ear to the wall next to the medicine cabinet to see whether he could hear anything. Nor would he ever have allowed himself to open the Moltkes' medicine cabinet, or to root in any serious way through the woodgrain shelves above the towel rack” (OB 304). Conversely, Rabbit, when he visits the bathroom of his rival Webb Murkett, rifles through the medicine

458 Max (2012: 243) nos recuerda el estado de la relación de Wallace con Updike por entonces:

“Wallace's one-sided conversation with Updike was long-running. Admiration and dislike were always in competition, usually mixed together. Updike was an extraordinary writer, Wallace acknowledged, but there was something too insistent about the way he always declared his genius. The self-conscious beauty and elegance of his prose, Wallace wrote to DeLillo in January 1997, “paw...at the reader's ear like a sophomore at some poor girl's bra.”

Es por esto que más tarde se arrepentiría de la bilis que volcó en su reseña, mayormente negativa, a pesar de las alabanzas que recibió. No obstante, los problemas que trataba en su reseña eran más morales que literarios, y su crítica apuntaba al eventual solipsismo al que estaba abocado el tipo de personaje creado por Updike (un personaje, como Rabbit, narcisista) así como a la concepción de la literatura no como al servicio de la vida interior del lector, sino como una forma de alarde (en esto seguimos a Max, 2012: 183).

cabinet, where he finds a damning package of Preparation H, which leads him ruefully to conclude, 'Medicine cabinets are tragic'⁴⁵⁹.

Centrémonos ahora en el punto de vista de Updike con respecto a las notas en ficción. En 1957, el autor publica en *The New Yorker* un ensayo titulado *Notes*, en el que ataca lo que él llama la nueva moda de anotar obras poéticas por parte de los propios autores, y lo hace ayudándose de dos trabajos, *Homage to Mistress Bradstreet*, de John Berryman, y *Like a Bulwark*, de Marianne Moore. Existen dos peligros en esta nueva moda anotativa, según Updike (1957): la creación de “(1) a race of soft readers, spoon-fed on identified allusions, and (2) a race of poets more interested in annotating their works than in writing them”. Creemos que Updike es, en este sentido, obtuso e hiperbólico. Su concepción de las notas autorales en poesía parece ser limitada. Sin duda no conocía el proceso de desarrollo que había sufrido la anotación a lo largo de los siglos y que nosotros hemos apenas esbozado. Tal vez el precedente más conocido por Updike de esta práctica era *The Waste Land*. En cualquier caso, la visión de Updike es demasiado reaccionaria, sobre todo si tenemos en cuenta que en su ficción hay varios ejemplos de notas autorales y, más aún, ficcionales.

Procediendo cronológicamente, tenemos en su producción literaria el caso de la colección de cuentos de 1972 *Museums and Women*, que contiene un conjunto de *endnotes* “as eclectic, if not as fulsome, as any employed by Marianne Moore” (Zerby, 2003: 130).

En *A Month of Sundays* (1974), la primera novela de la trilogía de *The Scarlet Letter*, hay un total de 12 notas al pie de página, con asterisco, todas ellas concisas, pero ficcionales y con una buena carga irónica, cuyo destinatario es el propio protagonista de la novela. En ocasiones este hace uso de las convenciones académicas de la anotación (Updike, 2012b: 24): “Muy bien. Cf. William Blake” o en otro lugar (ídem: 138) “*Sic*. Sin embargo, como niño fui más ignorado que reprendido (...)”⁴⁶⁰.

En la segunda novela de la trilogía enunciada, *Roger's Version*, de 1986, hay dos notas al pie (en Updike, 2012a: 209 y 224-225)⁴⁶¹, que constituyen dos traducciones: la primera de un fragmento del texto principal escrito en latín al inglés y, la segunda, el caso opuesto, una

459 Boswell (en Burn, 2013: 170) establece una correlación entre el interés de Wallace por los cuartos de baño como espacio en su ficción (y Boswell hace referencia al comienzo de *Infinite Jest*, a *Brief Interviews with Hideous Men*” #42 y a *The Suffering Channel*) y el de Harry Angstrom en *Rabbit is Rich*, “which is preoccupied throughout with the Freudian connections between shit and money (“filthy lucre”), and which features episodes of anal sex as well as long descriptions of bathrooms and toilets.”

460 En 52, sin embargo, utiliza un tipo de citación más informal “* “Ved, el olor de mi hijo es como el olor de un campo que el Señor ha bendecido” (Génesis)”. (Véase también Zerby 129-130)

461 En la edición española conviven con notas del traductor.

muestra del texto original latino, de Tertuliano, que se traduce en el texto principal (v. t. Zerby, 2003: 129).

Por último, aunque es posible que existan más notas en la obra de ficción de Updike, tenemos *Memories of the Ford Administration*, una novela de 1992, cuyo caso es sin duda especial. Con un total de 21 notas al pie de página con asterisco (y seis notas del traductor en la versión española) y con la coletilla de “(N. del autor)” o “(N. del A.)”, la novela sigue al protagonista Alfred Clayton, cuya respuesta a una encuesta nacional sobre las impresiones acerca de la Administración Ford constituye toda la novela. Estamos entonces ante un caso parecido al de *Pale Fire*, en tanto que un texto aparentemente de no ficción, que simula ser de no ficción, acaba conformando una novela. El aparato paratextual de *Memories of the Ford Administration* contribuye, como en *Pale Fire*, a la mimesis: ya en el frontispicio hay una nota a una de las citas que prologan el libro⁴⁶². En otro lugar (Updike, 1993: 65) se presentan los títulos de una serie de canciones en formato de lista; en la página final nos encontramos con una “Bibliografía sucinta” (ídem: 289) y, además, ciertos pasajes son incluidos entre corchetes y dirigidos a los editores de *Retrospect*, los encargados de publicar la encuesta⁴⁶³. Como en *A Month of Sundays*, aquí también encontramos ejemplos de citación formal (véase por ejemplo, Updike, 1993: 168: “Moore (ed.): *Obras*, vol. II, págs. 378-382. (N. del A.)”⁴⁶⁴) y de notas que dirigen a otros lugares del texto: “Véase páginas 240-241 y 253. (N. del A.)” (ídem: 265).⁴⁶⁵

La problemática del destinador es aparentemente más compleja en este libro, si cabe, pues las notas se autodefinen como “*Notas del A.*”. No obstante, el autor al que se refiere esa A. es el autor del texto ficticio que simula ser de no ficción, es decir, Alfred Clayton, y no Updike. Este constituye otro ingrediente del concierto mimético de la novela.

462 La de Heidegger, en que, incidentalmente, existe una aclaración entre corchetes y en la que la segunda mención al “Ser” ha sido tachada; la otra es de Rousseau.

463 En el primero y en el segundo de ellos el protagonista declara su preocupación con respecto a los problemas de espacio (problema no ajeno a los anotadores a lo largo de la historia) y resalta el cariz paratextual del flujo de pensamiento o “subpensamiento”: “[Editores de *Retrospect*: No cortéis maquinalmente mis párrafos en extensiones de diez líneas. Yo me tomo en serio vuestro simposio, y algunos pensamientos se alargarán como ríos en pleno deshielo, mientras otros se desprenderán como carámbanos. Dejad que sea yo quien haga los cortes, por favor]” (Updike, 1993: 10; un verdadero *déja vu* para Wallace) y “[Editores de *Retrospect*: ¿Verificar datos? Podrían aparecer paréntesis demasiado largos para las presiones de espacio a que estoy sometido. Pero me habéis *pedido* impresiones.]” (ídem: 11-12; v. t. ídem: 13-14 y 74).

464 v. t. ídem: 169 y 170.

465 Otros ejemplos notables en ídem: 152, en que se suceden dos notas, y en ídem: 256, mismo caso pero con tres notas. También ídem: 277, en que conviven una nota del autor y otra del traductor.

En lo referente al uso de notas al margen, existen pocas dudas sobre la influencia de Updike en David Foster Wallace.

2.6. T. S. Eliot y *The Waste Land*

Aunque sabemos que el interés por la poesía de Wallace ha sido una constante a lo largo de su vida (Por no hablar del interés que demuestra en las relaciones entre la poesía y el rap en su obra *Signifying Rappers*, coescrita con su amigo Mark Costello.), su acercamiento a la escritura poética ha sido prácticamente nulo, al menos que sepamos. Las únicas muestras que tenemos son infantiles o paródicas. A los cinco años, por ejemplo, escribió el siguiente poema a su madre (Max, 2012: 3):

My mother works so hard
And for bread she needs some lard.
She bakes the bread. And makes the bed.
And when she's threw
She feels she's dayd.

También Max (4) nos revela que a los seis o siete años escribió otro poema:

If you see a viking today
it's best you go some other way.

A los 12 años compartió el primer premio en un concurso con un poema dedicado, ya se dijo, a Boneyard Creek, “an old irrigation ditch that passed behind the local library”, por el que le dieron 50 dólares (Max, 2012: 5-6)⁴⁶⁶. He aquí un fragmento:

Did you know that rats breed there?
That garbage is their favorite lair.

En su época universitaria hubo también algunos esfuerzos poéticos. Además, se matriculó en asignaturas de poesía. En Amherst comenzó a escribir un poema en prosa sobre los campos de maíz de Illinois (Max, 2012: 23). Además, antes del segundo semestre del

466 v. t. Kipen (2004).

curso 1983-1984 escribió una carta a su amigo Corey Washington, anunciando su llegada con unos cómicos versos (Max 37):

Roses are Red.
Violets are Blue;
I am well
And hope you are too.
Wittgenstein,
Was a raving fairy;
I'll be in Amherst
In January.

En los siguientes dos semestres se matriculó en una asignatura de poesía británica moderna, durante la cual se mostró especialmente interesado en la crítica poesía de *The Waste Land*, de T. S. Eliot.

Durante el máster en Arizona, en 1986, se dedicó, entre otras cosas, a un estudio independiente de la teoría y prácticas poéticas (Max, 2012: 74). Su novia de entonces, Gale Walden, una joven poeta, le mostró un tipo de poesía menos intelectual, más alejada de la poesía de las ideas de T. S. Eliot y más cercana a la sensibilidad. Wallace le acompañaría además a sus clases de poesía⁴⁶⁷.

Sabemos por Max (2012: 234-235) que nuestro autor tenía en gran estima el poema de John Keats *This Living Hand* y, por otra parte, su *novella Westward the Course of Empire Takes its Way*, toma su título de uno de los versos de la obra del obispo Berkeley *Verses on the Prospect of Planting Arts and Learning in America*:

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

467 Más tarde se casaría (2004?) con Karen Green, también poeta)

En la entrevista con Larry McAffery llega a afirmar que lee más poesía que narrativa:

y para mí, bastante de esta belleza en el arte de escribir tiene que ver con el sonido y el tempo —y esa es la razón de que lea mucha más poesía que ficción—. Sencillamente estoy muy interesado en los ritmos; no solo en los ritmos de las frases sino en los ritmos narrativos que aparecen mediante ciertas repeticiones o cuando te detienes y vuelves hacia atrás. Sé que no soy sutil en absoluto cuando repito cosas en ciertas obras (Burn, 2012a: 69).⁴⁶⁸

Cuando McAffery le pregunta si alguna vez ha escrito poesía, contesta:

He escrito poemas en prosa y algunos textos cortos que probablemente se acerquen a la poesía, pero ninguno dio mucho resultado y no me siento demasiado inclinado a escribir poesía. Para ser sincero contigo, no creo que tenga el suficiente talento para ser poeta. Se necesita una mente clara para ser poeta, una capacidad de comprensión y extracción para convertir lo abstracto en algo concreto. (...). He fusilado un montón de poesía, aunque muchas veces el modo en que lo hago no es nada obvio (...) muchas veces intento hacer con la puntuación lo que los poetas tratan de hacer con las rupturas de línea. Una de mis pocas fortalezas como escritor es que pienso que tengo un buen oído para el ritmo y para el habla y para los ritmos hablados. (ibídem).

En la misma entrevista (ídem: 71) hay una intervención de Wallace que puede pasar desapercibida, pero que es muy iluminadora: “(...) es posible que el único valor de «Hacia el oeste» fuera mostrar la clase de bucles pretenciosos en los que se cae si se anda haciendo el gilipollas con la recursión. Mi idea en «Hacia el oeste» era hacer con la metaficción lo que Moore con la poesía o lo que el *Libra* de DeLillo había hecho con otros mitos mediatizados.”

Esto nos revela que Wallace conocía al menos la obra de Marianne Moore y, muy posiblemente, la polémica que protagonizó junto a Updike en torno al uso de las notas en literatura. Si tuvo conocimiento de *Like a Bulwark* (y tal vez del ensayo de Moore *A Note On The Notes*) sería difícil no reconocer que pudo tener alguna influencia en las futuras notas de Wallace.

Por lo demás, existen alusiones por parte de Wallace a otros poetas a lo largo de su carrera, a muchos de los cuales sin duda leyó: G. M. Hopkins, John Donne, Richard Crashaw, Shakespeare, John Keats, Phillip Larkin⁴⁶⁹, Louise Glück, W. H. Auden, Mary Karr (una de

468 Hay mucho material sobre esta cuestión, por ejemplo en el documental *Endnotes* (2011), de BBC Radio 3.

469 Uno de sus predilectos: “perhaps, as Zadie Smith has argued, Wallace should be conceived less exclusively in terms of the enormous postmodern paranoid novel (though that aspect remains vital), and more broadly in terms of poetry—less Pynchon, perhaps, and more Philip Larkin” (Burn, 2012b: 15).

sus parejas), Dennis Johnson o Emily Dickinson, quien es mencionada en su cuento *Here and There* y quien constituye una figura recurrente en *Infinite Jest*⁴⁷⁰ (v. t. Burn, 2012b: 198). Asimismo, Wallace hace gala en *Good Old Neon* de un recurso propio de Dickinson: la utilización de un personaje que está muerto y narra desde el más allá⁴⁷¹.

En lo que respecta a T. S. Eliot, ya hemos comentado que Wallace sentía gran interés⁴⁷² por su poesía⁴⁷³. No es de extrañar, conociendo el carácter de nuestro autor, que se sintiera atraído por la poesía intelectualista del autor inglés, sobre todo por su obra cumbre *The Waste Land*. Dado el interés de Wallace en el problema de la televisión, también es probable que haya leído el ensayo de Eliot *The Television Habit*, de 1950.

Dicho esto, nos centraremos ahora en *The Waste Land*, el poema en cinco cantos de Eliot, que cuenta con cincuenta *endnotes*. Además, el conjunto de las notas tiene un pequeño texto introductorio, así como la quinta parte, *What the Thunder Said*. Al cuarto canto, *Death by Water*, no corresponde ninguna nota, aunque hay referencias a él en las del primer canto (Eliot, 1999: 94-95). Si observamos los manuscritos originales comprobaremos que no existen *endnotes*, lo que es de esperar en las versiones más tempranas. Las *endnotes* fueron añadidas de forma ulterior al texto. Esto nos lleva a pensar que Eliot no las concebía como partes

Burn hace además en el mismo lugar un interesante análisis de las costumbres estilísticas que Wallace ha adoptado de Larkin:

“The double negatives, for instance, that we find in such poems as 'Talking in Bed' ('the wind's incomplete unrest' [100]) haunt Wallace's diction; thus Orin finds Steeply 'not unerotic' (246), while Sylvanshine deems the repetition of *illiterate* 'not unlovely' (5). At the same time, Wallace also learned the value of a variegated rhetorical register from the shifts between vernacular and self-consciously poetic voices that take place, for instance, in the final stanzas of Larkin's 'This Be the Verse' (a poem that's quoted in *Broom* [249]) or 'Money'.”

470 El título *Infinite Jest*, por cierto, proviene de un verso de *Hamlet*:

“Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio: a fellow
of infinite jest, of most excellent fancy (...)”

471 Ver Burn; incidentalmente, Burn también señala una relación entre este cuento, y en general la colección *Oblivion*, y la recursión y las espirales de pensamiento).

472 Max (294) cuenta que detrás de la portada de un cuaderno, Wallace pegó (taped) una anécdota sobre T. S. Eliot, quien, como Wallace, había sufrido el martirio de tener unas expectativas demasiado altas de sí mismo: “One of [Conrad] Aiken's friends was a patient of the famous analyst Homer Lane, and Aiken told this friend about Eliot's problem. Lane said to his patient, ‘Tell your friend Aiken to tell his friend Eliot that all that's stopping him is his fear of putting anything down that is short of perfection. He thinks he's God.’” (citado por Max 294, el subrayado es de Wallace).

Por otro lado, Burn traza, tal vez demasiado imaginativamente, una posible relación entre los acontecimientos del 1 de abril de 2003 descritos en *Infinite Jest* (el suicidio de James O. Incandenza, entre otros) y el archiconocido verso de *The Waste Land*, “April is the cruelest month”. Es decir, en su opinión, esta correspondencia podría ser intencionada por parte de Wallace.

473 Casualmente, el perfil de Wallace escrito por David Streitfeld para *Details* (1996), se titula *The Waste Land*

integrantes del poema, sino como una ayuda dispensable. Aún así, si tenemos en cuenta la estima de Wallace por el poema de Eliot, no tenemos más opción que reconocer su influencia sobre las notas de nuestro autor.

Entre otras cosas, en las *endnotes* de *The Waste Land* encontramos citas (“Cf. *Ezequiel* II, 1.” [ídem: 94], “V. Ovidio, *Metamorfosis*, VI, Filomena.” [ídem: 95]...), transcripciones de textos de otros autores (como en la nota al verso 218, en que presenta un fragmento de *Edipo Rey*, [ídem: 96-97], o en la nota a los versos 366 y 367, en que cita a Hermann Hesse en alemán, [ídem: 99]), etc. En fin, *endnotes* con función de legitimación. De hecho, Genette (2001: 286), habla de *The Waste Land* en los siguientes términos:

Más discreta, la anotación de *Waste Land* se refiere sobre todo a las fuentes librescas (de la Biblia a Wagner, pasando por *Le rameau d'or* [*The Golden Bough*] y el libro de Jessie Weston *From Ritual to Romance*) de ese poema, “histórico” a su manera (historia del rey pescador) y atestado de alusiones y prestamos diversos, que Eliot prefirió sin dudas exhibir por sí mismo a que le fueran reprochados por la crítica.

Lo que nos interesa sobre todo de las notas de Eliot es el tono personal que en ocasiones vuelca en ellas, revelando una fuerte presencia de las funciones de digresión, opinión y aclaración (nota al verso 46: “No conozco bien cómo está constituida la baraja del Tarot, de la que obviamente me he distanciado para seguir mis conveniencias. (...)” (Eliot, 1999: 94), o nota al verso 210: “Las grosellas se cotizaban a un precio «coste, seguro y flete a Londres»; y el documento de envío, etc. se habían de entregar al comprador al pagar la factura” (ibídem), o nota al verso 221: “Esto quizá no parezca tan exacto como los versos de Safo, pero yo pensaba en el pescador de caña, que vuelve al caer la tarde” (ídem: 96, v. t. 97), etc.⁴⁷⁴

474 Ver también notas a los versos 218, 309, 357, 360, entre otras (Eliot, 1999: 96-99).

2.7. Jorge Luis Borges

*Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios.*⁴⁷⁵

Jorge Luis Borges

Si tenemos en cuenta la reseña que hace Wallace de la biografía de Borges que escribió Edwin Williamson, *Borges: A Life* (2004), y ciertas aseveraciones incluidas en la reseña, solo podemos afirmar que nuestro autor conocía la obra del escritor argentino, del mismo modo que estaba familiarizado con otros autores latinoamericanos como Manuel Puig, Carlos Fuentes, José Donoso, Octavio Paz o Julio Cortázar.

Una de estas aseveraciones aparece, precisamente, en la primera *footnote* del texto:

Of course, Borges's famous "Pierre Menard, Author of the 'Quixote' " makes sport of this very conviction, just as his later "Borges and I" anticipates and refutes the whole idea of a literary biography. The fact that his fiction is always several steps ahead of its interpreters is one of the things that make Borges so great, and so modern. (Wallace, 2012: 242).

Más adelante, en el texto principal, describe los cuentos *El inmortal* y *La escritura del dios* como “two of the greatest, most scalp-crinkling mystical stories ever, next to which the epiphanies of Joyce or redemptions of O’Connor seem pallid and crude” (ídem: 250). Pero lo que realmente nos asegura que Wallace ha leído algunos de los cuentos de Borges que contienen notas al margen es la footnote 6 de su reseña (ídem: 249):

475 Maloney sobre Borges y esta cita (2005: 101):

“His most enduring stories tend to mimic nonfictional forms, even while the content is often full of fantastic events and characters. Many of his stories call attention to the margins of the page, and to a new perspective that can undermine, challenge, or support the mimetic aspects of his narrative. Given the intertextual and metafictional nature of much of his work, it is easy to see how his stories might function as the tangents, the commentary, the notes, and the paratexts to larger, nonexistent works.”

Williamson's chapters on Borges's sudden world fame will be of special interest to those American readers who weren't yet alive or reading in the mid- 1960s. I was lucky enough to discover Borges as a kid, but only because I happened to find *Labyrinths*, an early English-language collection of his most famous stories, on my father's bookshelves in 1974. I believed that the book was there only because of my parents' unusually fine literary taste and discernment—which verily they do possess—but what I didn't know was that by 1974 *Labyrinths* was also on tens of thousands of other U.S. Homes' shelves, that Borges had actually been a sensation on the order of Tolkien and Gibran among hip readers of the previous decade. (v. t. Maloney, 2005: 97).

Esto no solo nos asegura su familiaridad con Borges, sino un contacto temprano de nuestro autor con la obra del argentino, un contacto parecido al experimentado con Melville o Joyce, y cuya naturaleza prematura no debe ser pasada por alto.

Hay que tener presente que Wallace sin duda leyó otras obras de Borges, como lo evidencia el análisis de Burn de cierto pasaje de *Infinite Jest* a la luz de la pequeña parábola borgiana *Del rigor en la ciencia* (en Burn, 2012b: 33-34) y el de la colección *Oblivion*, en base a la frase de Borges “Imagination, I should say, is made of memory and of oblivion”⁴⁷⁶ (ídem: 84-85). Como bien plantea Burn, más allá de *Oblivion*, el tema de la memoria y la acumulación de datos que aparece, por ejemplo, en *Funes el memorioso*, es una constante en la obra de Wallace (*Little Expressionless Animals*, *Infinite Jest*, *Philosophy and the Mirror of Nature*, *The Pale King*, etc., en algunos de los cuales hay personajes que prácticamente emulan al Funes de Borges). Por otra parte, en las mismas páginas Burn nos revela que en la primera versión publicada de uno de los cuentos de *Oblivion*, este iba acompañado de un epígrafe de Borges⁴⁷⁷.

No podemos dejar de señalar aquí tampoco que, entre la bibliografía consultada por Wallace para *Everything and More*, se encuentra el ensayo de Borges *Avatares de la tortuga* y que *The Pale King* toma su cita introductoria del poema en prosa de Frank Biddart, *Borges y yo* (que, como el lector sabrá, comparte título con un famoso texto del autor argentino):

We fill pre-existing forms and when
we fill them we change them and
are changed.

476 Esta frase la pronunció Borges en sus conversaciones con Willis Barnstone (véase Barnstone, 1993: 94).

477 No hemos encontrado dicha versión.

De los 23 cuentos recogidos en la antología inglesa *Labyrinths*, de 1962 (que no es otra cosa que una selección de varios cuentos incluidos en *Ficciones* y en *El Aleph*), diez cuentan con footnotes: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Pierre Menard, autor del Quijote*⁴⁷⁸, *La biblioteca de Babel, Tres versiones de Judas, El inmortal, Los teólogos, Historia del guerrero y la cautiva, La casa de Asterión, Deutsches Requiem* y *El Zahir*. De todos los cuentos de Borges, 17 tienen footnotes, según el recuento de Maloney (2005: 7) (y de Fishburn [2002: 9], que es más concreta en su recuento)⁴⁷⁹. El primer cuento en que Borges utiliza *footnotes* es *El impostor inverosímil Tom Castro*, en *Historia universal de la infamia*, y el último, *El informe de Brodie*, en la colección homónima. Su nota más extensa se encuentra en *El acercamiento a Almotásim*, en *El jardín de senderos que se bifurcan (Ficciones)*, que se convierte además en autorreferencial, llegados a cierto punto: “para esta nota, he consultado el décimo tomo de (...)” (Borges, 2001: 33).

No en vano John Barth afirmaba en *The Literature of Exhaustion*: “If you were Borges you might write *Labyrinths*: fictions by a learned librarian in the form of footnotes, as he describes them, to imaginary or hypothetical books” (Barth, 1984: 72). Puesto que la mayor parte de estas *footnotes* son de la misma naturaleza, es decir, notas ficcionales que simulan ser no ficcionales⁴⁸⁰, no se analizarán aquí de forma pormenorizada cada una de ellas.

En opinión de Maloney (2005: 106), las notas de Borges son elementos del texto que proponen nuevas formas de leer sus cuentos, y las relaciona con lo que Evelyn Fishburn, tomando una metáfora de William Rowe, llama “reading machines” o “devices that “make holes in the text to redistribute it allowing for different configurations” (Fishburn, 2002: 2), pero reconoce, y nosotros también, que Fishburn utiliza el término para referirse más bien a “textual spaces that Borges uses to insert himself into the text in covert ways” (Maloney, 2005: 106)⁴⁸¹. En otras palabras, en ocasiones Borges utiliza sus notas para introducir la voz

478 “‘Pierre Menard’ is the story that best exemplifies Borges’s famous ‘annotatory approach’-the term is Julio Ortega’s.” (Fishburn, 2002: 17).

479 Queremos dejar claro que existen ejemplos de notas ficcionales en Borges fuera de *Labyrinths*, como es el caso de *Examen de la obra de Herbert Quain*, que presenta una *footnote*.

480 Que Genette (2001: 284) llama “notas simuladas, como se encuentran con frecuencia en Borges (*Tlön, Menard, Babel*), a textos de ficción presentados en forma de ensayo o reseña crítica, cuyo régimen es el de las notas ‘ordinarias’ pero en la ficción”.

481 En caso contrario, podríamos haber encontrado un vínculo entre las “*reading machines*”, la estética de la recepción y los huecos semánticos.

autorial en la historia, aunque es cierto que esto lo hace también en otros textos sin necesidad de notas, como en *Hombre de la esquina rosada* o *El otro*, por citar solo dos ejemplos.

Fishburn, en *A Footnote to Borges Studies: A Study of the Footnotes*⁴⁸², establece además un paralelismo entre las notas de Borges y ciertos intereses temáticos y personales, lo que acerca de nuevo el uso de las notas a una cierta sensibilidad y trayectoria biográfica del autor: “To approach Borges from the edges of the paper seems eminently appropriate given his avowed attraction for las orillas, the margins, and los orilleros, those living at the margins of society, the ‘hoodlums’ as he called them in his Edwardian English”⁴⁸³ (Fishburn, 2002: 2). En su ensayo, además, y entre otras cosas (ídem: 8 y 15) considera que el procedimiento anotativo de Borges tiene un carácter más amplio del que ofrecen las *footnotes* como herramienta literaria: de este modo, el cuento *El fin* podría considerarse un comentario al *Martín Fierro*, *Pierre Menard...*, a *El Quijote* o *Tres versiones de Judas* al propio Evangelio; también las críticas y opiniones que con posterioridad dio Borges de sus propios cuentos y hasta los manuscritos previos a sus versiones definitivas constituirían un comentario de naturaleza anotativa a la obra borgiana. Y todavía un paso más allá: “I should like to conclude by considering briefly footnotes not *in* but *to* the work of Borges. By this I mean the way in which Borges has been used in the sense of a conventional footnote, that is, as supporting evidence conferring intellectual authority to another work. (...)” (ídem: 18).

Las notas de Borges suelen ser sencillas, de una o dos frases de longitud. En cuanto a su rol en la ficción, extienden la narrativa, en lugar de interrumpir la progresión narrativa, como sería el caso de *Pale Fire*, según Maloney (2005: 161-162). Esto necesita de una reflexión por nuestra parte: en el sentido al que Maloney se refiere, no creemos que haya grandes diferencias entre ambos tipos de notas. Las de Borges interrumpen igualmente la narrativa, aunque es cierto que en un grado mucho menor que las de *Pale Fire*. Esta diferencia de grado se produce, principalmente, en virtud de las extensiones dispares de ambos tipos de notas. En la práctica, el lector se verá más o menos interrumpido en su asimilación del texto principal según sea la extensión temporal de esa suspensión que produce la lectura de la nota (la sensación de progreso narrativo se verá más o menos resentida, además, dependiendo de si el contenido de la nota es más o menos cercano al del texto principal que el lector acaba de abandonar). La corta extensión de las notas de Borges permite que el lector dé un pequeño

482 Este ensayo de Fishburn es esencial para cualquier estudioso de las notas borgianas.

483 Esto lo dice a propósito del libro *Borges: un escritor en las orillas*, de Beatriz Sarlo.

salto hacia delante y hacia atrás en un corto espacio de tiempo, lo que, en esto damos la razón a Maloney, extienden la narrativa con una breve pincelada, creando “a sense of narrative recursion⁴⁸⁴ that forces us back into the text from a new perspective” (ibídem). Maloney lo expresa a continuación, con un ingenioso símil, diciendo que, aunque las notas de este tipo alteran la dinámica de la narrativa de maneras significativas, lo hacen normalmente del mismo modo que un leve empujón puede alterar el curso de un objeto gigantesco que se mueve a lo largo de grandes distancias (ibídem). En este sentido, para Maloney, efectivamente, las notas de Nabokov son distintas a las de Borges. Nosotros insistimos, sin embargo, en que no hay grandes diferencias cualitativas entre ambos tipos de notas, al menos en lo referente a su carácter de extensión y de diálogo con el texto principal. Sus diferencias son en todo caso de grado en este carácter extensivo y dialógico de las notas, según los factores que ya hemos enunciado. Por lo demás, las notas de Borges se relacionan con el texto principal de forma muy parecida a las de Nabokov, al menos en lo referente a su carga de información y a la naturaleza de su interacción con el lector. Otra cuestión es, insistimos, el grado de mimesis, la extensión, la carga informativa que aporta al lector, la dedicación que de este exigen, etc. Al mismo tiempo, y paradójicamente, las notas de Borges sirven a veces de “marker of the limits of the text, of the limits of reading, and of the paths we choose to follow in any given text. It is a metonymic device that functions intertextually and intratextually, connecting Borges’s story to the history of historical scholarship and to a rich literary history” (Maloney, 2005: 125).

Por otra parte, estas “notas simuladas”, utilizando el término de Genette, contienen en ocasiones referencias a otras obras, ya sean reales o ficticias, lo que refuerza cierto carácter intertextual (e hipertextual⁴⁸⁵) de la producción de Borges en materia de ficción⁴⁸⁶ (Flann

484 Y con esto volvemos al concepto de recursión en el ámbito de las notas al margen.

485 Y (Maloney, 2005: 107): “Borges’s works are inherently intertextual, self-reflexive, and, in Genette’s use of the term, hypertextual.” (para más en torno a esta cuestión, véase en general el apartado 4.2 *Good Readers and Intertextual References* de la tesis de Maloney:[2005: 102-110]).

486 Tanto es así que, felizmente para nosotros, en *Historia del guerrero y la cautiva*, cita en nota al pie la obra capital de Gibbon: “También Gibbon (*Decline and Fall*, XLV) transcribe estos versos” (Borges, 1999: 36). Tal vez no sea gratuito afirmar que Borges está haciendo aquí un guiño a la famosa anotación de Gibbon. Además, al inicio de *El inmortal*, Borges nos cuenta que la historia narrada procede de un manuscrito encontrado en el artículo que el anticuario Joseph Cartaphilus ofreció a la princesa de Lucinge: “Los seis volúmenes en cuarto mayor (1715-1720) de la Iliada de Pope” (ídem: 9). Tal vez nos hubiera pasado desapercibida esta referencia intertextual de no comprender el papel de las *Dunciad Variorum* de Pope en el desarrollo de la parodia y la mimesis de los textos de no ficción junto con sus paratextos artificiales. Si aceptamos la semejanza entre los nombres de Joseph Cartaphilus y Martinus Scriblerus como premeditada, el guiño intertextual es doble.

O'Brien, en *The Third Policeman*, llega a escribir notas ficcionales con bibliografía ficticia de y sobre un personaje ficticio del texto principal: véase Maloney, 2005: 84-85).

No vamos a detenernos en un análisis exhaustivo, como hemos dicho, de las notas ficcionales de Borges (otros lo han hecho ya con mayor éxito del que podríamos tener nosotros), pues nuestro foco se halla en las notas de David Foster Wallace y, en este apartado concreto, en sus posibles influencias⁴⁸⁷. Solo diremos que, como tantas otras, las notas de Borges suelen utilizarse para imitar las convenciones formales de los historiadores, lo que da una legitimación artificial a su texto ficticio, verosimilitud, en resumidas cuentas. De este modo, en ocasiones pueden interpretarse como parte de una parodia del género histórico, potenciando de este modo la sátira. En muchos otros casos, como en *Deutsches Requiem*, las notas ficcionales simulan ser notas editoriales.

La influencia borgiana en la obra de David Foster Wallace y, más específicamente, en su uso de paratextos artificiales para simular el aparato crítico de la Academia es, ahora podemos afirmarlo sin temor a equivocarnos, como mínimo relevante para este estudio.

⁴⁸⁷ El lector haría bien, en caso de interesarse por casos particulares de las notas artificiales de Borges, en dirigirse a la tesis doctoral de Maloney (2005: 47-48, 51, 53-54, 66).

2.8. Manuel Puig y *El beso de la mujer araña*

Wallace descubrió a Manuel Puig durante sus años universitarios en Amherst. Su profesor Andrew Parker fue quien le introdujo a su obra y a la de Don DeLillo⁴⁸⁸. Dicho profesor estuvo en el tribunal de defensa de la tesis que constituyó la novela *The Broom of the System*, novela que debe parte de su mérito a la escritura de Puig, como ya hemos afirmado en otra ocasión a propósito de sus diálogos. En lo referente a ese “clic” del que habla en su entrevista con McAffery, Wallace llega a decir que “Puig hace clic como un jodido contador Geiger.” (Burn, 2012a: 65). Considerado por Wallace como uno de los artífices del proyecto de la literatura posmodernista, Puig arrojó también su sombra sobre *Infinite Jest*, como así lo demuestra en una carta a Don DeLillo: “it seems rather a lot of your voices and constructions, as with Puig’s and Paz’s, hang around in my head and get mixed up with other experiences and ideas and voices, etc [...]” (Wallace, citado por Foster, 2012: 125).

Las mayoría de las notas que aparecen en *El beso de la mujer araña* poseen un carácter especial: se trata de notas que Genette llamaría “de referencia teórica” (“en *Le baiser de la femme-araignée*, Manuel Puig coloca media docena de notas referidas a las diversas explicaciones de la homosexualidad”, [Genette, 2001: 286]). Nosotros reservamos el término “referencia” para notas con carácter de citación, es decir, en las que se indica el origen bibliográfico o de otro tipo de un texto, una reflexión, etc. que aparece en el texto principal.⁴⁸⁹ En las notas de *El beso...* Puig incluye las fuentes, pero lo hace informalmente y se refieren al propio contenido de la nota y no al del texto principal (“En *Tres ensayos sobre la teoría de la homosexualidad*, Freud señala [...] [Puig, 2001: 139]”). Siendo justos, no obstante, es algo más complicado:

De las nueve *footnotes* que aparecen en el libro, ocho constituyen reflexiones teóricas sobre el origen de la homosexualidad. En la mayoría de los casos aparecen en momentos aparentemente aleatorios a lo largo de la novela, aunque hay excepciones, como en el caso de la primera nota, por poner un ejemplo, en que el superíndice que liga el texto principal con la nota se sitúa después de la siguiente intervención del personaje de Valentín Arregui: “(...) Si estamos en esta celda juntos mejor es que nos comprendamos, y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco” (ídem: 60). Por lo demás, estas notas que van especiando la narración podrían constituir perfectamente, si se presentaran sucesivamente, un ensayo

488 v. t. Burn, 2012a: 19, Burn, 2012b: xii y Lipsky, 2010: 261.

489 También entran en esta categoría los apuntes bibliográficos con las coletillas de cf., *ibid.*, v. g., etc.

independiente sobre la homosexualidad. Se nos ocurre que este ensayo podría haber aparecido, de proponérselo el autor, en una forma paratextual distinta, como por ejemplo en forma de prólogo o de apéndice, pero evidentemente el efecto resultante no sería el mismo.

En cuanto a su papel dentro de la narración, si bien su destinatario es inidentificable, dado el tono frío que corresponde a un ensayo psicoanalítico, antropológico, sociológico, etc. y a la ausencia de una voz narrativa definida⁴⁹⁰, estas notas no sirven solo de apoyo documental al tema principal del libro, sino que, trabajando paralelamente con el texto principal, ponen al alcance del lector las claves para comprender las motivaciones de los personajes, sobre todo las del joven homosexual Luis Alberto Molina. Constituyen un intento de acercar al lector (al lector no homosexual, sobre todo) a su identidad, y en este sentido sirven de “muleta” al lector para ayudarlo a acceder a un personaje que, por lo demás, se explica a sí mismo únicamente a través del diálogo en el texto principal, y con el que al lector, quizás debido a las represiones sociales, sexuales, biológicas, etc. que precisamente se analizan en las notas, le es difícil identificarse. Este es por tanto un bello ejemplo de notas que con su presencia rellenan los huecos semánticos del texto principal, en este caso unos huecos que horadan nada más y nada menos que la identidad de un personaje protagonista y que, de un modo encomiable, tratan de promover una actitud de tolerancia por parte del lector, un destierro de la homofobia y, yendo más allá, el cambio social⁴⁹¹ (justamente lo que persigue el personaje de Valentín): “Molina is trying to gain Valentín’s trust, Puig is trying to gain ours so we will follow the complex ideological argument he presents”, dirá Maloney (2005: 163).

No debemos subestimar otro aspecto de la relación entre el texto principal y las notas al pie de página en *El beso de la mujer araña*: dentro de la temática en torno a la represión que trabaja la novela, las notas tienen una posición y un papel excéntricos, se sitúan fuera del espacio tradicional del texto principal, fuera de la celda que retiene a los dos personajes protagonistas, y desde ese espacio extramuros tienden su discurso de tolerancia y de libertad⁴⁹². Si el mundo del texto principal es el de la represión, el encierro, la intolerancia, la tradición, el pensamiento único, en fin, el de la modernidad, las notas proponen una alternativa de innovación, de escepticismo, de libertad... valores todos propios de la posmodernidad. Desde un punto de vista parecido, la debilidad asociada a la condición

490 Aunque podríamos sugerir que se trata de la de Manuel Puig, como así lo hace Maloney (2005: 164).

491 En este sentido, parece que Anthony Grafton tenía razón en la conclusión de su libro.

492 Que es un discurso paradójicamente racionalizador en torno a la sexualidad.

homosexual de Molina a lo largo de la novela, encuentra su contrapartida en el discurso tajante, sentencioso, de las notas, que anima a la emancipación de la identidad homosexual. En esto Maloney (2005: 165-166) parece darnos la razón, cuando afirma que la narrativa principal de la novela desarrolla una visión de la homosexualidad mucho más compleja que la visión “científica” que se nos presenta en las notas.

En cuanto a la nota que supone la excepción en la novela de Manuel Puig (en Puig, 2001: 79), esta busca reparar una omisión producida en el texto principal. En el transcurso de una de las películas que Molina narra a Valentín, una película propagandística nazi, Valentín expresa a su compañero de celda su desagrado por la historia. Como consecuencia, Molina se siente algo ofendido y abandona su narración. Al día siguiente, mientras siente unos dolores intensos en el estómago, Molina continúa con la historia, a petición expresa de Valentín, quien aparentemente solo quiere que de este modo su compañero se distraiga del dolor. Debido a su malestar, la narración de Molina es fragmentaria, sumaria, y omite algunos detalles que deberían ir a continuación de lo narrado la noche anterior. Estos detalles, sin embargo, se presentan en la *footnote* de la que hablamos, que simula ser un extracto de una publicación editada por los estudios autores de la película: “*Servicio publicitario de los estudios Tobis-Berlín, destinado a los exhibidores internacionales de sus películas, referente a la superproducción «Destino» (páginas centrales).*” (Puig, 2001: 79-84). Este es el título que encabeza la nota al pie y que revela una importante carga mimética. De este modo, presentando un documento ficticio (v. t. Fishburn, 2002: 7), Puig resuelve el vacío que las vicisitudes de la narración y la relación de los personajes provocan en el texto principal, llegando el lector incluso a poseer más información acerca del argumento que el propio Molina, por encontrarse esta información fuera de la narración del texto principal, en un nivel textual distinto e inaccesible para los personajes.⁴⁹³

A pesar del carácter tan dispar, en cuanto a estilo, contenido, tono, etc. de las notas con respecto al texto principal (“because of their extratextual status “they are freer to adopt a new line of rhetoric” [Benstock, 1983: 204]), su ausencia haría de la novela un texto muy distinto⁴⁹⁴.

493 Constituye, creemos, un ejemplo perfecto de motor de la progresión narrativa (v. t. Maloney, 2005: 168-169).

494 “we might be able to tell the story of Manuel Puig’s *Kiss of the Spider Woman* without reference to the notes that occur throughout the narrative—telling only of the instabilities between Molina and Valentín—but we would be only telling half the story.” (idem: 60).

Tampoco debemos obviar la presencia de otros paratextos artificiales, como las listas de comida de Molina, el informe de vigilancia policial del penúltimo capítulo y algunos ejemplos de monólogo interior, así como los distintos usos tipográficos de Puig (véase Maloney, 2005: 163) y la inclusión de letras de canciones, cartas, etc. Algunos capítulos, como ocurría en *Moby Dick*, tendrán además un carácter parecido al de las obras de teatro escritas. Todo esto hace de *El beso...* una novela especialmente polifónica, en gran parte gracias a la esencia naturalmente dialógica de las notas⁴⁹⁵.

Maloney, que aporta un brillante análisis de la polifonía de las notas de Puig y su relación con el dialogismo bajtiniano en uno de los epígrafes de su tesis, *Chronotopes in Kiss of the Spider Woman* (ídem: 162-170), que recomendamos encarecidamente al lector, llega a ver una función de cronotopo, siguiendo el término de Bajtin, en las notas de *El beso de la mujer araña* y, por extensión, en algunos paratextos artificiales y otras convenciones discursivas⁴⁹⁶. Respecto al caso concreto de la novela del argentino Manuel Puig, opina Maloney (ídem: 167):

The question of homosexuality raised in both the notes and in the dialogue between Molina and Valentin reflect the novel's attempt to provide different perspectives on the same topic in the same space and narrative time. Puig invites his readers to compare and contrast these different perspectives and possibly even authorizes one (body text) over the other (footnotes) by its spatial relationship in the text. The dominance of one story space over the other is ultimately a moot point as both are necessary for the type of narrative progression Puig wants to develop. The chronotopic effect of the notes deepens our understanding of the issues Puig is representing, even as the notes themselves invoke a particular pattern of narrative progression.

De esta reflexión nos interesa sobre todo la que se refiere a la situación de desigualdad, de sometimiento de uno sobre otro de los niveles textuales. Se trata de una relación frecuente entre el texto principal y las notas, como ya se ha visto. En el caso de *El beso...* esta relación refleja la que se produce entre Valentín y Molina. Así y todo, Maloney (ídem: 170) no reconoce una relación de subordinación en el aspecto discursivo entre las notas y el texto principal: “While many texts subordinate their notes to the main text, Puig’s

495 “[Michael Dunne] correctly points out the highly dialogic nature of the footnotes in the novel, which carry with them a polyphony of narrative voices and occupy a singular narrative space.” (ídem: 165).

496 “The note can become a spatial locus for temporal development rather than a gloss on a narrativized element of the story” (ídem: 170).

novel suggests a model of dialogic tension in which the notes proffer an alternative yet simultaneous voice with the body text”.

En cualquier caso, como Maloney, dejamos a otros un posible análisis en profundidad de las notas al margen como cronotopo, e invitamos al lector a leer acerca de su visión sobre el tema, para cuya argumentación Maloney se vale de esta última nota sobre la que venimos hablando, la que imita una publicación del “*Servicio publicitario de los estudios Tobis-Berlín*” (véase Maloney, 2005: 167-169).

Por otra parte, Becky Boling, en *From Beso to Beso: Puig's Experiments with Genre*, pone de relieve el carácter irónico de las notas. Para ella suponen un comentario irónico a la curiosidad de Valentín que se hace desde fuera del texto y sin llegar a resolver las dudas del personaje (Boling, 1990: 79). Se trata de una visión que no habíamos contemplado y que sin duda resulta legítima y reveladora, pero no creemos que esta sea su característica fundamental. Señalamos aquí la interpretación de Boling por el valor que puede añadir a lo ya debatido con respecto a la ironía que tradicionalmente ha ido ligada a las notas y a la obra de Wallace. Además, Boling señala que las notas de Puig son más irritantes que beneficiosas para el lector, cuya paciencia ponen a prueba. Esta visión negativa respecto a las notas en general, como hemos visto, ha sido compartida por otros autores antes que ella.

Tal vez Wallace no reconociera todas estas peculiaridades en *El beso de la mujer araña*, pero sin duda entrevió a través de la novela de Puig las posibilidades, desde luego no solo miméticas, que las notas al margen podían brindar a la ficción.

2.9. Otras influencias

Esta lista de influencias no acaba aquí, como sin duda el lector comprenderá. Repetimos que los autores y obras citadas se han ganado esta posición en derecho a su importancia para el proyecto literario de Wallace. Sin duda otros autores han sido notables en lo que se refiere a sus influencias, algunos de ellos incluso más importantes que los que hemos enumerado hasta ahora; pero si a estos no hemos otorgado un epígrafe individual es bien porque no utilizaron notas *ficcionales* en sus obras, o porque estas eran demasiado escasas o poco memorables, o porque no han aparecido en la biografía de Wallace con la insistencia de los ya referidos. Aún así, debemos subrayar, de entre todos los autores omitidos, los nombres de Dostoievsky⁴⁹⁷, de Don DeLillo, John Barth, Thomas Pynchon, Donald Barthelme, Cortázar, William Gaddis, William H. Gass..., además de los de otros autores con los que Wallace tuvo alguna relación o por los que estaba interesado de manera particular como Michael Crichton, Thomas Harris, T. C. Boyle, Apostolos Doxiadis, David Markson, William T. Volmann, Jay McInerney, Mark Leyner, Richard Powers, José Donoso, Georges Perec, Edgar Rice Burroughs, Robert Coover, Roland Barthes, Gilbert Sorrentino, etc. La lista sería prácticamente interminable.

De Dostoievsky sabemos que en *Memorias del subsuelo* utiliza una única *footnote* al inicio de la novela, una nota claramente autoral que no podemos dejar de señalar aquí.

John Barth, por su parte, se ayudará de paratextos artificiales en obras como *Giles Goat-Boy*, que integra *footnotes* ficcionales dentro de los igualmente ficcionales “Descargo de responsabilidad del editor” y “Carta de presentación para los editores”; además de incluir, al final de libro, los epígrafes “Postcinta”, “Postdata a la postcinta” y “Nota al pie de la postdata a la postcinta” (Barth, 2015, en el índice). La ironía de Barth en el uso de estos procedimientos es palpable. Gass utilizó asimismo *footnotes* en *Willie Master’s Lonesome*

497 Franzen (2011) diría de Wallace en su ensayo “*Robinson Crusoe*”, *David Foster Wallace, and the Island of Solitude*:

“The curious thing about David’s fiction, though, is how recognized and comforted, how *loved*, his most devoted readers feel when reading it. (...). At the level of content, he gave us the worst of himself: he laid out, with an intensity of self-scrutiny worthy of comparison to Kafka and Kierkegaard and Dostoyevsky, the extremes of his own narcissism, misogyny, compulsiveness, self-deception, dehumanizing moralism and theologizing, doubt in the possibility of love, and entrapment in footnotes-within-footnotes self-consciousness. At the level of form and intention, however, this very cataloguing of despair about his own authentic goodness is received by the reader as a gift of authentic goodness: we feel the love in the fact of his art, and we love him for it.”

Wife; Donald Barthelme en *To London and Rome* y, si consideramos como notas las ampliaciones opcionales que *Rayuela* ofrece al lector, y las particularidades de *62 Modelo para armar*, podemos incluir a Cortázar en la plantilla de anotadores en ficción (v. t. Fishburn, 2002: 7).

T. C. Boyle, con quien Wallace mantuvo correspondencia, utilizó notas en *The Women* (2009). Apostolos Doxiadis hizo lo propio en su novela *Uncle Petros & Goldbach's Conjecture*, que Wallace reseñó en *Rhetoric and the Math Melodrama*. Michael Crichton usa notas en *State of Fear* (2004); Vollmann, conocido de Wallace, en *Argall: The True Story of Pocahontas and Captain John Smith* y en *Fathers and Crows and The Ice Shirt*. Aunque sin notas formales, debemos poner de relieve el logro de David Markson en *Wittgenstein's Mistress*, una de las novelas preferidas de Wallace⁴⁹⁸, cuyo carácter de diario aforístico participa en cierto modo de un carácter anotativo; Perec las usa en *La Vie mode d'emploi*, Roland Barthes en *S/Z*, Burroughs en *A Princess of Mars*⁴⁹⁹. Gilbert Sorrentino en la novela *Mulligan Stew*, etc.⁵⁰⁰

En el sentido opuesto, Wallace constituyó asimismo una influencia para autores contemporáneos y posteriores⁵⁰¹. Como ya hemos dicho, la figura de nuestro autor llega incluso a estar presente, mediante alusiones más o menos veladas, en la ficción de algunos de sus colegas escritores. Los casos más notables son los del personaje de Richard Katz en *Freedom*, de su amigo Jonathan Franzen; uno de los personajes de *The Double Standard* (2005), de Kathe Burkhart, un tal Mr. Wallace, profesor de literatura americana; en la novela *The Boy Book* (2006), de E. Lockhart; Russell Stone en *Generosity*, de Richard Powers, que repite algunos de los temas de *Infinite Jest* (véase Burn, 2012b: 3-4), Leonard en *Extreme Solitude* (2010), de Jeffrey Eugenides o Foster Watt y Ralph Warden Meeker en *Cronic City* (2009), de Jonathan Lethem.

498 Véase *The Empty Plenum*, reseña de Wallace sobre el libro, en *A Supposedly Fun Thin...*

499 "I read a lot, but I didn't have particularly sophisticated tastes. I mean I read like Hardy Boys and Tom Swift. And Dad was really into science fiction, and I remember Dad trying to feed me Edgar Rice Burroughs, the Martian stuff. And I think I wasn't as into it as he was. I remember really liking Tolkien. But what would usually happen is Dad would read something, and if I would like it, he'd give it to me. And like let me read it. I mean, I read fairly early, but wasn't a precocious reader." (Lipsky, 2010: 51).

500 Este último caso, ya visto, es referido por Genette (2001: 293): "Entre las *curiosa* ofrecidas por cierta patología, voluntaria o no, de la nota, me han señalado el *Mulligan Stew* de Gilbert Sorrentino, donde un capítulo exhibe una notable falta de relación entre texto y notas". Incidentalmente, Wallace leyó por primera vez a Sorrentino durante su primer año de máster, en una clase impartida por Richard Elman.

501 Burn habla incluso de "the post-Wallace novel" (Burn, 2012b: 3 y 5).

Es cierto, como dice Burn (2012a: 8), que en estos casos “la biografía de Wallace parece ser redistribuida y difundida mediante cada acto narrativo” e incluso en otro lugar (2012b: 3), habla de un “género en miniatura” que ha emergido tras la muerte de Wallace: “a form in which his autobiography is more comprehensively nested within a larger narrative”. Pero no siempre el homenaje a su figura es tan contundente. También sus manías temáticas y estilísticas se cuelan en la narrativa estadounidense contemporánea: en el noveno segmento de la novela *A visit from the Goon Squad*⁵⁰², Jennifer Egan “carries out a brilliant stylistic and thematic parody of Wallace’s signature ob- sessions” (ídem: 2)⁵⁰³, además de utilizar *footnotes*. También han sido recreadas las estructuras argumentales y registros retóricos de *Infinite Jest* en obras como *Witz* (2010) de Joshua Cohen o *The Instructions* (2010), de Adam Levin (ibídem). Su influencia se deja sentir también en la ya citada *The Boy Book* de E. Lockhart, que emplea notas al pie de página (también su *The Boyfriend List* incluye *footnotes*). Por no hablar de Jonathan Franzen, en referencia a quien Chad Harbach llega a decir “Wallace has already written his next big novel—it’s called *The Corrections* (...)” (Harbach, en Gessen, 2004: 175).

Otros autores hoy celebrados en los que podemos reconocer la influencia de Wallace son Michael Chabon, Mark Z. Danielewski y Dave Eggers, quienes utilizarán notas u otros paratextos artificiales en *The Amazing Adventures of Kavalier & Clay: A Novel*, la innovadora *House of Leaves* y *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, respectivamente.

Hasta tal punto la obra de Wallace está inevitablemente ligada al uso de notas al margen⁵⁰⁴ y a la digresión, que en más de una ocasión ha sido parodiada mediante el uso de las mismas (en *A visit from The Goon Squad*, Jennifer Egan adopta “the footnote-ish fashion that injects a whiff of cracked leather bindings into pop-cultural observation” (Burn, 2012b: 3), fracturando así la jerarquía de la página); por no hablar de la sátira de 2003 titulada *Girlfriend Stops Reading David Foster Wallace Breakup Letter At Page 20* y publicada en *The Onion*. Esta característica de su obra ha influenciado, además, a autores posteriores como Dave Eggers o Richard Powers, que acabarían utilizando notas ficcionales en sus obras por influencia de Wallace. En este sentido se habla de la “post-Wallace novel” (Burn. 2012B: 3 y

502 Editada en España como *El tiempo es un canalla*.

503 Lo que en otro sitio (Burn, 2012a: 8) es llamado “el estilo narrativo anidado de Wallace”.

504 Una vez Wallace se hizo tatuar en el brazo la palabra Mary en referencia a su antigua pareja, Mary Karr. Años después, cuando se casó con Karen Green, Wallace hizo tatuar encima una tachadura junto con un asterisco que llevaba a la palabra Karen, tatuada bajo el anterior nombre.

5; v. t. ídem: 105, sobre la estética compartida de algunas figuras que gravitan en torno a Wallace), cuya emergencia nos lleva a dos conclusiones: en primer lugar, el culto a Wallace como personaje (llegará a ser caracterizado en algunas obras de ficción, siendo la más notable *Freedom*, de su amigo Jonathan Franzen) significa que su presencia en las letras americanas como un autor relevante se debe no solo a factores literarios, sino también extraliterarios. En segundo lugar, y teniendo en cuenta la temática y las ideas tratadas en la novela “post-wallaciana”, la figura de Wallace está establecida en la mente de sus contemporáneos como un autor que ha llevado a cabo una exploración temática del concepto de libertad (en todo esto seguimos a Burn, ídem: 5). Aunque este interés por la idea de libertad tiene que ver más con cuestiones de Ética y Filosofía, podemos ir más allá y afirmar que el uso del paratexto artificial por parte de Wallace y la eventual renuncia, al menos tentativa, a esta herramienta, es una de las manifestaciones de su lucha por entender el problema de la libertad. Después de todo, las herramientas posmodernistas de la literatura nacen de la búsqueda de una nueva libertad artística por parte del autor.

3. Las notas al margen como recurso literario y comunicativo

3.1. Las notas al margen como pensamiento tangencial

It is extremely difficult to stay alert and attentive instead of getting hypnotized by the constant monologue inside your head.

David Foster Wallace

En este apartado se discutirá el modo en que se refleja la personalidad de David Foster Wallace, así como su trayectoria vital, sus convicciones personales, experiencias, etc., en su uso de las notas al margen como herramienta comunicativa. Dicho de otro modo, se analizarán las notas al margen del autor desde un enfoque biográfico y psicológico. Como es evidente a estas alturas, el uso de notas al margen tiene no poco que ver con ciertas peculiaridades de la personalidad de Wallace. En primer lugar, las notas representan lo que llamamos “pensamiento tangencial”⁵⁰⁵, la expresión de un discurso de carácter paralelo, aunque no necesariamente subalterno, al texto principal:

I've heard it said that Wallace writes as the "voice in our head," that his voice sounds much like the inner monologue in our own head. He writes what we are all thinking but are unable to say. And I think

505 Es llamativa la cantidad de autores que, hablando sobre las notas al margen, utilizan esta expresión, “pensamiento tangencial” o “tangential thought”, o simplemente el adjetivo “tangencial”. Así, Maloney, hablando de la novela de Nicholson Baker, *The Mezzanine*, afirma (2005: 91): “The notes in Baker’s novel function as tangents to the main thought of the narrative”, y (ídem: 93) “In a text that makes extensive use of notes for tangents of thoughts or further elaboration of detail, the final comments about footnotes are as much a synthetic construct as a thematic one.” (v. t. ídem: 49, 79 y 101). Shari Benstock, en su *At the Margin of discourse*, y en el contexto del *Tristram Shandy*, nos dice que las opiniones y digresiones del personaje acerca de ciertas situaciones y que aparecen en footnotes son, tal vez, “tangential to the story” (1983: 208), mientras que Jonathan Russell Clark (2017) habla de “tangential asides”. Por último, el propio Wallace asume la condición tangencial del contenido de una de sus notas, concretamente la 54 de *Everything and More*: “(...) It's slightly tangential, and brutally abstract, and will be mostly pretermitted except for right here.” (Wallace, 2003: 177).

the footnotes, especially in his nonfiction, are a big part of that. We think very tangentially, but we usually don't have the opportunity to explore those thoughts, at least not in writing. But that's exactly what Wallace does. He takes us down those rabbit trails through the footnotes and indulges those tangential thoughts. (Ryan Blanck, comunicación personal, 6 de mayo de 2015).

Si atendemos a la trayectoria vital de Wallace, encontramos momentos iluminadores de su tendencia a la tangencialidad, la recursión, la obsesión por la paradoja (que está en la base, en ocasiones, de la ironía), la circularidad⁵⁰⁶, etc. En primer lugar, no debemos pasar por alto su historial médico en lo que se refiere a problemas psicológicos, desde la depresión que empezó a desarrollarse desde su adolescencia, a los problemas con el alcohol y el cannabis (“He tomado algunas drogas, muchas en mi adolescencia y hubo una especie de resurgimiento después de que aceptaran mi primer libro (...) Todo aquello suponía en gran parte no dormir demasiado, y la tendencia a pensar en bucles como si se estuviera colocado cuando no se estaba colocado” [Burn, 2012a: 115, v. t. Max, 2012: 203, 169-170])⁵⁰⁷. Asimismo, algunos rasgos de su carácter, recordemos, apuntaban a la obsesión⁵⁰⁸ y al pensamiento rumiativo en general. Estos problemas, especulamos, están íntimamente relacionados con ciertas particularidades del proceso del pensamiento que llegan a tener su contrapartida temática dentro de la obra de Wallace. Es más, la psicología, la psiquiatría y, en general, la medicina y la farmacología, tienen una fuerte presencia en sus textos, sobre todo en *The Broom of the System*, en *Infinite Jest*, *The Depressed Person* o *Suicide as a Sort of Present*, entre otros.

“Beset by anxiety and whipped by consciousness”. Así describe Max (2012: 218) la mente de nuestro autor. Wallace creía que la enfermedad (depresión, ansiedad, etc.) que definiría toda su vida comenzó a manifestarse cuando tenía nueve o diez años (había escrito en un historial médico hacia el final de su vida: “Summer, 71 or 72 First occasion of ‘Depressive, clinically anxious feelings” [citado por Max, 2012: 8]). No creemos exagerado afirmar que esta depresión estaba de uno u otro modo asociada a su tendencia a la recursión, al análisis excesivo y las ideas obsesivas, además de su necesidad insatisfecha de perfección, síntomas todos relacionados entre sí. Nos permitimos recordar que todos estos problemas, ligados a elementos o ideas como las del vacío, la afluencia de datos, lo que Wallace llamaría “Total Noise”, la recursión, el solipsismo, la idea del infinito, etc., no son ajenos al proyecto de la posmodernidad, y además encuentran siempre un lugar en la obra de Wallace, tanto temática y formal como estilísticamente. Por ejemplo, en *Everything*

506 Por ejemplo: “That knowledge has limits that are themselves the product of our knowledge was the sort of thing that Wallace never stopped thinking about” (Max, 2012: 261).

507 También Fogle y las drogas.

508 Como su selacofobia o, aunque más irrelevante, la animadversión que desarrolló por los mosquitos y sus zumbidos en sus últimos días (véase ídem: 8)

and More, nuestro autor se extenderá en torno al concepto del infinito, un tema por el que se sentía personalmente atraído⁵⁰⁹.

En el ensayo de Marshall Boswell “*The Constant Monologue Inside Your Head*”: *Oblivion and the Nightmare of Consciousness*, encontramos nuevas pistas que nos llevan a comprender mejor este constante flujo que caracteriza el pensamiento de Wallace⁵¹⁰ y que transfiere a su escritura por medio de una cierta sintaxis y a través de las notas al margen.⁵¹¹ La anotación sería una manifestación de este discurrir tangencial, una manera de representar lo intangible del proceso cerebral del pensamiento, del mismo modo que puede serlo el “*stream of consciousness*” joyceano.⁵¹²

Por otra parte, no es de extrañar que Burn hablara de “Wallace’s career-long fascination with consciousness” (2012c: 373), pues el tema de la consciencia (y sobre todo de la autoconsciencia) está, creemos, en la base de esas tendencias recursivas y rumiativas de las que hablábamos. El concepto de “consciencia” es harto complejo. “When asked what consciousness is, we have no better answer than Louis Armstrong’s when a reporter asked him what jazz is: ‘Lady, if you have to ask, you’ll never know.’” (Pinker, 2015: 60), pero si algo caracteriza a la consciencia es su naturaleza hermética y solipsista, puesto que el ser humano no conoce otras consciencias más allá de la suya propia. En cualquier caso, el de la consciencia es un tema que encuentra siempre una puerta en la obra de Wallace⁵¹³. Los

509 Y sin embargo, “most investigations into thinking of this sort, Wallace knew, led to paralysis, the a.p.-s’s (adolescent pot smoker’s) solipsism he always feared” (ídem: 261).

510 Ni siquiera un pasajero interés por el budismo durante la escritura de *The Pale King* consiguió frenar el constante flujo de pensamiento de Wallace, siendo la búsqueda del vacío de la consciencia, por otra parte, uno de los temas de dicha novela póstuma (“The goal of the discipline was crucial to him—the inability to slow down his whirring mind was part of what he felt made his life so hard” [Max, 2012: 257]). Fue precisamente su necesidad de intelectualizar, de dominar la materia, lo que causó su fracaso en lo que se refiere a la meditación y el espíritu del zen.

511 Nótese, por cierto, cómo a lo largo de este trabajo se ha utilizado en numerosas ocasiones la palabra “flujo” para referirse al pensamiento y al discurso. A este respecto, es interesante saber que Freud propuso un modelo hidráulico de la inteligencia humana, en el que la presión psíquica subía, estallaba o era desviada por canales alternativos en busca de una válvula de escape (véase Pinker, 2015: 57-58, 65 y 551).

512 Para ahondar en este interés temático de Wallace por la consciencia, el lector debería dirigirse al ensayo de Marshall Boswell antes citado.

513 Véase por ejemplo el epígrafe ficticio en griego que prologa *Everything and More* y que se traduce por: «No se trata de lo que hay en el interior de tu cabeza, sino de en qué interior tienes tu cabeza*» o su comentario «Hay una autoconsciencia que es buena, pero también hay una autoconsciencia tóxica, paralizante, violada por beduinos psíquicos» (Wallace en Burn, 2012a: 229).

*Toda la problemática de la consciencia acaba apuntando a la cabeza como metonimia, fuente corporal**, física, del pensamiento y la depresión. En este sentido, las referencias a la cabeza a lo largo de la vida y la obra de Wallace son numerosas. Enumeramos algunas:

Sabemos que Wallace tenía el hábito de golpearse ligeramente la cabeza con la palma de la mano, “hábito que, observó Wallace, desciende en línea directa de su padre, filósofo de la Universidad de Illinois en

cuentos de *Oblivion*, por ejemplo, en palabras de Boswell (2013: 151), exploran “with tireless ingenuity both the linguistic nature of interior experience and the neurological mechanisms of the mind”. Esto es aplicable, sin duda, a otras partes de su bibliografía, pero tal vez sea en *Oblivion* (y parcialmente *The Pale King*) donde la consciencia es un tema latente y deliberado; un tema siniestro en muchos casos: “CONSCIOUSNESS IS NATURE’S NIGHTMARE” es el slogan de O Verily Productions, la productora de “*The Suffering Channel*”. Relacionando las palabras de *Infinite Jest* “What looks like the cage’s exit is actually the bars of the cage”, Boswell (2013: 168) llega a afirmar que en *Oblivion*, “that cage is consciousness itself”. La depresión de Wallace, ya lo hemos sugerido, provenía, posiblemente, de esta clase de problemática en torno a la consciencia, que no es otra cosa, creemos, que un problema de identidad.

En *Good Old Neon*, el quinto relato de la colección, el personaje principal, Neal, que habla desde la tumba, aporta un monólogo obsesivo⁵¹⁴ en torno a la posible fraudulencia de su

Champaign/Urbana, asciende hacia el profesor de su padre, Norman Malcolm, último alumno de Wittgenstein, y llega hasta el propio Wittgenstein” (Burn, 2012a: 36). Por otro lado, comenzó a llevar bandana mientras estudiaba el Máster en Arizona, respecto a lo cual comentó a David Lipsky:

“I started wearing bandannas in Tucson because it was a hundred degrees all the time. When it’s really hot, I would perspire so much that I would drip on the page. (...) And then I discovered that I felt better with them on. And then I for a while dated a woman who was—she was actually a Sufi Muslim, but she knew a lot about, she was like a ’60s lady, and she knew all about all kinds of different stuff. And she said that there were these various chakras, and one of the big ones was what she called the spout hole, at the very top of your cranium. (...). And in a lot of cultures, it was considered better to keep your head covered. And then I began thinking about the phrase, Keeping your head together, you know? I mean, I don’t wear it all the time. I wear it—I know it’s a security blanket for me—whenever I’m nervous. Or whenever I feel like I have to be prepared, or keep myself together, I tend to wear it. It makes me—like last night we laughed, but it made me feel kinda creepy that people view it as an affectation or a trademark or something. It’s more just a foible, it’s the recognition of a weakness, which is that I’m just kind of worried my head’s gonna explode” (Lipsky, 2010: 295-296).

Sabemos además por D. T. Max (2012: 165) que cuando el hijo de Mary Karr, Dev, le preguntó por qué utilizaba su bandana, él le contestó que su propósito era evitar que su cabeza explotara.

Por otra parte, en *This is Water* (2013), afirma “It is not the least bit coincidental that adults who commit suicide with firearms almost always shoot themselves in the head”. Ciertamente, aunque sin arma de fuego, James Incandenza se quita la vida en *Infinite Jest* metiendo la cabeza en un horno microondas y Don Gately, en la misma novela, afirma sentirse “trapped inside his huge chattering head” (Wallace, 1997b: 922).

Por último, una vez Wallace le dijo a su amigo Mark Costello “(...) que quería escribir para callar el parloteo de su cabeza. Decía que cuando escribes bien, estableces una voz en tu cabeza que calla a las demás voces. Esas que te dicen, 'No eres lo bastante bueno, eres un fraude'” (Burn, 2012a: 223).

** Algunas partes del cuerpo tienen una importante función alegórica en la obra de Wallace (las manos y los pies en *The Pale King*, por ejemplo).

514 En otras partes de la obra de Wallace, como en *Suicide as a Sort of Present* también se lleva a cabo una exploración de la consciencia, a través del monólogo interior y el análisis clínico de las emociones de los personajes.

comportamiento a lo largo de su vida, llegando a caer en un círculo recursivo y solipsista que tiene como única salida el suicidio, esto es, el vacío, el estado de consciencia de la no-consciencia, deseable desde cierto punto de vista, por Wallace⁵¹⁵; o, por otra parte, la parálisis (“And so Wallace accordingly depicts Sternberg’s loneliness, solipsism, and narcissism with broad, cartoonish strokes. In addition to being neurotic to the point of paralysis, Sternberg also has a ‘reversed eye’” (Boswell, 2013: 154). Aun así, Wallace se muestra contrario a la idea del solipsismo en su obra. El solipsismo es un tema recurrente, pero si aparece con tanta frecuencia es para ser sometido a un cuestionamiento de sus bases. Si bien muchos de sus personajes se ven absorbidos por la idea del solipsismo, eventualmente llegan a la conclusión de que la suya no es una situación única, sino universal del ser humano, lo que se traduce en una cura contra el solipsismo: “Neal, in “*Good Old Neon*,” best articulates *Oblivion*’s more pessimistic vision of language as solution to our loneliness.”⁵¹⁶ (ídem: 166, v. t. ídem: 162).

Otro cuento de *Oblivion* es importante de cara al pensamiento tangencial. Se trata de *The Soul is Not A Smithy*, la historia de un alumno de cuarto grado que presencia el episodio

515 c. f. entrevista de ZDF en noviembre de 2003.

516 De la obra de Wallace se desprende que el lenguaje también ejerce de antídoto contra el solipsismo. De hecho, para Wallace el simple proceso comunicativo humano revestía gran importancia. De ahí que tematizara dicho proceso a lo largo de su bibliografía. Boswell (2013: 166), por ejemplo, pone de relieve cómo en *Infinite Jest*, addicts sit in AA meetings and share their anguish; young athletes gather in sweaty locker rooms and mentor to their ‘little buddies’; even Don Gately, who admits to feel-ing “trapped inside his huge chattering head” as he lies paralyzed in his hospital bed, gets visited by a wraith who talks to him in what the narrator describes as a ‘dialogue’ with something similar to a ‘give-and-take’”.

Wallace creía que el lenguaje podía servir de puente entre los seres humanos. Más concretamente, la ficción, pues acerca al lector a los personajes de una forma que le hace reconocer la posibilidad de que otros puedan indentificarse con él. A pesar de todo, ciertos momentos de su obra contradicen esta convicción. Para Boswell, la colección *Oblivion* representa uno de estos momentos. En *Good Old Neon*, por ejemplo, el protagonista Neal, insiste en que “our attempts to communicate what’s going inside us are “a charade,” for the simple reason that ‘what goes on inside is just too fast and huge and all interconnected for words to do more than barely sketch the outlines of’” (ibídem). Esta, tal vez, sea una conclusión tardía de su biografía literaria, en una especie de trayectoria wittgensteniana en torno al lenguaje. Nosotros creemos que, en realidad, y si bien Wallace ha estado siempre interesado en la relación entre el lector y la obra, su interés se ha centrado, tomando un cariz barthesiano, en la influencia que el lector ejerce sobre la obra frente al caso contrario. Mucho antes de la publicación de *Oblivion*, en la entrevista de 1993 con Larry McAffery, afirmó:

“Todavía pensamos en términos de una historia que «cambie» las emociones del lector, su modo de pensar, tal vez incluso su vida. No nos entusiasma la idea de que la historia comparta su valencia con el lector. Pero la propia vida del lector «afuera» de la historia cambia la historia. Podría alegarse que ello afecta únicamente a «su reacción hacia la historia» o a «su asunción de la historia». Pero estas cosas *son* la historia. Así es cómo el posestructuralismo barthesiano y derrideano me ayudaron en buena parte como escritor de ficción: una vez que he acabado la historia, estoy en esencia muerto, y probablemente el texto esté muerto; simplemente se convierte en lenguaje, y el lenguaje vive no solamente en sino *a través* del lector. El lector se convierte en Dios, para todo propósito textual.” (Burn, 2012a: 70-71, v. t. Boswell, 2013: xii).

psicótico de un profesor sustituto, Mr. Johnson, mientras este escribe en la pizarra. El protagonista tiene la costumbre de, paralelamente a las explicaciones de los profesores, interpretar los paneles de la ventana que hay junto a su pupitre como un mural en el que imagina las sucesivas viñetas de una historia. Se trata de una narración que nada tiene que ver con lo que ocurre en la clase de educación cívica de Mr. Johnson, y por eso esta narración tiene un carácter tangencial a los hechos principales que ocurren en el nivel fáctico. En este sentido, las ensoñaciones del protagonista pueden equipararse a las notas al margen, al estar situadas en un subnivel con respecto a la historia aparentemente principal (v. t. ídem: 164-165: “‘The Soul is Not A Smithy’ displaces the story’s key event—the “hostage” crisis inaugurated by the crazed substitute teacher—to the story’s periphery”). Asimismo, en el primer cuento de la colección, *Mr. Squishy*, existen varias líneas de pensamiento en el personaje de Terry Schmidt: “one focusing on his work as a data researcher, and the other, assigned to ‘the limbic portions of Schmidt’s brain’, preoccupied with a detailed plan to inject poison into the sealed packages of a snack cake (...)” (ídem: 152, v. t.: 164). En este “desdoblamiento”^{517 518} del pensamiento se halla un cierto paralelismo con las notas al margen⁵¹⁹.

517 Tanto en *Good Old Neon* como en *The Pale King*, los únicos textos en que aparece el autor como personaje (“David Wallace happening to have a huge and totally unorganizable set of inner thoughts, feelings, memories and impressions of this little photo’s guy a year ahead of him in school” [Wallace, 2004: 94]), hay referencias a un desdoblamiento de la consciencia. En el capítulo 22 de *The Pale King*, del que ya se ha hablado, Chris Fogle relata su experiencia con el Obetrol, unas anfetaminas usadas originalmente como inhibidor del apetito que potencian en Fogle una experiencia de autoconsciencia superior a la normal y que acaba por hacerle caer en una típica espiral wallaciana:

“Plus, it’s true that sometimes the heightened awareness and self-rticulation of doubling on Obetrols could go too far— ‘ Now I am aware that I am aware that I’m sitting up oddly straight, now I’m aware that I feel an itch on the left side of my neck, now I’m aware that I’m deliberating whether to scratch or not, now I’m aware of paying attention to that deliberation and what the ambivalence about scratching feels like and what those feelings and my awareness of them do to my awareness of the intensity of the itch.’ ” (Wallace, 2011: 190, v. t. Boswell, 2013: 156-157).

The Depressed Person es otro ejemplo más de texto en que se trata el desdoblamiento de la consciencia (“what ‘David Wallace’ describes above as ‘line[s] of thought’ that turn into paralyzing ‘inbent spiral[s]’” (Boswell, 2013: 156).

518 “Footnotes or endnotes demonstrate the active intellectual and creative energy of Wallace on and off the page while also exhibiting the double consciousness of the text” (Nadell en Cohen and Konstantinou, 2012: 219).

519 “The footnote for Wallace alternately anchored his statements and allowed him the freedom to further an idea or secondary thought.” (idem: 218).

El concepto de pensamiento tangencial proviene de la Psicología. Se trata, en concreto, de un síntoma asociado a algunos trastornos mentales, aunque hablamos también de un rasgo humano perfectamente común. Si atendemos a la psicopatología del pensamiento, el pensamiento tangencial pertenece a lo que a muy grandes rasgos podemos llamar trastornos del curso del pensamiento. Veamos esto con más detenimiento:

Para empezar, debemos dejar claro que una clasificación y evaluación de las psicopatologías del pensamiento es harto complicada, pues dicha evaluación no solo debe apuntar al pensamiento, sino a otros factores involucrados en el problema, como el lenguaje o la conducta. En particular, las patologías del pensamiento están íntimamente ligadas a las de la comunicación. En cualquier caso, tradicionalmente las psicopatologías del pensamiento se han dividido en varios grupos, entre dos y cuatro, si bien las fronteras entre dichos grupos son algo difusas. Nosotros optaremos por una división en dos grandes bloques. Nos remitimos a Manuel J. Checa, quien en su *Manual práctico de psiquiatría forense* divide los trastornos del pensamiento en trastornos de la forma o curso del pensamiento y trastornos del contenido del pensamiento.

Para empezar, Checa nos dice que la concepción del pensamiento, en la psicología moderna, varía según la escuela. La concepción de la psicología asosacionista, por ejemplo, es criticada por el pragmatismo psicológico, “para quienes la mente no recibiría las ideas en forma fragmentada, sino como un flujo continuo”⁵²⁰ (Checa, 2010: 147). Otras escuelas que aportan sus ideas en torno al pensamiento son la gestáltica, el conductismo, la psicometría (que entienden el pensamiento de una manera más fragmentarista que los pragmáticos) o la psico-lingüística, “que trata de relacionar pensamiento y lenguaje y determinar cuál de las dos funciones tiene la primacía; el lenguaje configura el pensamiento o bien el lenguaje es mero instrumento del pensamiento” (ídem: 148). Es importante notar esta relación evidente entre el pensamiento y el lenguaje, pues el lenguaje no es otra cosa que la exteriorización del pensamiento y, en consecuencia, los trastornos de la forma o curso del pensamiento quedan evidenciados en la alteración de la expresión lingüística, dando lugar a lo que llamamos “Alteraciones del lenguaje como representación del pensamiento”, un tipo de trastorno del lenguaje (véase Ídem: 158-159).

520 Ya sabemos que en opinión de Wallace la realidad está fragmentada. También el pensamiento (la división de su discurso en texto principal y notas al margen es producto de esta perspectiva, como él mismo ha afirmado en más de una ocasión).

A continuación trazaremos un esquema sucinto de los trastornos del pensamiento atendiendo a la clasificación de Checa con el fin de situar debidamente el trastorno del pensamiento tangencial:

Trastornos de la forma o curso del pensamiento	Cuantitativos	Bradipsiquia		
		Taquipsiquia		
	Cualitativos	Pensamiento disgregado		
		Pensamiento tangencial		
		Pensamiento circunstancial		
		Pensamiento incoherente		
		Pensamiento asonante		
		Intercepción del pensamiento		
		Bloqueo del pensamiento		
		Perseveración		
		Parálisis fonemática		
Ecolalia				
	Cuantitativos	Magnificación		
		Minimización		
			En cuanto a su forma	Delirio de relación
				Delirio de significación
				Delirio de influencia
			Delirio de grandeza o megalomanía	

Trastornos del contenido del pensamiento	Cualitativos	Ideas delirantes	En cuanto a su contenido	Delirio de perjuicio	
				Delirio de persecución	
				Delirio de celos	
				Delirio erotomaniaco	
				Delirio de control	
				Delirio de culpa	
				Delirio somático	
					Ideas deliroides
					Ideas sobrevaloradas
					Ideas obsesivas
					Alteraciones de la identidad o propiedad del pensamiento
					Fobias
					Hipocondría
Otros					

El pensamiento tangencial es, por tanto, un trastorno de la forma o curso del pensamiento cualitativo, es decir, que afecta a la direccionalidad y continuidad del pensamiento. Checa (2010: 151-152), lo define como “la pérdida de la capacidad asociativa entre ideas, pues la relación que se establece entre éstas es superflua, simple e incluso llega a lo absurdo”⁵²¹. Otros tipos como el pensamiento rumiativo y el recursivo entrarían dentro de la categoría de trastornos del contenido del pensamiento y se identificarían con algunas de las categorías propuestas por Checa dentro de este subconjunto (sobre todo con las ideas obsesivas). También tienen, como ya sabemos, su expresión en la obra de Wallace. No obstante, y puestos a generalizar, también la tienen la taquipsiquia, el pensamiento circunstancial, la intercepción del pensamiento (siendo las notas al margen un buen ejemplo del fenómeno) o la magnificación, por nombrar solo algunos de estos

⁵²¹ El pensamiento tangencial es típico de algunos tipos de esquizofrenia como la simple y la hebefrénica y de retrasos mentales.

trastornos. No es nuestra intención buscar un paralelismo textual en la obra de Wallace para cada uno de ellos (aunque no sería difícil encontrarlos)⁵²².

Evidentemente, no estamos sugiriendo que David Foster Wallace sufriera este tipo de trastorno. Como hemos dicho antes, concebimos el pensamiento tangencial no solo como un trastorno del pensamiento, sino como una manifestación normal del pensamiento humano, y este es el sentido que se le dará de aquí en adelante. En cualquier caso, este pensamiento tangencial (que no es exactamente idéntico al pensamiento digresivo o al rumiativo, aunque similar) viene exteriorizado, repetimos, por el lenguaje, en este caso el lenguaje escrito de Wallace, que como veremos dentro de un momento posee unas cualidades concretas que lo acercan a lo que llamaremos “discurso tangencial” y, más concretamente, en las notas al margen como tales, por su propia naturaleza tangencial al texto.

The Pale King nos da la oportunidad de seguir indagando en el concepto del pensamiento tangencial. Sabemos que una de las preocupaciones de la novela es la acumulación de datos y su interés por lo circunstancial. Es llamativo, por ejemplo, que en el capítulo 15 de la novela, Wallace, tal vez sin proponérselo, invente un síndrome cuyo paralelismo con el pensamiento tangencial es notable: en este capítulo se nos describe la cualidad de “fact psychic” del personaje de Claude Sylvanshine, un síndrome ficticio conocido como RFI (“Random-Fact Intuition”) caracterizado por la capacidad del afectado de recibir mentalmente datos aleatorios y aparentemente irrelevantes: “Indeed, abundance, together with irrelevance and the interruption of normal thought and attention, composes the essence of the RFI phenomenon.” (Wallace, 2011: 120). Como ya hemos visto, la preocupación por los datos, por la acumulación de hechos, es también un tema recurrente en *Infinite Jest* y en *Little Expressionless Animals*, además de ser una característica temática de la novela posmodernista americana en general. El caso de Sylvanshine en *The Pale King* es, sin embargo, un símil perfecto para el recurso de la anotación wallaciana. En el capítulo 15 de la novela, entre otros, se narra cómo esta afluencia de datos circunstanciales interrumpe la concentración de Sylvanshine y las actividades (las actividades principales, podríamos añadir) en las que se halla inmerso:

⁵²² Veremos algunos ejemplos concretos, pero todos los casos apuntan, de uno u otro modo, al pensamiento tangencial. Además, en cierto modo, no es común encontrar el pensamiento tangencial independizado de las ideas obsesivas, las fobias, lo circunstancial, etc.

In the case of GS-9 fact psychic Claude Sylvanshine on, say, 12 July 1981, the precise metric weight and speed of a train moving southwest through Prešov, Czechoslovakia, at the precise moment he's supposed to be crosschecking 1099-INT receipts with the tax return of Edmund and Willa Kosice (idem: 121)

Nótese además la coletilla de “Datum” que precede a uno de los párrafos del capítulo: “Datum: At least one-third of ancient rulers’ seers and magicians were in fact fired or killed early in their tenure” (ibídem). Como ocurre con el pensamiento tangencial, el RFI bombardea la mente del individuo con datos desconectados del proceso de pensamiento normal y que le obligan a la digresión. No se nos ocurre una metáfora del pensamiento tangencial y de las notas al margen más adecuada que el ficticio “Random-Fact Intuition Syndrome”. Esto está íntimamente relacionado, por cierto, con el concepto de entropía trabajado también en *The Pale King*, además de en *Oblivion* (véase Boswell, 2013: 163), siendo esta “a measure of a certain type of information that there is no point in knowing” (Wallace, 2011: 14), según el personaje del doctor Lehl en *The Pale King*, y que se identifica en cierta medida con el concepto de “Total Noise”, repetimos, que aparece en *Deciderization 2007—a Special Report*.

El pensamiento, como sabemos, no tiene su perfecta expresión en el lenguaje, por lo su transcripción a la palabra escrita es siempre falible. Joyce trató de dar una solución a esta problemática a través del “*stream of consciousness*”, pero se trata únicamente de una solución elegante y en absoluto perfecta, pues el lenguaje solo puede proporcionar una imitación para el pensamiento humano.⁵²³ Si la solución de Joyce a este problema pasaba por dar pequeñas pinceladas impresionistas, palabra y frases cortas aisladas, para simular la manera en que el cerebro humano registra destellos de consciencia más que discurso lingüístico (el

523 Como dice Neal, el protagonista de *Good Old Neon*:

I know that you know as well as I do how fast thoughts and associations can fly through your head. You can be in the middle of a creative meeting at your job or something, and enough material can rush through your head just in the little silences when people are looking over their notes and waiting for the next presentation that it would take exponentially longer than the whole meeting just to try to put a few seconds’ silence’s flood of thoughts into words. This is another paradox, that many of the most important impressions and thoughts in a person’s life are ones that flash through your head so fast that fast isn’t even the right word, they seem totally different from or outside of the regular sequential clock time we all live by, and they have so little relation to the sort of linear, one-word-after-another- word English we all communicate with each other with that it could easily take a whole lifetime just to spell out the contents of one split-second’s flash of thoughts and connections, etc. (...) What goes on inside is just too fast and huge and all interconnected for words to do more than barely sketch the outlines of at most one tiny little part of it at any given instant. (Wallace, 2004: 150).

pensamiento humano es fragmentario, no lo olvidemos), Wallace opta por frases extensas, unidas por multitud de conectores, recursivas y, en última instancia, con pausas mínimas. Para Wallace el pensamiento no es solo fragmentario, sino irrefrenable, es un flujo constante de ideas con meandros que representan niveles distintos del discurso, siendo las notas al margen un vehículo para canalizar estos flujos de pensamiento alternativos (v. t. Boswell, 2013: 166).

En la obra de Wallace, el flujo del pensamiento se manifiesta tanto en el contenido como en la forma del discurso⁵²⁴. Con respecto al primer caso, Mathew Gilbert, en su entrevista a Wallace, dice de *Infinite Jest*: “Sus páginas están llenas de especificaciones obsesivas —una docena de páginas recuerdan cómo se desmonta una cama— y de sátira inequívoca” (Burn, 2012a: 113).

Son famosas sobre todo las extensas frases de Wallace que prescinden del punto como pausa y que tratan de imitar el pensamiento humano (en el que ciertamente no existen pausas), haciendo uso de oraciones subordinadas y coordinadas con sus conectores gramaticales, llegando incluso a extenderse una frase durante una página completa sin perder su unidad de sentido. Max (2012: 221) llega a hablar a propósito de *Infinite Jest*⁵²⁵ de sus

524 Lo que llamamos “forma” del discurso, por otra parte, está íntimamente ligado a lo que Wallace llama “voz”:

“A menudo me siento bastante fragmentado, como si tuviera una sinfonía de voces diferentes y voces en *off* y hechos anecdóticos hablando sin parar y digresiones sobre digresiones sobre digresiones, y sé que a quienes no les importa demasiado mi trabajo ven todo esto en gran parte como una especie de gran vómito. Esa es al menos mi intención, lo difícil es parecer muy digresivo y difractado y hacer como que te retuerces sobre ti mismo y que aun así haya además un diseño y un significado, y para ello hacen falta un montón de intentos, aunque probablemente acabe pareciendo como, ya sabes, un monólogo maniaco y demente o algo parecido. No sé si estoy más interesado en las trivialidades o en los hechos anecdóticos que cualquier otro, pero sí sé que de alguna forma no paran de rebotar dentro de mi cabeza” (Burn, 2012a: 183-184).

525 En cuanto a su estilo literario, durante el proceso de revisión del manuscrito de *Infinite Jest*, Wallace decidió enviar al corrector de pruebas una lista de sus costumbres estilísticas a tener en cuenta de cara a la corrección. Esta lista constituye, como dirá Max (2013: 209), “a compendium of Wallace stylistic tics”:

“To Copyeditor:

Hi. F.Y.I., the following non-standard features of this mss. are intentional and will get statted by the author if color-penciled by you:

- Single quotation marks around dialogue & titles, with double q.m.’s inside reversal of normal order.
- Such capitalized common nouns and verb-phrases as Substance, Disease, Come In, Inner Infant, etc.
- Neologisms, catachreses, solecisms, and non-standard syntax in sections concerning the characters Minty, Marathe, Antitoi, Krause, Pemulis, Steeply, Lenz, Orin Incandenza, Mario Incandenza, Fortier, Foltz, J.O. Incandenza Sr., Schtitt, Gompert.
- Multiple conjunctions at the start of independent clauses.
- Commas before prepositions at the end of sentences.
- Hyphens to form compound nouns.

“jagged multiple-conjunction-opening sentences” y, más generalmente, Boswell (2013: 152) de “Wallace’s famously detailed and loquacious prose”. Nos encontramos, por ejemplo, con la famosa frase de *A supposedly...*, “Finally, know that an unshot skeet’s movement against the vast lapis lazuli dome of the open ocean’s sky is sun-like—i.e. orange and parabolic and right-to-left—and that its disappearance into the sea is edge-first and splashless and sad.” (Wallace, 1997a: 346). En esta frase apreciamos otra marca de la casa de Wallace, la inclusión de información entre líneas o entre paréntesis, llegando en ocasiones a utilizar paréntesis dentro de paréntesis, del mismo modo que notas dentro de notas). En *The Pale King*, el capítulo 12 consiste en un monólogo de párrafos compactos y extensos, en el que encontramos frases como la que sigue:

It was probably only a couple days after that scene and my father’s reaction that I took the CTA commuter line down to Lincoln Park and started trying to reenroll for my last two years—in terms of credits, four terms—at DePaul, although due to certain technicalities I couldn’t officially reenter until the fall of ’77—another long story—and, thanks to knuckling down and also swallowing my pride and

—Sentence-fragments following exceptionally long sentences.

—Inconsistent paragraphing, with some extremely long paragraphs.

(idem: 210)*.

Patrick O’Donnell, por su parte, al analizar *The Broom of the System*, distingue tres particularidades retóricas (Antinomy, Hypotaxis/Parataxis y Simile/Metaphor) que pueden, sin demasiado riesgo, trasladarse a su obra en general. En cualquier caso, puede que *The Broom of the System* sea la obra de Wallace donde el lenguaje es más extensamente tematizado. Al respecto, comenta O’Donnell (en Boswell, 203: 15):

“Perhaps above all, *The Broom of the System* reflects on language as a figurative and communicative agent (or failure of agency); yet— despite the significant references to Wittgenstein Wallace is neither interested in a systematic theory of language, nor in critiquing the notion of language as a system. Rather, the novel makes its investment in the deployments in various narrative rhetorics that, in Wallace’s hands, are indicative of a partial and often abrasive relationship between language and reality”.

*Sobre otras particularidades lingüísticas en *Infinite Jest* y su relación con una visión concreta de la realidad, consúltese Boswell (2013: 61-64). Dice, por ejemplo:

“Although Wallace often wrote with what the novel calls “the aural landscape” in mind, creating care- fully structured assonant sequences (“in pine-shaded twilight he is almost glowingly white”), one of the novel’s signature sentence structures itself embodies this antiteological spirit, as we can see in the following example: “It’s hard to say for sure whether this is even exceptionally bad, this tendency”. A micro model of the novel’s critique of linearity, such sentences strategically depend upon mildly unclear pronouns (“this”) to introduce a hint of ambiguity that’s dispelled when the sentence reaches its resolution and the final clause bends back to clarify the pronoun. The clarification, however, is both semantically unnecessary and so syntactically awkward that the sentence becomes more sclerotic than it would have been without the final clause. As the book is built from sentence to sentence, such small-scale syntactical torture forms a subterranean thread that ridicules the value of both progress and a final revelation: Wallace’s style here, as Robert Alter has argued in a different context, “is not merely 62 a constellation of aesthetic properties but is the vehicle for a particular vision of reality”.

getting some extra help to deal with depreciation and amortization schedules, finally did pass, along with DePaul's version of American Political Theory—which they called American Political Thought, although it and the Lindenhurst version of the course were nearly identical—in the Fall 1978 semester, though not exactly with final grades to write home about, because I largely neglected serious studying for these two classes' final exams due to (somewhat ironically) the dramatic event, which occurred accidentally during an entirely different DePaul class, one I was not even really taking but sort of bumbled into through an inattentive screw- p during the final review period just before Christmas break, and was so dramatically moved and affected by that I barely even studied for my regular courses' final exams, though this time not out of carelessness or sloth but because I decided I had some very important, sustained, concentrated thinking to do after the dramatic encounter with the substitute Jesuit in Advanced Tax, which was the class I've mentioned sitting in on by mistake⁵²⁶ (Wallace, 2011: 177-178).

La cuestión de la creación o emulación de un lenguaje que imite el pensamiento humano no es ajena a los intereses de la filosofía, la psicología y otras áreas del conocimiento. Algunos de estos esfuerzos involucran a la teoría del lenguaje y el pensamiento de Jerry A. Fodor, además del concepto de “*mentalese*” y, hasta cierto punto, la “*propositional representation*” y las redes semánticas.

Existen unas muy interesantes relaciones entre David Foster Wallace y el trabajo de Jerry Fodor que, creemos, no se han subrayado lo suficiente en otros estudios sobre Wallace. Para empezar, ambos estaban preocupados por los problemas de la lógica formal y el concepto del solipsismo (Fodor hasta el punto de hablar de *Methodological solipsism considered as a research strategy in cognitive psychology* (Fodor, 1986: 225-253). Ambos sentían un interés especial por el lenguaje y las leyes que lo rigen y ambos hacían uso de un estilo conversacional en sus escritos de no-ficción.⁵²⁷ No parece descabellado que Wallace hubiera leído a Fodor en algún momento de su vida. Pero hay otro detalle que acerca a ambos autores. Jerry Fodor, en *Psychosemantics*, utiliza “The Putnam Story”⁵²⁸ en sus explicaciones en torno a la “Representational Theory of Mind”, pues esta historia (junto con “The Burge

526 Ocurre lo mismo en el capítulo 33, donde la temática del “aburrimiento” del capítulo y de la novela en general tiene su contrapartida en los párrafos interminables sin sangrado ni puntos aparte.

Esta costumbre aparece también en *Oblivion*, donde “the entire volume appears on the page as a vast, unbroken wall of text, the collection's small type filling page after page all the way to the narrow side and top margins, often without paragraph breaks” (Boswell, 2013: 152). Esta táctica, nuevamente, trata de imitar el pensamiento humano, pero también sugiere, sobre todo en *Oblivion*, el hermetismo, la reclusión que supone la autoconsciencia. “To open the book at random is to encounter a visual analog for the state of consciousness Wallace depicts in the stories themselves.”, concluye (ibídem).

527 Además, por el título de una de las conferencias de Fodor, *Rabbit Redux (or, 'Reference Scrutinized')* (Fodor, 1995: 55 y ss.), parece que ambos sentían interés por la obra de Updike

528 También llamada “Kripke/Putnam Story”, se trata de un problema filosófico esencialista.

Story”) “have morals that tend to undermine the notion of content and thereby raise problems for propositional -attitude -based theories of mind” (Fodor, 1987: 27). En otras palabras, “The Putnam Story” lidia con problemas en torno al nombre, el referente y la esencia (yendo más allá, podríamos incluso considerarla una discusión ontológica). Este problema daría lugar a una línea crítica en torno al problema conocida como “the *qua* problem”. Baste decir que uno de los protagonistas de la historia es el agua como sustancia, H₂O, y que es sometida a una discusión en torno a su esencia. Jerry Fodor, como decimos, retomará la parábola de Putnam en sus explicaciones de la “RTM”. Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que este problema es la razón de ser del discurso de Wallace en Kenyon College, publicado como *This is Water*. En cierto momento de su *Psychosemantics*, Fodor (1987: 97-98) concluye:

Well, whatever else you have to do, you must at least specify an interpretation for items in the primitive nonlogical vocabulary of the language to which the symbols belong.² For example, you fix a context for tokenings of the (Mentalese) expression 'this is water' by specifying- inter alia- that in the context in question the symbol 'water ' expresses the property H₂O, or the property XYZ , or whatever. (v. t. ídem: 122 y en general sus conferencias recogidas en *The Elm and the Expert*, de 1994).

La llamada en inglés “*language of thought hypothesis*” (LOTH), también conocida como “*Thought Ordered Mental Expression*” (TOME), postula la existencia de un lenguaje del pensamiento, como un sistema de símbolos que se manifiestan físicamente en el cerebro. En esta dinámica entran en juego las “*propositional attitudes*”, que son pensamientos que vienen determinados (y explicados aquí de forma tal vez demasiado sucinta) por la forma “S A que P”, donde S es el sujeto de la *propositional attitude*, P es cualquier frase, “que P” se refiere a la proposición objeto de la “*attitude*” y A corresponde a verbos de actitud como creer, desear, esperar, etc. El resultado es una *propositional attitude* que traducida al lenguaje común podría ser, por ejemplo: “Romeo desea que Julieta le ame”. La LOTH puede entenderse entonces como una hipótesis sobre la naturaleza de estas *propositional attitudes* y nuestra consideración de las mismas. La hipótesis puede explicarse como la conjunción de tres tesis distintas (A, B y C):

A. Representational Theory of Mind (RTM) (cf. Field 1978:37, Fodor 1987:17):

1. Representational Theory of Thought: For each propositional attitude *A*, there is a

unique and distinct (i.e. dedicated)^[1] psychological relation R , and for all propositions P and subjects S , S *As* that P if and only if there is a mental representation $\#P\#$ such that

- a. S bears R to $\#P\#$, and
- b. $\#P\#$ means that P .

2. Representational Theory of Thinking: Mental processes, thinking in particular, consists of causal sequences of tokenings of mental representations.

B. Mental representations, which, as per (A1), constitute the direct “objects” of propositional attitudes, belong to a representational or symbolic *system* which is such that (cf. Fodor and Pylyshyn 1988:12–3)

1. representations of the system have a combinatorial syntax and semantics: structurally complex (molecular) representations are systematically built up out of structurally simple (atomic) constituents, and the semantic content of a molecular representation is a function of the semantic content of its atomic constituents together with its syntactic/formal structure, *and*
2. the operations on representations (constituting, as per (A2), the domain of mental processes, thinking) are causally sensitive to the syntactic/formal structure of representations defined by this combinatorial syntax.

C. Functionalist Materialism. Mental representations so characterized are, at some suitable level, functionally characterizable entities that are (possibly, multiply) realized by the physical properties of the subject having propositional attitudes (if the subject is an organism, then the realizing properties are presumably the neurophysiological properties of the brain) (Aydede: 1998).

Si nos molestamos en expresar a través del lenguaje de la lógica formal las bases de la teoría del pensamiento y el lenguaje es porque, en primer lugar, el pensamiento racional se rige por las leyes de la lógica y, en segundo lugar porque Wallace estaba especialmente interesado en esta rama filosófica. Después de todo, la inteligencia trabaja con la información, y es el procesamiento de información lo que la define, siendo la información, en palabras de Pinker⁵²⁹ (2015: 65) “a correlation between two things that is produced by a lawful process

529 En este caso, no nos cabe duda: Wallace conocía la obra de Steven Pinker (véase Boswell, 2013: 166):

“Here Wallace appears to be nodding in the direction of Steven Pinker, author of the *Language Instinct*, published in 1994, two years prior to *Infinite Jest*. Pinker makes a brief appearance in *Infinite Jest*, in the form of his alleged participation in a panel discussion with Avril Incandenza on “the political implications of prescriptive grammar” (...). Wallace also takes the *Language Instinct* to task in his review Brian Garner’s *A*

(as opposed to coming about by sheer chance) (...) Correlation is a mathematical and logical concept”. Si optamos por una definición más sencilla y más adecuada a nuestros propósitos, debe entrar en juego el concepto de “*mentalese*”. Para simplificar, *mentalese* es el lenguaje del pensamiento, un lenguaje, evidentemente, distinto de la lengua española, inglesa, o cualquier otro lenguaje hablado, que están diseñados para la comunicación oral⁵³⁰. No pensamos en nuestra lengua materna.

Lo que propone la LOTH es un modelo de lo que sería el lenguaje del pensamiento que se ayuda del lenguaje verbal y escrito (de la lengua, en este caso española), pues el lenguaje del pensamiento solo se conforma en la mente (“the mind is the activity of the brain”, nos dice Pinker (ídem: 64). Es un lenguaje, por tanto, de símbolos, que recibe el nombre de *mentalese*, y estos símbolos “cannot be English words and sentences, notwithstanding the popular misconception that we think in our mother tongue” (ídem: 69-70). La lengua es ambigua: a una misma cadena de palabras puede corresponder más de un significado. Además, utiliza conectores, sufijos, prefijos, etc. que ayudan a transmitir las ideas por vía oral. Esto no ocurre en el lenguaje del pensamiento, por la sencilla razón de que en la mente no existen cadenas de palabras. La información es transmitida directamente por medio de las neuronas en una única mente; no es necesaria la comunicación con agentes externos. Pinker (ídem: 70) concluye: “So the statements in a knowledge system are not sentences in English but rather inscriptions in a richer language of thought, 'mentalese.'”. Llamaremos a estos “*statements*” “*tokens*” o representaciones mentales que poseen una estructura sintáctica y semánticamente regimentada. Traducidas a nuestra lengua, pueden tener la forma de, poniendo un ejemplo de Pinker, “Alejandro padre-de Andrés”, es decir, en este caso, un nombre seguido de una relación de parentesco y, esta, de otro nombre. Repetimos que este ejemplo es únicamente un modelo para representar la *mentalese* o, como diría Pinker (ibídem), estas palabras y su sintaxis son solo una cortesía para el lector. Si interpretamos el cerebro humano como una máquina⁵³¹, los *tokens* son solo “different arrangements of marks”

Dictionary of Modern American Usage, reprinted in Consider the Lobster as “Authority and American Usage.” Among many other things, the essay addresses what Pinker himself calls “prescriptive” and “descriptive” approaches to grammatical rules (...) Similarly, in Neal’s description of thought and associations that outpace the linear structure of language, Wallace also seems to be embracing Pinker’s description of “*mentalese*,” or “the language of thought” (...).

530 A propósito de la lengua hablada, afirma Pinker (2015: 70): “They achieve brevity by leaving out any information that the listener can mentally fill in from the context. In contrast, the “language of thought” in which knowledge is couched can leave nothing to the imagination, because it is the imagination”.

531 De hecho, LOTH es conocida a veces como *Computational/Representational Theory of Mind or Thought* (CRTM/CRTT).

(ibídem) o una información organizada de una manera concreta, y cada fragmento de información tiene un significado propio (el símbolo utilizado para Alejandro corresponde o se refiere siempre a Alejandro y no a otra cosa). Estos patrones de información, en el caso de un ordenador, corresponderían a patrones de cargas eléctricas a través de silicio y, en el de los seres humanos, a impulsos nerviosos en conjuntos de neuronas⁵³² (ibídem).

Con esto no queremos decir que el estilo de Wallace trate de imitar (o, mejor dicho, representar) la *mentalese*. En realidad, el flujo de consciencia al estilo de James Joyce se parecería más a los tokens de la *mentalese*. Si exponemos en este trabajo las reflexiones anteriores es con el objeto de llamar la atención sobre el hecho de que ciertas teorías proclaman la existencia de un lenguaje del pensamiento, y sobre los esfuerzos a la hora de representar este lenguaje a través de la lengua escrita. En cierto sentido, el tipo de discurso de Wallace del que venimos hablando constituye uno de estos esfuerzos.

Otro concepto procedente de la psicología que puede tener cierta asociación con las notas al margen y el pensamiento tangencial es el llamado “*lateral thinking*” o pensamiento lateral, formulado por Edward de Bono. El pensamiento lateral es un modo de usar la mente. Se trata de un hábito y de una actitud mentales, pero también de un método para usar información, pues se basa precisamente en el mecanismo de manipulación de la información de la mente. Es un tipo de pensamiento que suele utilizarse como técnica de resolución de problemas, ya que se caracteriza por considerar cualquier acercamiento a un problema como uno entre muchos. Lo que hace es estimular la creación de nuevos modelos mentales gracias a la yuxtaposición de datos provenientes de otras fuentes. Si algo acerca el pensamiento lateral a lo que venimos discutiendo en torno a las notas al margen es su interés en esta yuxtaposición, en la búsqueda del pensamiento y el camino alternativos; lo que nos interesa, en fin, es su vocación de tangencialidad. No obstante, las similitudes del pensamiento lateral con las notas al margen no son tan obvias como las que estas mantienen con el propio pensamiento tangencial.

Wallace sentía un interés personal por el lenguaje, como ya sabemos, que venía de la influencia de su madre. Llegaría a escribir varios textos en torno a cuestiones de gramática y léxico, como es el caso de *Authoriy and American usage*, artículo escrito a propósito de la publicación de

532 Que al fin y al cabo son impulsos eléctricos.

un nuevo *Dictionary of America Usage* y que fue originalmente publicado en *Harper's* con el título de *Tense Present Democracy, English, and the Wars over Usage* en abril del año 2001 (véase Max, 2012: 250); o *Twenty-Four Word Notes*, una lista de 24 palabras comentadas que fue incluida en el *Oxford American Writer's Thesaurus*.

Por último, a los 44 años Wallace fue invitado a trabajar en el consejo lexicográfico del *American Heritage Dictionary*:

Readers familiar with David Foster Wallace's work know that he possessed an insatiable love for words and their meanings. On his computer he constantly updated a list of words that he wanted to learn, culling from numerous sources and writing brief definitions and usage notes. (...)

It was one of the great thrills of Wallace's life to be invited to serve on the Usage Panel of The American Heritage Dictionary (Wallace, 2012: *Publisher's Note*).

La corrección gramatical era para David Foster Wallace una cuestión a veces obsesiva (véase por ejemplo Max, 2013: 271), e incluso llegó a sentirse, en ocasiones, harto de su propio estilo literario: "I am tired of myself, it seems: tired of my thoughts, associations, syntax, various verbal habits that have gone from discovery to technique to tic." (ídem: 281). Esto, creemos, coincide con su necesidad de perfección en todos los ámbitos de su vida. Las notas al margen son otro intento de contrariar la imperfectabilidad de lo dicho.

3.2. Las notas al margen como puente entre el autor y el lector

*'Description is revelation,'
and you know, I fell for it.
If you want to know any of
the nonrevelations you'll
have to help me out; after
all, readers and listeners
are always friends*

Wallace Stevens

A lo largo de este trabajo se han dado algunas pistas sobre el papel que juegan las notas al margen en lo que se refiere a la recepción de la obra en que se insertan. A grandes rasgos podemos afirmar que este papel no es precisamente secundario, y que se basa principalmente en la anulación, valga la redundancia, de huecos semánticos dentro del texto principal. La propia naturaleza de las notas las predispone a esta función, sobre todo por encontrarse en un nivel usado tradicionalmente para complementar el texto principal (ya hemos dicho que todas las notas son amplificadoras, independientemente de funciones más específicas).

In part, notes allow the author additional latitude to take into account the needs of the reader, filling in the gaps that might need filling in order to grant the reader enough information to be capable of following the rest of the text. (...) Notes become the spatial center of a different type of interaction, one that requires new rules and rhetorical reading strategies. Artificial paratexts allow writers to split the narrative into multiple components, each with potentially competing and complementary narrative dynamics. These different parts can work together to establish the narrative coherence of the overall story; or, they can work in tension with each other, defying narrative coherence. (Maloney. 2005: 70).

Por otra parte, la relación que toman las notas con el lector es más rica y va más allá de lo que se refiere a los lugares de indeterminación propuestos por la Estética de la recepción. En este apartado se analizará dicha relación.

Se ha dicho ya que los huecos semánticos o lugares de indeterminación son lugares dentro de la obra en los que cierta información se omite. Estos lugares (estos “no-lugares”) juegan un papel esencial en la estructura artística de la obra de arte. Durante el acto de lectura, el lector (y su experiencia vital y sus representaciones del mundo) conecta con estos huecos, “rellenándolos” con significados que derivan del propio lector, pues “No work of literature can tell us everything that the characters do or think; instead, selected moments, thoughts, and events are flashed on the page.” (Rabinowitz, 1987: 149). En la mayoría de las ocasiones, estos huecos son benignos, pues potencian las posibilidades de la narración, abriendo una cantidad virtualmente infinita⁵³³ de posibilidades de resolución para los huecos semánticos. Aunque pueden resultar frustrantes, utilizados sabiamente en la narración, los huecos otorgan a ciertas obras variables posibilidades de interacción con el lector⁵³⁴, sobre todo teniendo en cuenta que existen diversos grados de indeterminación. *Pale Fire e Infinite Jest*, por ejemplo, son ejemplos de obras con un alto grado de indeterminación. Es en este sentido que Umberto Eco utilizaría la expresión “opera aperta” para referirse a las posibilidades de realización de una obra. Técnicas o configuraciones narrativas como la fragmentación, por cierto, son proclives a los huecos semánticos.

533 Lo que no significa que todos los huecos tengan la capacidad de ser llenados: “Some of the indeterminacy of fictional worlds and the objects in them is permanent: we will never be able to close the gap. Other gaps, however, are temporary, designed to be filled in by the reader in the process of realizing or concretizing the text” (McHale, 1988: 564)

534 Por ejemplo, interpelan al lector y le dan pautas para la lectura de la obra en la que se insertan (Fishburn, 13, dirá: “Footnotes stand as intermediaries between author and reader; they are both inner and outer-directed and can either give clues to the understanding of the present text, or suggest alternative readings.”). *Pale Fire* tiene un gran momento representativo de esta interactividad con el lector, como señala Maloney (2005: 140-141): Kinbote (Nabokov) invita al lector en la nota al verso 991 a volver al prefacio. Sin embargo, si el lector obvia esta invitación, es decir, si no interrumpe la lectura de la nota para dirigirse al prefacio, y continúa leyéndola, puede lograr un efecto, una ruta, distinta a la propuesta de relectura del prefacio. De este modo las notas al margen dan la posibilidad de crear redes narrativas no muy distintas a las que pueden aparecer en *Rayuela*, dando lugar a caminos alternativos en la narración y eliminando la posibilidad de una progresión sucesiva. Esta es la consecuencia lógica del modelo narrativo hipertextual propiciado por las notas al margen. Según sus cartas a Michael Pietsch, algo parecido pretendía Wallace con *Infinite Jest*.

La interrupción que acompaña a toda nota al margen, por cierto, es otra forma de interacción con el lector, una interacción “negativa”, en ocasiones, si se entienden como una interrupción del flujo de lectura normal y por tanto un perjuicio o incomodidad para el lector. Ya hemos dicho, sin embargo, que esto dependerá de la habilidad del autor. En palabras de Zerby (2003: 103):

The art of this kind of annotation, of adding information without interrupting the pleasure of the story, demands a finely tuned sense of timing and of narrative pull; the pull must be strong enough to carry the reader past the reference mark, but a pause in the story, a diminishing of excitement, must occur soon enough for the reader to remember the footnote and want to return to it. (v. t. Maloney, 2005: 70).

En cualquier caso, en ocasiones el autor (o el narrador) da las pautas del contrato de lectura y subraya la necesidad de leer las notas al margen si se quiere llegar a una comprensión lo más plena posible de la obra. Es el caso de *Pale Fire*, de Nabokov, o de *Everything and More*, donde, como ya se ha dicho, Wallace deja al lector la decisión de leer algunas de las *footnotes*, es decir, de rellenar ciertos huecos semánticos que para otros lectores expertos en la materia están ya completos, en virtud de su propio bagaje personal. En resumidas cuentas, el lector negocia con el nivel paratextual del texto en el proceso de recepción de la obra. “In establishing a narrative’s rules of configuration,” dirá Maloney (2005: 135), “writers often build on the features we are accustomed to paying attention to (rules of notice) and the value we assign those features (rules of significance)”. En este sentido, los paratextos artificiales juegan con estas reglas de significado, con la experiencia anterior del lector con otros paratextos y con el valor que el lector les otorga, causando a veces un extrañamiento premeditado:

In part, artificial paratexts give us additional elements to pay attention to (or not), depending on our prior experience and expectations of paratextual features in other texts. They also require us to alter dynamically our sense of what is important in a text. For example, do we read the footnotes in a fictional narrative or not, and if we do, what value do we assign those notes? In fact, our sense of notice and significance of artificial paratexts is often dependent on experience with paratexts in nonfiction. If we ignore or find little value in notes in nonfiction, we may be just as likely to ignore them in fictional texts. Writers of fiction, constructing rules of configuration for their texts, utilize our experiences with and expectations of paratexts in nonfiction to establish and play off our expectations of artificial paratexts. Additionally, artificial paratexts can alter our expectations, either by constructing new paths for us to consider in our configuration of the narrative events and existents, or by placing significant components of the narrative in places we are unaccustomed to reading. Of course, the narrative might give direction to how we are supposed to deal with footnotes or other paratextual elements, as Kinbote does, ironically, in the section of the Foreword quoted above. (ibídem).

Esto significa, entre otras cosas, que en ocasiones el narrador compite con el autor en lo que se refiere a su autoridad o su fiabilidad, sobre todo cuando hay en juego paratextos ficcionales, pues el narrador puede proponer una forma de entender los paratextos distinta a la que implícitamente está proponiendo el autor. Un narrador protagonista ficcional, por ejemplo, podría disuadir al receptor de leer las notas artificiales de la obra que protagoniza, por las razones que sean. Sin embargo, como lectores, podemos estar bastante seguros de que

el autor, el autor real, pretende que dichas notas sean leídas (de otro modo no estarían incluidas en el texto impreso).⁵³⁵

Burn (2014), a la luz de las ideas de Richard L. Gregory en *Eye and Brain*, llega a hablar también de los huecos desde un punto de vista temático e incluso físico en *The Pale King*:

Gaps and omissions from sight also work thematically within the novel in terms of Wallace's recurring emphasis on things that we don't see—Wallace's notes tell us that the book was to be controlled by three “high-end players ... we never see”, while the character David Wallace is “used to not being looked at”.

Y en otro lugar:

In an even more abstract fashion, at key points Wallace designed his text to both highlight the function of the reader's eye and to actively conceal his narrative. Section 25, for example, deploys its columns of text to overload our perceptual systems as they function during the reading process. Reading an ordinary page, Alberto Manguel notes, is never a “continuous, systematic process ... our eyes actually jump about the page; these jumps or saccades take place three or four times per second.” The difficulty of maintaining steady focus in §25, however, is deliberately heightened.

En este último caso, el hueco, la interrupción, es negada al lector a través del patrón espacial del texto y, al mismo tiempo, gracias a este patrón Wallace oculta cierta información. En esta línea, podemos llegar a considerar el salto visual y temporal que se produce desde el texto principal a las *footnotes* y a las *endnotes*, como un hueco o vacío, tal vez no semántico, pero sin duda efectista y que modifica ligeramente (o en gran medida, según el caso) la experiencia lectora.

Las notas al margen se utilizan en muchos casos como “antídoto” a estos huecos, y en este sentido son una estrategia más utilizada por el autor para el avance de la narración (progresión narrativa). Esto es cierto hasta tal punto de que las notas ficcionales ofrecen en ocasiones un modelo interpretativo para la obra en su conjunto, aunque existen distintos

535 Estas reflexiones nos llevan al concepto del “unreliable narrator” de Boot, un problema, como sabemos, cercano a la teoría de la recepción, y que es una consecuencia del juego entre los diferentes tipos de audiencia de un texto, concretamente el juego con la distancia entre la “ideal narrative audience” y la “narrative audience”, así como entre la “narrative audience” y la “authorial audience” (véase Maloney, 2005: 148). Lo veremos dentro de poco.

grados dentro de esta capacidad suya. El caso de *Pale Fire*, nuevamente, es idiosincrático de esta circunstancia (véase Maloney, 2005: 142). Como cualquier fragmento de discurso, sin embargo, las notas también pueden crear nuevos lugares de indeterminación. Respecto al primer caso, las notas al margen pueden adoptar la forma de lo que Iser llama “comentarios” y que consisten en intervenciones del autor, que emite juicios sobre su propia obra. Puesto que las funciones de estos comentarios coinciden a grandes rasgos con las de las notas al margen ya apuntadas, no es de extrañar que estos comentarios tomen frecuentemente la forma de notas al margen. De este modo el autor se asegura de la unidad del texto. Volvemos a citar la reflexión de Iser:

El autor mismo dice cómo hay que entender su narración. Al lector le queda, en el mejor de los casos, la posibilidad de contradecir esa concepción, si cree disponer de otras impresiones a partir de la historia narrada. Ahora bien, hay muchas novelas que están atravesadas por esos comentarios y valoraciones sin que haya que interpretar la historia desde un punto de vista determinado y mantenido (Iser en Warning, 1989: 140-141).

Según Rabinowitz (1987: 147), se asume que la obra es coherente y que lo que parecen ser fallos en su construcción son intencionados y cargados de sentido. El lector debe asumir (presuponer) la unidad de toda obra literaria y considerar esto como un principio heurístico, independientemente de que esta asunción sea desmentida eventualmente⁵³⁶. También Rabinowitz (ibídem) afirma: “Rules of coherence⁵³⁷ are invoked whenever a text appears to resist such an assumption.” Y a continuación describe tres “sets” de estas reglas, correspondientes a tres modos en que los textos pueden ser incoherentes, y que transcribimos ahora en su totalidad (ídem: 148), seguidas de pequeños apuntes por nuestra parte:

First, texts can be insufficient—that is, they can be apparently incoherent because of gaps in their fabric, holes that need to be filled in. Second, works can be overabundant—they can have a surplus of information that we need somehow to tame, including details that seem to contradict one another and

536 Lo cual, como sabemos, no siempre ocurre: “But it is not only avant-garde novelists who demand that their readers fill in the blanks” (Rabinowitz, 1987: 150). El autor, en cambio, suele desear que la *authorial audience* dilucide las omisiones. Los distintos tipos de audiencias, según Rabinowitz, serán explicados pronto.

537 Rabinowitz, en su obra *Before Reading, Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, habla de cuatro “Rules of Reading” (1987: 42 y ss.): “rules of notice”, “rules of signification”, “rules of configuration” y “rules of coherence”. Las que nos interesan sobre todo son las “rules of coherence”. La coherencia literaria (o unidad) ha sido un problema trabajado ya desde el formalismo y la nueva crítica, en los años 40 y 50. Es un problema complejo, sin duda (véase Rabinowitz, 1997:141 y s.s. y Maloney, 2005: 92).

that we need to reconcile. Finally, works can be simply disparate—and we need rules to help us bundle them together into convenient packages.

Las formas en que el lector resuelve las incoherencias y otorga coherencia al texto, responden a lo que Rabinowitz llama “License to fill”, y este “relleno” de los huecos semánticos dejados adrede por el autor se produce a través de las “rule of inertia” y “realism rule”, “rules of surplus” y “rules of naming, bundling, and thematizing” (véase Rabinowitz, 1987: 151-154). Las dos primeras están directamente relacionadas con los huecos semánticos que postula la teoría de la recepción. Sin embargo, las “Rules of surplus” nos proporcionan una perspectiva nueva en torno a esta problemática: si existen huecos semánticos, es posible hablar también de “excesos de información”, excedentes de información igualmente premeditados por parte del autor (al fin y al cabo, “footnotes add layers to a text” (Fishburn, 2001: 14))⁵³⁸. Esto entronca directamente con lo que, a propósito de ciertas tendencias estilísticas de Wallace, hemos tratado extensamente como un torrente de información, de datos vertidos aparentemente irrelevantes, de una obsesión enciclopedista, al fin y al cabo. En resumen:

Novels not only leave gaps that we need to fill in; they also, on occasion, provide a surfeit—give notice to too much information. In the easiest cases, that information is simply unnecessary or extraneous. As a general rule, especially when we are dealing with the canonical texts of the Western tradition, we are not expected to assume that such extraneous information results from authorial oversight (...). Instead, unless there is evidence to the contrary, we are intended to assume that the surplus is intentional and that we are supposed to interpret it in one way or another, transforming the text so that it is no longer excessive. (Rabinowitz, 1987: 154).

Como con los huecos, el lector es el encargado de lidiar con los excesos, aunque con mayor dificultad, entre otras cosas porque la información puede ser contradictoria con respecto a otra, y porque el lector debe decidir qué información es relevante de cara a la trama o la caracterización, es decir, cuál tiene una función en la obra, y cuál no. Todo se complica si tenemos en cuenta que un lector puede interpretar cierta información irrelevante para otro como metáfora de cierto aspecto de la obra y por tanto con un lugar legítimo dentro de la

⁵³⁸ Maloney está de acuerdo con Rabinowitz y basa parte de su tesis en estas ideas. En definitiva, “With respect to narrative coherence, notes tend to function in terms of gaps and surpluses.” (Maloney, 2005: 92). Esta es una de las direcciones en que analiza la novela de Nicholson Baker, *The Mezzanine* (1988).

obra⁵³⁹. En cualquier caso, ni que decir tiene que las notas al margen pueden poseer para ciertos lectores un carácter de “surplus” o exceso de información para la obra en que se encuentran. Esto, por supuesto, dependerá de cada nota en concreto, de si es o no artificial, de si forma parte de un aparato crítico, de la naturaleza de la obra en que se halla y, sobre todo, repetimos, de la visión del lector con respecto a la nota (en este sentido, ocurre lo mismo con los huecos semánticos: para algunos lectores dichos huecos no lo son realmente, pues estos poseen cierta información, en virtud de su carga biográfica, social, etc., que otros lectores desconocen o, simplemente, tienen distinta concepción de lo que realmente es importante dentro de la ficción)⁵⁴⁰.

Terminada la cuestión de los huecos semánticos en relación con las notas al margen⁵⁴¹, haremos ahora de nuevo mención a los otros dos términos tratados por la teoría de la recepción: el *unreliable narrator* y el final ambiguo, en relación con las notas. En realidad, no hay mucho que decir al respecto que no se haya dicho ya. En lo referente al *unreliable narrator*, este supone una consecuencia directa de la manipulación que el autor hace de las distintas audiencias narrativas (muy pronto veremos la clasificación de Rabinowitz) y que involucra sobre todo a la “*ideal narrative audience*”. Las notas al margen pueden contribuir a complicar la fiabilidad del narrador ofreciendo un campo de oposición al texto principal. Por ejemplo, lo dicho en las notas al margen puede contradecir la narración del texto principal. Estas notas desempeñarían frecuentemente la función polémica y/o la de corrección. Las notas ficcionales, en esencia, son auxiliares del *unreliable narrator*: le ofrecen un espacio discursivo distinto al del texto principal, un espacio en que no es descabellado, por experiencia propia del lector, encontrar un narrador alternativo, un discurso alternativo que puede anular, contradecir las asunciones hechas por el narrador del texto principal⁵⁴².

539 Rabinowitz (1987: 154), pone como ejemplo la escena de la tortuga que cruza la carretera en *The Grapes of Wrath*.

540 “one of the reasons actual readers interpret and evaluate texts differently is that their perspectives on what is important differ” (idem: 149).

541 Una apreciación de última hora: al hablar de la influencia de Borges nos topábamos con un concepto usado por Evelyn Fishburn, quien a su vez lo tomó de una metáfora de William Rowe, y que conocemos por el nombre de “reading machines” (“I see the footnotes as 'reading machines' that make holes in the text to redistribute it allowing for different configurations.” [Fishburn, 2001: 2]). Por muy tentadora que sea la idea de las *footnotes* como “reading machines”, como horadoras del texto, Fishburn no utiliza el término en este sentido. No nos extenderemos más, pues, en esta idea, pero nos parecía apropiado al menos hacer referencia a esta capacidad de las notas no solo de rellenar huecos, sino de crearlos. Tal vez una reconfiguración de las ideas de Fishburn podría permitirnos asociar de manera exitosa el concepto de “reading machine” con la Estética de la recepción, pero esto sería tergiversar las palabras de la autora. (véase también Maloney, 2005: 105-106).

542 Que bien podría ser el mismo que el de las notas, aunque escribiendo, por ejemplo, en un futuro ficticio con

Maloney (2005: 85) pone como ejemplo la novela *The Third Policeman*, de Flann O'Brien's: "The novel itself, of course, ventures deep into the realm of the fantastic and despite the mimetic possibilities of the notes, the effect is rather to call into question the narrator's sanity and reliability". *Pale Fire* es un ejemplo similar. El papel de las notas en la "no fiabilidad" de Kinbote es interesante, pues juegan contra sí mismas y contra la idea de un aparato crítico. En otras palabras, el contenido y el estilo de las notas de Kinbote no se corresponden con los que, en general, se esperan del aparato crítico que acompaña una obra literaria seria. Esto puede dar lugar a muchas interpretaciones, como que Kinbote es en realidad John Shade, que John Shade no existe, que Kinbote miente sobre su pasado en Zembla y/o su aventura en Estados Unidos, etc.⁵⁴³

Debemos poner de relieve, a propósito de Wallace, la nota 307 de *Infinite Jest*, en la que se cuestiona la fiabilidad del narrador (véase Wallace, 1997b: 1062).

En cuanto al final ambiguo, las notas funcionan aproximadamente de la misma forma que con respecto al *unreliable narrator*: el espacio paratextual de las notas da la oportunidad al autor de enriquecer la ambigüedad, aportando alternativas posibles o, de nuevo, contradiciendo los hechos narrados en el texto principal. Ya se dijo que el final ambiguo es una subespecie del final abierto⁵⁴⁴ que plantea dos o más alternativas de solución de la historia. El lector es el encargado de interpretar el final según sus reglas. En consecuencia, un final ambiguo es generalmente más rico que un final cerrado, unívoco.⁵⁴⁵

David Foster Wallace es proclive a los finales ambiguos, como queda constatado en *The Broom of the System*, *Infinite Jest* o *The Suffering Channel*, y eso solo por citar algunos

respecto al tiempo en que fue escrito el texto principal, o tras sufrir un episodio de amnesia, etc.

543 En cualquier caso, todas apuntan a una conclusión común: Nabokov ha creado una novela sin forma de novela que juega con la idea que el lector tiene de lo que ha de ser una novela.

544 El final abierto no es realmente posible, si hablamos desde la ortodoxia, puesto que toda historia continúa más allá de lo narrado por el autor, siendo el cierre de la historia una cuestión estética. Esto ocurre, al menos, en el caso de la narrativa lineal (para el caso de la literatura hipertextual, consultar Pajares, 1997).

545 Aquí resulta adecuado traer a colación de nuevo a O'Brien, a propósito esta vez a otra de sus obras: *At Swim- Two Birds*:

Tras haber colocado en mi boca pan suficiente para masticar tres minutos, deseché mis poderes de percepción sensorial y me retiré a la intimidad de mi mente, asumiendo mis ojos y mi rostro una expresión ausente y absorta. Reflexionaba sobre el tema de mis actividades literarias de los ratos de ocio. Que un libro tuviese un principio y un final era una cosa con la que yo no estaba de acuerdo. Un buen libro puede tener tres aperturas completamente distintas e interrelacionadas tan sólo por la presciencia del autor, o en realidad cien veces otro tanto de finales." (O'Brien citado por Pajares, 1997).

Este pasaje prologa el trabajo de Susana Pajares Toska *Las posibilidades de la narrativa hipertextual*.

ejemplos. Michael Pietsch, editor de *Infinite Jest*, se quejó de la falta de resolución de la novela, a lo que Wallace contestó “that the answers all existed, but just past the last page” (Max, 2012: 206). A esto añade Burn (2012b: 60-61):

A position that he would later elaborate upon in a letter: “We know exactly what’s happening to Gately by end, about 50% of what’s happened to Hal, and little but hints about Orin” (qtd. in Max 199). Almost ten years later, the same questions would prompt the same response, as Wallace insisted in a 2004 radio interview that the novel “does resolve, but it resolves . . . outside of the right-frame of the picture. You can get a pretty good idea, I think, of what happens”. While it’s possible to find theoretical justifications for these claims, it’s notable that Wallace privately conceded the point to Franzen, who recalls “that Dave admitted, when I spoke to him on the phone, that the story can’t fully be made sense of, but said that if I ever told anybody he’d admitted this he would deny he’d ever said it”.

Con respecto al final ambiguo en la obra de Wallace, hay un caso curioso que involucra una nota al pie de página en *Brief Interviews with Hideous Men*: en el pequeño relato *Death is not the end*, que consiste en la descripción de un instante banal en la vida de un poeta ficticio distinguido con casi todos los premios literarios más importantes a nivel nacional e internacional, incluido el nobel de literatura. Justamente después del punto final de la historia, un superíndice nos lleva hasta una *footnote* que dice: “That is not wholly⁵⁴⁶ true.” (Wallace, 2001: 3). Dado que el relato consiste prácticamente en una descripción un tanto obsesiva sin argumento definido, podemos concluir que la nota se refiere a la totalidad del texto principal, lo que contradiría la legitimidad del narrador, convirtiéndolo en un narrador no fiable. Es posible, sin embargo, que se refiera únicamente a los últimos momentos, que en realidad parecen inseparables del resto de la historia o descripción (“(...) not even a hint of a breeze to stir the leaves of the trees and shrubbery, the silent living enclosing flora’s motionless green vivid and inescapable and not like anything else in he world in either appearance or suggestion.” [ibídem]). En este caso podríamos llegar a hablar de final ambiguo. En cualquier caso, aquí tenemos un ejemplo de cómo las notas al margen podrían contribuir a fabricar dicho tipo de final.

546 El análisis de las significaciones de las palabras “whole” y “wholly” que se repiten en varias partes del relato se dejará para otros trabajos. Sin duda requieren atención.

Ahora recordemos que para Wallace era muy importante el compromiso de la audiencia con su material de consumo, de ahí los esfuerzos de su narrativa por captar la relación del público americano con los medios de entretenimiento, así como para implicar al lector, a un nivel humano, en su ficción (“By invading the reader’s interior” [Boswell, 2013: 165]). Del mismo modo, es sabido que en sus obras Wallace exigía del lector un alto grado de participación. La fragmentación de su narrativa y la acumulación de datos desordenados y aparentemente insustanciales son características que requieren un trabajo por parte del este, un trabajo que consistirá en, o bien rellenar los huecos creados por esta fragmentación, o en ordenar tanto estos fragmentos de narración como la montaña de datos que presenta en muchas de sus narraciones (sin ir más lejos, *Infinite Jest* tiene más de cien personajes): “Wallace’s fiction, from first to last, requires a kind of sampling, a mode of reading that locates its partialities and inconsistencies, paying more attention to its noise and distortions than its harmonies.” (O’Donnell en Boswell y Burn: 3)⁵⁴⁷. Del mismo modo, el lector decide la importancia respecto de la narración principal que ha de otorgar a los discursos en apariencia secundarios, como el que tiene lugar en *The Soul is not a Smithy* (véase Boswell, 2013: 164-165) o en el capítulo 22 de *The Pale King*.

Tres son las posibles “audiencias narrativas”⁵⁴⁸ propuestas por Peter Rabinowitz: “*actual audience*” (el lector real de una obra), “*authorial audience*” (la audiencia ideal del autor, que coincide con el lector implícito, y que sabe bien que la obra que recibe es un producto sintético) y “*narrative audience*” (la audiencia para la que el narrador, que es distinto del autor real, está escribiendo: por ejemplo, en *Pale Fire*, la audiencia narrativa estaría constituida principalmente por “scholars” del ámbito literario [v. t. Rabinowitz, 1987: 126-127]). La idea del *unreliable narrator*, por otra parte, le lleva a incluir un posible cuarto tipo de audiencia: la “*ideal narrative audience*” (“This is the audience for which the narrator wishes he were writing” [ídem: 134]).

La audiencia de las notas al margen puede variar según la misma lógica que el resto de discursos, como por ejemplo el del texto principal. Sin embargo, hay que tener en cuenta que las notas ficcionales suelen tener una audiencia distinta a la que pueden tener las notas no ficcionales. Lo cierto es que las notas a veces complican el acercamiento del lector a la obra.

547 Boswell (2013: 164) lo expresa así: “Wallace tasks his readers with entropic task of ordering and assessing his dense descriptive tales.” Y de las historias de Oblivion, declara: “they are a cascade of data and concrete detail that the reader must sift and sort” (v. t. ídem: 165-166).

548 La clasificación de las audiencias, en cualquier caso, es solo un constructo o herramienta que nos ayuda a comprender mejor las relaciones entre el autor, el narrador, el lector y la obra (véase Rabinowitz, 1987: 140-141 y Maloney, 2005: 146).

Su propia naturaleza marginal crea una zona alternativa al texto principal que excluye a cierto tipo de lector e incluye a otro:

It is essentially this closed circle of reasoned criticism that footnotes negotiate, clarifying hidden assumptions, pointing out referential pre-texts, insisting that the author engage readers in the critical process. Finally, footnotes appear to be (and often are) afterwords, appended to a text that is not in itself fully accessible to readers; the notes allow the writer to anticipate readers' needs, to answer potential questions, to hedge whatever bets the critical discourse may have made. They allow the writer to step outside the critical discourse and comment on it from a perspective that may be different from (and in a voice that may be separate from) that established in the text (Benstock, 1983: 204).

Este es normalmente el caso de las notas no ficcionales: la *authorial audience* suele coincidir con la *narrative audience* (pues el autor suele coincidir con el narrador) y la *ideal narrative audience*.⁵⁴⁹

En el caso de las notas ficcionales, pueden darse distintas coyunturas: el texto principal puede tener una *authorial audience*, una *narrative audience* y/o una *ideal narrative audience* distinta a la de las notas, y en este caso las discrepancias se deberían mayormente a divergencias entre narradores: un narrador para el texto principal y otro para las notas, un narrador para el texto principal y varios narradores para las notas, un narrador para el texto principal y para algunas notas y otro para el resto de notas, etc. Las posibilidades son prácticamente ilimitadas. En cuanto a la *actual audience*, esta dependerá enteramente de la decisión del lector. En el caso de *Everything and More*, de nuevo, y en el de muchas otras obras, sean o no de ficción, las notas al margen pueden no tener *actual audience* en absoluto, según sea la decisión del lector en el libre acto de la lectura.

Trasladando los tipos de audiencia al campo de los huecos semánticos, es fácil concluir que la *authorial audience* no tiene acceso directo a la información que falta en estos huecos, pues el autor se asegura, en principio, de que la información que ocultan deba ser dilucidada por el lector, de acuerdo con sus propias reglas. Según Maloney (2005: 144), “The authorial audience understands all of the presuppositions the author makes about what the reader will know; they understand all of the possible choices, beliefs, and decisions the author

⁵⁴⁹ No es forzoso que la *authorial audience* de las notas coincida con la del texto principal. En *Everything and More*, por ejemplo, las notas con la coletilla “IYI”, como ya sabemos, están destinadas a una audiencia (a unos lectores) concretos, distintos a los del texto principal: “Most IYI-grade chunks, though, are designed for readers with strong technical backgrounds, or unusual interest in actual math, or preternatural patience, or all three; they (the chunks) provide a more detailed look at stuff that the main discussion glosses or breezes through” (“Wallace, 2003: 1-3).

makes. They are the (hypothetical) perfect readers.”. Suele ocurrir lo mismo, aunque no siempre, con la *narrative audience*, pues al fin y al cabo el narrador está a las órdenes del autor (“the narrator of the novel (implicit or explicit) is generally an imitation of an author.”, dirá Rabinowitz, 1987: 127). Dicho esto, uno de los objetivos del lector es cerrar lo máximo posible la distancia que existe entre lo que sabe y lo que se espera de él que sepa como *authorial audience* (“learning as much as we can to close the gap between what we know and what is expected of the authorial audience” [Maloney, 2005: 144, el subrayado es nuestro]). Ahora bien, en ocasiones muy concretas, el receptor de la obra tiene acceso a información a la que, en principio, no debería tener acceso la *authorial audience*: es el caso propuesto por Maloney (ídem: 145) de obras antiguas y supuestamente visionarias cuyas narraciones, a día de hoy y gracias a los nuevos conocimientos de la época, sabemos que son burdas fantasías inverosímiles, lo que haría que el pacto de la ficción se viera resentido. Algo parecido se produciría si el autor revelara a un lector o lectores cierta información que solo él conocía sobre la obra. Se diría entonces que el receptor goza de un punto de vista ventajoso. Estos son casos que se alejan de nuestros intereses y que referimos aquí a título de curiosidad. Este tipo de información ventajosa puede procurarse a través de las notas al margen, pero en tal situación ya no estaríamos hablando de casos específicos, pues todos los receptores de la obra tendrían acceso a las notas al margen y por tanto a esa información. Todo dependería de si el lector toma la decisión de convertirse en *actual audience* de las notas. Este es uno de los valores de las notas al margen en el juego de los huecos semánticos: el autor puede utilizarlas para dinamizar el proceso de realización del texto a través de la lectura del receptor, dando la posibilidad de alcanzar o no información concreta, a decisión del lector, teniendo en cuenta el carácter accesorio (al menos según la experiencia del lector) de las notas al margen. Así, son posibles distintas realizaciones de una obra con notas al margen. Estas ofrecen al lector información más o menos relevante, pero siempre privilegiada.

Las combinaciones entre textos, paratextos y sus posibles narradores, por otra parte, pueden llevar a complicar la identidad de cada una de estas audiencias. Es nuevamente el caso de *Pale Fire*, donde “the audience can never be confident in its choice between the many possible observer roles available to it.” (Maloney, 2005: 146). Además, pueden desembocar en la figura del *unreliable narrator*, un narrador que (ya lo hemos visto), por la razón que sea, no dice la verdad. Se trata de un narrador en el que, por tanto, no se puede confiar. Esto puede no solo complicar, sino enriquecer la relación entre el lector y la obra. De nuevo, el *unreliable*

narrator fomenta la interacción del lector con el texto, pues el este tratará de descubrir si el narrador está mintiendo y, en ese caso, cuáles son las razones de tal actitud. Charles Kinbote, el narrador y protagonista de *Pale Fire* (al menos de sus paratextos) es un ejemplo de narrador no fiable. No podemos estar seguros de la veracidad de su identidad ni de los hechos que narra⁵⁵⁰. Como tantos otros recursos literarios (los paratextos ficcionales, por ejemplo), el *unreliable narrator* puede provocar frustración en el lector. Todo dependerá de la habilidad del autor.

De acuerdo con Maloney (2005: 156), el compromiso (*engagement*) que establece el lector con la obra puede tomar distinto cariz según se subraye en dicha obra el componente mimético o el sintético. Las que desarrollan los componentes miméticos hacen que sea más fácil para el lector comprometerse con la obra a nivel emocional. Las que llaman la atención sobre los componentes sintéticos dan lugar a un compromiso más complejo y desafiante⁵⁵¹. Esta idea del compromiso (*engagement, commitment*) del lector con la obra nos lleva al concepto de “literatura ergódica”, que trataremos dentro de un momento.

Las notas artificiales, como es de esperar, ponen de relieve el componente sintético de la ficción, alterando, de paso, las expectativas del lector (es decir, rompiendo con las reglas de coherencia de Rabinowitz):

In part, synthetic footnotes and endnotes alter our sense of expectation by introducing elements we do not imagine seeing in a work of fiction, calling attention to their role in the narrative as textual devices for which we have to adjust our expectations. We might not notice these notes initially; or, if we do notice them because of their unusual status in the text, we might not be sure what the significance of the notes might be or how to configure those notes into our preconceived notions of meaning in the text. Texts themselves may, in fact, offer little in the way of direction about how we might read the footnotes as they are presented to us. In essence, notes play off of rules of notice and signification, and, I would argue, alter our methods of configuration and need to be accounted for in any model of coherence that we might want to assign to the narrative. Our job, then is to determine how the notes impact the overall reading process. (...)

In my model, I follow Rabinowitz and suggest that notes can more or less call attention to themselves,

550 Las notas al margen ficcionales, como otros textos ficcionales, pueden poseer un narrador no fiable. Es más, el uso de distintos narradores para el texto principal y para las notas puede producir un conflicto entre los puntos de vista de ambos narradores, dando lugar a dos *unreliable narrators* y a una situación general de “no fiabilidad” en la narración.

551 De *Pale Fire*, por ejemplo, puede decirse que “the novel has a low level of immersivity but a high level of interactivity, requiring a greater level of commitment by the reader to do our best to occupy the authorial audience.” (Maloney, 2005: 159). *Pale Fire* exige un esfuerzo importante por parte del lector, le invita a participar activamente en la narración.

can be more or less significant, can more or less affect our expectations and points of configuration, and can be a necessary component in the overall coherence of the narrative. In doing so, however, I assume that artificial notes are directly connected to our understanding of the mimetic, syntactic, or thematic components of narrative. In other words, our sense of the significance and coherence of any particular note or set of notes is often dependent on how the notes fit into our understanding of the narrative's goal of developing mimetic or thematic qualities while foregrounding to a greater or lesser degree the synthetic aspects of the text. Ultimately, meaning and progression occur in the dynamic between the author, the text, and the reader, and notes of the sort that I am discussing can have a significant impact on this (Maloney, 2005: 77-79).

Sabemos que una de las costumbres de la literatura posmodernista es poner de relieve precisamente la naturaleza sintética de la obra literaria, ya sea mediante la metaficción, la autoficción o cualquier otra técnica que ponga en primer término la artificialidad del objeto literario. Los paratextos artificiales, por tanto, son un ejemplo perfecto de estas técnicas, al poner atención en el hecho de que se está llevando a cabo una imitación de formas conocidas por el lector (esto es, literatura académica, de divulgación, crítica, etc., no ficción, en resumidas cuentas). De este modo, la obra se vuelve autorreflexiva, poniendo énfasis en el proceso de lectura.⁵⁵²

Centrémonos ahora, como hemos prometido, en la noción de “literatura ergódica”, propuesta por Espen J. Aarseth en su libro *Cybertext—Perspectives on Ergodic Literature*, de 1997. Se trata de un fenómeno o modo concreto de interacción entre el lector y un cierto tipo

⁵⁵² En *Pale Fire*, por ejemplo, “the elements of unreliability and narrative form combine to foreground the novel as a self-reflexive narrative about reading.” (Maloney, 2005: 156). Se lleva a cabo una ficcionalidad de la ficción. Es cierto, sin embargo, que en *Pale Fire* existe una tensión entre ambas funciones paratextuales: la sintética y la mimética, no pudiendo el lector leer la novela ni en términos únicamente sintéticos ni miméticos. Para terminar con *Pale Fire*:

the paratextual form allows for additional reading paths that can engage readers in new ways that highlight both mimetic and synthetic components at the same time. (...) While we may not be able to answer definitively the internal questions that are raised by the novel, we can read *Pale Fire* as a novel that privileges its own materiality and sense of play. (ídem:156-157).

En la bibliografía de Wallace no existen casos de uso de las notas tan originales como el de Nabokov, es cierto. Las de Wallace no están tan arraigadas a las obras a las que pertenecen como lo están en *Pale Fire*. Dicho de otro modo, la simbiosis entre paratextos y texto principal es más fuerte en el experimento de Nabokov que en las obras de Wallace. Por lo general, además, sus notas no son tan imprescindibles como las de *Pale Fire* para la completa realización de la obra. No obstante, afirmamos que si para Nabokov (o para Barth) los paratextos artificiales eran una estrategia a la que se acercaron de forma puntual, para Wallace son una herramienta de uso común, una manera de “compartimentar” la información de sus obras que constituye uno de sus sellos de identidad como autor.

de categoría textual: el cibertexto, término que, a diferencia de lo que podría pensarse, no es necesariamente idéntico al del texto electrónico ni únicamente afín a la tecnología de la información. Se trata de un concepto más genérico que tiene que ver con la comunicación textual (“*textual communication*”) y la teoría de la recepción:

Cybertext, then, is not a "new", "revolutionary" form of text, with capabilities only made possible through the invention of the digital computer. Neither is it a radical break with old-fashioned textuality, although it would be easy to make it appear so. Cybertext is a perspective on all forms of textuality, a way to expand the scope of literary studies to include phenomena that today are perceived as outside of, or marginalized by, the field of literature -or even in opposition to it, for (as I make clear later) purely extraneous. (Aarseth, 1997: 18).⁵⁵³

Esto significa, entre otras cosas, que el cibertexto no es necesariamente un texto narrativo, aunque esto no quiere decir que los textos en principio no narrativos no posean un cierto grado de narratividad que va ligado a su propia naturaleza textual. Hablamos de obras como el *I Ching*, que “is not meant to be read from beginning to end but entails a very different and highly specialized ritual of perusal” (Aarseth, 1997: 2) o de lo que llamamos “*multi-user dungeons*” o *MUDs*, que tampoco tienen principio ni fin en términos narrativos, y que consisten en videojuegos de rol online, en los que el usuario puede tomar decisiones con respecto a su rol y su historia a través del formato textual, de modo que el desarrollo de la “narrativa” es multiforme y virtualmente infinito en base a la combinatoria de decisiones posibles. El concepto de “*MUD*” es obra de Roy Trubshaw y Richard Bartle, unos programadores de la universidad de Essex, quienes, tomando como inspiración los videojuegos *Colossal Cave Adventure* (también *Advent* o *Adventure*), de William Crowther y Don Woods (1976) y *Zork*, creado por Tim Anderson, Marc Blank, Bruce Daniels y Dave

553 También:

The concept of cybertext focuses on the mechanical organization of the text, by positing the intricacies of the medium as an integral part of the literary exchange. However, it also centers attention on the consumer, or user, of the text, as a more integrated figure than even reader-response theorists would claim. (Aarseth, 1997: 1).

Y:

It is also essential to recognize that cybertext is used here to describe a broad textual media category. It is not in itself a literary genre of any kind. Cybertexts share a principle of calculated production, but beyond that there is no obvious unity of aesthetics, thematics, literary history, or even material technology. Cybertext is a perspective I use to describe and explore the communicational strategies of dynamic texts. To look for traditions, literary genres, and common aesthetics, we must inspect the texts at a much more local level (...) (idem: 5).

Lebling (1977). Trubshaw y Bartle, decimos, idean en 1978 lo que llamarían “*Multi-User Dungeons*”, un formato de juego de aventuras similar a *Advent*, con la salvedad de que varios jugadores podían jugar al mismo tiempo. Sin duda, este es un tema que va más allá de nuestra capacidad de análisis, pero que, como el lector habrá deducido, tiene ciertas conexiones con el hipertexto informático y, por tanto, con la literatura hipertextual⁵⁵⁴, con la salvedad de que los *MUDs* requieren un tipo de complicidad por parte del lector muchísimo más activo que el que se produce en el formato impreso:

As literature (although not as textual media), MUDs are very different from anything else, with their streams of continuing text and their collective, often anonymous readership and writership. Life in the MUD is literary, relying on purely textual strategies, and it therefore provides a unique laboratory for the study of textual self-expression and self-creation, themes that are far from marginal in the practice of literary theory (ídem: 13).

Ahora bien, existe otro término, el de “hipertexto”, que mantiene cierta solidaridad con el de cibertexto. No podemos decir, sin embargo, que el hipertexto sea un tipo de cibertexto o que pertenezca a la categoría cibertextual (aunque el hipertexto es para Aarseth un tipo de texto digital ergódico). De hecho, a día de hoy aún existe confusión a la hora de aplicar términos como el de “literatura cibertextual” o “hipertextual”, que son usados indistintamente para referirse a obras como *Twelve Blue*, de Michael Joyce. En lo que sigue, la noción de hipertexto será tratada sobre todo en relación con el medio digital, pero queremos asegurar que, al menos en nuestra opinión, el término no está en absoluto limitado a este espacio tecnológico⁵⁵⁵, como quiere Ted Nelson: para él el hipertexto es una estrategia forzosamente digital. Acuñado por dicho autor alrededor de 1965, el hipertexto es “a strategy for organizing textual fragments in an intuitive and informal way, with 'links' between related sections of a text or between related parts of different texts in the same retrieval system.” (ídem: 12-13). Y, en palabras de primera mano de Nelson (1965: 96):

a body of written or pictorial material interconnected in such a complex way that it could not conveniently be presented or represented on paper. It may contain summaries, or maps of its contents

554 También se ha hablado de “ficción interactiva”, de la “narrativa hipermedia” y de la “hipernovela”. También se ha llegado a insertar el concepto de hipertexto dentro de la teoría de los mundos posibles.

555 Fue usado antes de la era de los ordenadores por Genette, por ejemplo.

and their interrelations; it may contain annotations, additions and footnotes from scholars who have examined it (el subrayado es nuestro).

En cuanto a sus antecedentes, el hipertexto aplicado al campo electrónico fue utilizado, que no formulado, por primera vez en 1945 por Vannevar Bush. Bush describió un dispositivo conocido por el nombre de *memex*, un dispositivo que almacenaría enormes cantidades de información a las que un usuario podría acceder y establecer conexiones entre distintos textos e ilustraciones. Este dispositivo permitiría al usuario, además, intervenir sobre el texto, añadiendo notas personales.

El *memex* es definido por Bush (citado por Martínez, 2001: 196) como “un aparato en el que una persona archiva sus libros, sus ficheros y sus comunicaciones; tiene una flexibilidad y una rapidez de consulta tan extraordinarias que puede considerarse una especie de ampliación de la propia memoria”. Lo interesante de esta idea es la posibilidad de acceder a textos a partir de otros textos, a través de lo que hoy llamaríamos “hipervínculos”.

El concepto de *memex*, por tanto, se adelantaría varias décadas a lo que para nosotros es una realidad cotidiana. Tanto Internet como las bases de datos electrónicas brindan la posibilidad de acceder virtualmente a textos, a movernos a través de ellos con solo unos clics, a buscar coincidencias de palabras, textos relacionados o incluso traducciones simultáneas a otros idiomas.

Sin embargo, el verdadero padre del hipertexto sería Ted Nelson, quien entiende el término como “una red semántica de conocimiento” (Martínez, 2001: 194). Antes del salto del hipertexto a los ordenadores personales, Nelson desarrollaría un proyecto (*xanadu*) de biblioteca universal accesible desde cualquier lugar del mundo.

¿En qué sentido nos interesan estas nociones en lo que respecta a nuestra investigación?

En primer lugar, varios autores (Matthew Gilbert en su entrevista de 1997 o Tom Scocca en la de 1998, entre otros) coinciden en señalar el carácter hipertextual de las notas al margen en la narrativa de David Foster Wallace. Se llega incluso a entender *Infinite Jest* como una forma de adelantarse a la actual y masiva presencia del hipertexto electrónico. Las indicaciones en el texto principal de la novela (nos referimos a *Infinite Jest* por ser el ejemplo más notable del uso de notas al margen por parte del autor) remiten a una información que se halla en un nivel espacial distinto al del texto principal. La información contenida en las notas

al margen es en unos casos fundamental, en otros complementaria, pero el lector siempre tiene la posibilidad de obviarla. Esta circunstancia es aún más notable en *Everything and more*, con sus notas “IYI”.

En principio, el texto impreso solo permite la linealidad, en términos espaciales. Los sistemas que hacen uso del papel, nos dice Nelson (1965: 96), tienen limitaciones en lo que se refiere a la organización y presentación de ideas. Ninguno de estos sistemas puede adaptarse completamente a los intereses y necesidades de un lector en concreto. No obstante, gracias a la tecnología digital (las pantallas, el almacenamiento masivo de información, etc.), es posible crear un nuevo medio de lectura “that will let the reader find his level, suit his tastes and find the parts that take on special meaning for him, as instruction or entertainment” (ibídem). No solo el texto escrito, sino otros elementos en principio lineales como el vídeo o el audio son susceptibles de ser integrados dentro de un sistema hipermediático y por tanto no lineal⁵⁵⁶ (existe, entre otros, el concepto de “*hyperfilm*”). Las tecnologías digitales permiten integrar para el entendimiento humano corpus de material conectados de forma tan diversa y compleja que no podrían ser organizados por el hombre sin ayuda. Desde un punto de vista logístico y psicológico, afirma Nelson, el hipertexto podría ser una importante herramienta para tareas imaginativas, integradoras y creativas (ídem: 97). No le falta razón: algunos escritores han experimentado con el hipertexto informático, dando lugar a “hiperficciones”, como *afternoon: a story* (escrita en 1987 y publicada en 1990), de Michael Joyce, considerada como la primera obra hipertextual (y que, en palabras de Aarseth [1997: 13], “engage a modernist poetics to subvert traditional storytelling and present a literary labyrinth for the reader to explore”), *Victory Garden*, de Stuart Multhrop, *Patchwork Girl*, de Shelley Jackson, *Marble Springs*, de Deena Larsen, o *Twilight, a Symphony* y *Afternoon*, también de Michael Joyce⁵⁵⁷. Son lo que llamamos experiencias, concretamente, de “hiperficción explorativa”⁵⁵⁸.

556 Lo extraordinario del hipertexto es que rompía con la linealidad y secuencialidad del texto impreso tradicional. “Leer' un hipertexto”, nos dice Martínez (2001: 194) “implica explorar ('viajar') lexías o bloques textuales según los intereses del lector y las relaciones predefinidas por el autor”. La aparición del hipertexto, por tanto, supuso una revolución en los modos de almacenamiento, estructuración, reproducción y difusión de la información.

557 Todas creadas con el software *Storyspace*, creado por Joyce y Jay David Bolter específicamente para la creación y lectura de hiperficciones en 1987. La literatura hipertextual pura, por cierto, puede considerarse un tipo de literatura electrónica (literatura exclusivamente creada en y para herramientas digitales). Dado el carácter de estos nuevos medios literarios, no es de extrañar el auge que ha sufrido cierta visión estructuralista a la hora de su estudio. (véase Maloney, 2005: 72-73).

558 En realidad, además de explorativa, la ficción hipertextual puede ser constructiva*:

¿Pero qué es, exactamente, el hipertexto? “El hipertexto se compone de texto y de unos nexos ('links'), que conectan directamente con otros textos al ser activados, formando una red contextual sin principio ni fin, pues se puede saltar constantemente de unos textos a otros según se van escogiendo nuevas opciones de búsqueda⁵⁵⁹.” (Pajares, 1997). Esta es la definición que da Pajares de hipertexto en su trabajo de 1997 *Las posibilidades de la narrativa hipertextual*. La característica esencial del hipertexto vendría a ser el *link*, que, según Pajares, son los que coordinan todo y, en el caso de nuestro campo de estudio, pueden facilitar el acceso a las notas^{560 561} (las notas en el hipertexto pueden ofrecer, como en el medio impreso, multitud de variantes: “facsimiles, crítica, obras relacionadas, estudios sobre la obra, elementos multimedia⁵⁶² (...)” (ibídem). Estos “nexos electrónicos” (*links*) de los que hablamos “unen lexias tanto externas a una obra, por ejemplo, un comentario de ésta por otro autor, o textos paralelos o comparativos, como internas y así crean un texto que el lector

“Los ejemplos de ficción hipertextual que podemos encontrar actualmente en la red son de dos tipos, que a propuesta de Michael Joyce muchos autores distinguen como "hiperficción explorativa" e "hiperficción constructiva". La hiperficción explorativa tiene un solo autor y la constructiva tiene muchos, requiriendo una colaboración por parte de cada lector y borrando los límites autor-lector” (Pajares, 1997).

La hiperficción constructiva o “autoría en colaboración” tiene una intención más lúdica que estética. Como ejemplo, véase *Hypertext Hotel*, hiperficción organizada por Robert Coover,

*Un término intermedio entre ambos tipos de hiperficción podría ser el de los juegos de rol en formato no digital, donde

“un 'narrador' (storyteller) prepara el esquema de una historia y ejerce de árbitro regulando las acciones de los jugadores, que actúan de personajes de la historia. Los jugadores hablan y van solucionando los conflictos que les plantea el narrador, como si fueran actores en una película pero tuvieran que ir inventando el guión a cada paso; tienen la posibilidad de "decir sus líneas" y de decidir las acciones de sus personajes, que suelen resolverse con tiradas de dados u otro sistema similar. De este modo, la historia se cuenta entre todos, aunque siga un esquema básico de posibles acciones y encuentros preparados por el narrador, que controla hasta cierto punto el desarrollo de la historia” (Pajares, 1997, v. t. Franco y García, 2000).

Para Pajares es además un antecedente de la hiperficción constructiva: “desde los años 70 [los juegos de rol en formato no digital] ofrecen un tipo de entretenimiento creativo con postulados muy parecidos a la liberación que propugnan los entusiastas del hipertexto” (Pajares, 1997).

559 Fishburn (1997: 12) llega a comparar las redes hipertextuales con *La biblioteca de Babel* borgiana.

560 Incluso existe *software* relacionado con la anotación académica: “There is now a small footnote industry in the form of a computer software, *NotaBene*, advertised as 'your bibliographic manager'. Another, put forward by the Department of Engineering of a leading university, sells its wares on the basis that: 'Footnotes make your documents look really fancy.'” (ídem: 2).

561 En el texto impreso, las indicaciones numéricas a las notas al margen funcionan, por tanto, como hipervínculos que trasladan al lector hasta información contenida en un nivel textual distinto del principal. El lector ejerce su libertad a la hora de decidir sobre su acceso a dicho nivel. No en vano afirma Martínez (2001: 195) que “el papel del nuevo lector no-secuencial parece revalorizado; él es quien decide, de forma que puede, por ejemplo, abandonar el texto principal en favor de otros y establecer asociaciones entre ellos”.

562 En este caso hablaríamos de “*hipermedia*”, término que alude a “un hipertexto algunas de cuyas 'lexías' o unidades mínimas del hipertexto eran gráficos, imágenes, sonidos, secuencias de vídeo, etc.” (ídem: 194).

experimenta como no lineal o, mejor dicho, como multilineal o multisequencial.” (Landow citado por Pajares, 1997).

Esta ruptura de la linealidad es otra de las características principales del hipertexto. Tanto es así, que David Bolter llega a afirmar que “la escritura en segunda dimensión es la contribución especial del medio electrónico a la historia de la literatura” (Bolter citado por Pajares, 1997). En un texto lineal no hay más que un camino posible (salvo en la mente del lector, es decir, fuera de la obra, a lo que contribuye el final ambiguo): solo hay una realización posible en términos argumentales⁵⁶³. No ocurre lo mismo en el hipertexto, que es por naturaleza no lineal, en tanto que varias tramas son posibles, según sean las decisiones tomadas por el lector. No obstante, debemos advertir que las secuencias aisladas de la literatura hipertextual son lineales, pero no la lectura en sí, “ya que los caminos no están absolutamente determinados de antemano” (Pajares, 1997)⁵⁶⁴.

Sin embargo, la opinión en torno al asunto no es unánime. Hay quienes dudan de que la hipernarrativa se diferencie de la literatura lineal salvo por la posibilidad de hacer “*click*” en una cierta palabra⁵⁶⁵.

La literatura hipertextual, además, propicia una nueva dinámica en la resolución de huecos semánticos, relacionada con el proceso de relectura de la obra⁵⁶⁶. Por ejemplo, en el

563 En un texto lineal, impreso, el autor propone un “centro de sentido inamovible” (Pajares, 1997).

564 “la linealidad se convierte ahora en una faceta de la experiencia del lector individual en una lexia o trayecto dados, aunque vuelva sobre sus pasos o se dirija en extrañas direcciones. Robert Coover asegura que, con el hipertexto, 'la linealidad de la experiencia de leer' no desaparece del todo, 'pero las unidades narrativas dejan de seguirse unas a otras en una inevitable cadena de páginas que se pasan. El hipertexto ha hecho que la trama sea ahora multidimensional y, en teoría, infinita, con una posibilidad también infinita de establecer nexos o bien programados, fijos y variables, o bien aleatorios o una combinación de ambos.’” (Landow, citado por Pajares, 1997).

565 “Sobre la que se ofrece más información al modo de una nota a pie de página o al final” (Pajares, 1997). En realidad, esto es algo bien distinto a la narrativa hipertextual: “Estos 'links' suelen ser bastante rudimentarios y distraer la atención de la historia principal con información periférica.” (ibídem). Lo cierto es que esta última opinión de Pajares parece subrayar, como otros hicieron antes (ya lo sabemos) la idea de las notas al margen como una distracción para el lector. En cualquier caso, hemos querido dejar constancia de esta “pseudohipernarratividad”, que facilita al lector la dinámica de lectura de las notas al margen.

566 También el hipertexto tiene algo que decir a la luz de la estética de la recepción. En realidad, lleva al extremo los postulados de Umberto Eco y de Iser en torno a la recepción y la idea del lector activo (y la literatura ergódica de Aarseth, podemos añadir). Tan activo se vuelve el lector en el entorno de la literatura hipertextual, que “‘usurpa’ una función del autor tradicional a cuyo control parece escaparse el texto” (ibídem)*.

Landow, por cierto, al describir el proceso de lectura de narrativa hipertextual, dice de este modo: “Incluso entrando en un punto determinado por el autor, el lector escoge uno u otro camino y dispone de varias opciones para activar una u otra lexia; luego repite el proceso hasta encontrar un hueco o blanco. Tal vez en este momento deba volver atrás y tomar otra dirección. (...)” (Landow, ibídem). Como vemos, el hipertexto no carece de relevancia dentro de la dinámica de la recepción.

caso de *Victory Garden*, nos dice Maloney (2005: 179-180), una de las progresiones típicas de la novela supone volver al mismo sitio una y otra vez. El efecto de esta reiteración en el lector puede variar desde la frustración⁵⁶⁷ a “a sense of heightened tension as part of the reading experience, but the overall narrative structure varies little and one still continues to read past the parts one has already read in order to find some bit of narrative that fills in blanks of the various mini-narratives” (ibídem)⁵⁶⁸.

Asimismo, el hipertexto posee interesantes posibilidades pedagógicas que, a nuestro parecer, lo acercan al papel educativo de las glosas en tiempos pasados:

Let me suggest that such an object and system, properly designed and administered, could have great potential for education, increasing the student's range of choices, his sense of freedom, his motivation, and his intellectual grasp. Such a system could grow indefinitely, gradually including more and more of the world's written knowledge. However, its internal file structure would have to be built to accept growth, change and complex informational arrangements. (Nelson, 1965: 96).⁵⁶⁹

* Pajares no hace referencia al concepto de literatura ergódica, a pesar de subrayar el inmenso papel activo del lector, puesto que el libro de Aarseth salió a la luz el mismo año que su artículo (1997). Sus ideas, sin embargo, apuntan al concepto de literatura ergódica. El hipertexto, para ella, culmina el reconocimiento que la Teoría de la Recepción otorga a la actividad del lector: “Su actividad no sólo va a ser llenar los 'espacios vacíos' que Ingarden descubría en los textos lineales y convertirse en el 'lector ideal' que construyen los textos. Ahora puede elegir sus propios trayectos y establecer relaciones y nexos entre textos o partes de textos, de modo que cada lectura es única de un modo literal” (Pajares, 1997).

567 Franco y García (2000):

“Las organizaciones hipertextuales aplicables al género literario caen en los tipos de estructuras básicos conocidos, con ellos es posible crear narraciones que permiten: descubrir la historia, explorar secuencias alternativas, experimentar la representación de roles, conocer múltiples versiones de la historia y construir la trama. Las obras de este nuevo género deben transmitir al usuario un sentido claro de la finalidad, facilitarle una navegación transparente, comunicarle de modo efectivo la estructura (evitando la sensación de pérdida), responder a sus acciones y ayudarle a explorarla.”

Por otra parte, Pajares (1997) parece hacerse eco de Wallace cuando afirma, por un lado (y a propósito de su idea de que “la hiperficción explorativa ha de mirar hacia la literatura de vanguardia para empezar a andar”), que los experimentos literarios llevados a cabo por James Joyce o Proust (y por extensión, el hipertexto) “no nacen para complicar la vida a los lectores, sino en un intento de que la narración se parezca más a la vida real, que no es ni mucho menos lineal.”, y, por otro, cuando sugiere que la narrativa hipertextual (y en general la no lineal), permite, entre otras cosas, “explorar el modo asociativo de pensamiento que parece connatural al ser humano”.

568 También sobre este asunto: “La profusión de información y posibles nexos puede dejar a los lectores confusos y frustrados.” (Frauth citado por Pajares, 1997).

569 Y

“Landow destaca también las aplicaciones del hipertexto a la docencia, que no sólo se refieren a un apoyo tecnológico al impartir las clases, sino que pueden organizar los textos de estudio y apuntes de clase introduciéndolos en un contexto muy amplio que el estudiante tiene la opción de explorar a su gusto, estableciendo sus propias relaciones y añadiendo sus textos a los que ya existen. Así se evita la excesiva especialización que crea compartimentos donde los estudiantes se sienten aislados del resto del conocimiento, favoreciendo la interdisciplinariedad y la actividad creadora de los alumnos, que dejan de ser receptores pasivos.” (Pajares, 1997).

El programa informático de la misma época, *HyperCard* (1987), de *Apple Computers* y basado en la tecnología hipertextual, es otro ejemplo del potencial pedagógico del hipertexto y los hipervínculos. *HyperCard* ha sido utilizado, como *Storyspace*, con fines artísticos, lúdicos y educativos, como creación de bases de datos cercanas a una versión *offline* de las modernas wikis, por ejemplo, o hiperficciones explorativas al estilo de los libros del tipo *Choose your Own Adventure*, lo que nos lleva a la siguiente discusión.

A pesar de que Nelson circunscribía el concepto de hipertexto al campo de las tecnologías digitales, no han faltado modelos cercanos al hipertexto en la literatura escrita. Algunos de los ejemplos que planteábamos hace un momento se aproximan en gran medida a la literatura hipertextual. Dependiendo del punto de vista (dependiendo de si se considera o no el concepto de hipertexto únicamente como digital), estas obras pueden llamarse o no hipertextuales⁵⁷⁰. Textos como el *I Ching* o *Rayuela*, fueron ideados en un contexto previo al de la sociedad de las TICs, en que no existía una consciencia de la cibertextualidad ni de la hipertextualidad como la que empezó a desarrollarse a partir de 1987⁵⁷¹. Sin duda, a partir de esta fecha, algunos de los diseños hipertextuales como los de Joyce inspiraron nuevas versiones hipertextuales en formato escrito, como es el caso de los libros de la colección *Choose your own adventure*⁵⁷² que mencionábamos, y que poseen cierto vínculo con los videojuegos actuales basados en la toma de decisiones.

Pero hemos vuelto a desviarnos en nuestro camino hacia la noción de “literatura ergódica”. La complicidad, el compromiso del lector con el texto es una idea de la que estética de la recepción no puede prescindir. Aunque no exactamente aplicable a nuestro caso (el de la literatura con paratextos artificiales y cuyo adscripción a la clasificación de cibertexto no se tratará aquí), el concepto de “literatura ergódica” de Aarseth puede servirnos para subrayar el alto grado de compromiso por parte del lector que requieren las obras con notas al margen. Se

570 Repetimos: ya que, etimológicamente, el término “hipertexto” no asegura una relación forzosa con el medio digital, nosotros optaremos por atribuir el término no solo a la literatura digital de este tipo, sino también a la escrita

571 “La relación que existe entre el hipertexto y la literatura empieza por la ruptura de la linealidad y las nuevas formas de escritura y lectura. Autores como J. Joyce o J. Cortázar hicieron sus incursiones mucho antes de que el hipertexto electrónico fuese una realidad, manteniéndose sin embargo en los límites de la página impresa.” (Franco y García, 2000). No obstante, hoy, y en perspectiva, podemos considerarlos ejemplos de literatura hipertextual (por ejemplo, “In some respects, *Pale Fire*’s unique structure, its intricate narrative development, and its nonlinear progression all parallel similar aspects found in hypertext narratives, minus the digital media.” [Maloney, 2005: 158]).

572 Se trata de “librojuegos”, una forma de hiperficción explorativa, editados por Timun Mas en España como *Elige tu propia aventura*. Fueron ideados por el abogado Edward Packard. Este tipo de libros llegó a evolucionar en aventuras con propósito didáctico.

ha dicho ya, usando las palabras de Aarseth, que el concepto de cibertexto se centra en la organización mecánica del texto, considerando las complejidades o idiosincrasias del medio como parte integral del intercambio literario, lo que apunta a la fisicalidad del texto. Dicho en otras palabras, cada forma, cada configuración del texto, requiere del lector una interacción distinta: *Rayuela* o *Libro de Manuel* no se leen de la misma manera que *Los premios*, por ejemplo. Tampoco se lee de la misma forma *Infinite Jest* que *The Broom of the System*. La configuración de *Infinite Jest* (un texto lleno de lagunas semánticas, no lineal⁵⁷³, con notas al final del volumen a las que el lector puede dirigirse cuando quiera, si es que lo quiere, etc.) requiere que el lector haga un esfuerzo, no solo intelectual⁵⁷⁴, sino “extranoemático”, en el proceso de lectura y realización del libro. *The Broom of the System*, por carecer de notas artificiales⁵⁷⁵, es una novela con la que el lector mantiene una relación más “pasiva” en lo que se refiere al proceso de lectura. El receptor de un cibertexto lleva a cabo un esfuerzo “no trivial”⁵⁷⁶ en la recepción de la obra.

Este tipo especial de esfuerzo que las obras cibertextuales precisan por parte del lector es lo que las convierte en “literatura ergódica”. El término “ergódico” procede de la física y, etimológicamente, de las palabras griegas “*ergon*” y “*hodos*”⁵⁷⁷. Por otra parte, si existe la literatura ergódica, debe existir también la literatura no ergódica, “where the effort to traverse the text is trivial, with no extranoematic responsibilities placed on the reader except (for example) eye movement and the periodic or arbitrary turning of pages.” (Maloney, 2005: 1-2).

Sería demasiado arriesgado identificar experimentos literarios como los de Nabokov, Cortázar o David Foster Wallace como literatura ergódica, pues el sentido en que Aarseth habla del “*effort*” del lector es complejo. Esta dificultad proviene del sentido espacio-dinámico que tradicionalmente ha estado ligado a la teoría narrativa, una manera demasiado reducida de entender la narrativa y que apunta de un modo u otro al concepto de linealidad narrativa. Retengamos ante todo que el conflicto proviene de la diferencia entre la estructura lógica y la estructura metafórica de una narración. Y, para zanjar la cuestión de qué textos deben considerarse cibertextos, remitámonos de nuevo a Aarseth (1997: 4-5):

573 Para el concepto de Nonlinearity, acudir a Aarseth 41 y a un ensayo suyo de 1994, CONSULTAR)

574 En otros textos este proceso tiene lugar en la mente del receptor. “During the cybertextual process, the user will have effectuated a semiotic sequence, and this selective movement is a work of physical construction that the various concepts of 'reading' do not account for” (Maloney, 2005: 1).

575 Aunque contiene, como muchas de las obras de Wallace, transcripciones simuladas (de informes de reunión, de sesiones de terapia, artículos de revistas, etc.).

576 En este tipo de literatura “nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text.” (Maloney, 2005: 1).

577 “Trabajo”, “acción” y “camino”, “viaje”, respectivamente.

The cybertext reader *is* a player, a gambler; the cybertext *is* a game-world or world-game; it is possible to explore, get lost, and discover secret paths in these texts, not metaphorically, but through the topological structures of the textual machinery. This is not a difference between games and literature but rather between games and narratives. To claim that there is no difference between games and narratives is to ignore essential qualities of both categories. And yet, as this study tries to show, the difference is not clear-cut, and there is significant overlap between the two.

Concluimos, pues, que la decisión de identificar o no las obras de Wallace como cibertextos dependerá del punto de vista del estudioso con respecto a la noción de cibertexto. Nosotros consideramos que el sentido de cibertexto que Aarseth sugiere se refiere a un grado de interactividad mucho mayor que el que podemos encontrar en las obras paratextuales de Wallace. *The House of Leaves*, de Danielewski, podría acercarse más a la definición de literatura cibertextual, pero no deja de estar muy alejado de los ejemplos que propone Aarseth. En todo caso, podríamos decir que la obra de Wallace posee un cierto componente ergódico, pues requiere del lector un esfuerzo no únicamente intelectual, sino, se diría, espacial, físico, manipulativo⁵⁷⁸... que, de nuevo, emparenta la obra de Wallace con la narrativa hipertextual. Como sugeríamos, el concepto de literatura ergódica es sobre todo pragmático, así que afirmaremos que obras como *Infinite Jest*, *The Depressed Person*, o *Host*, pueden clasificarse provisionalmente como literatura ergódica. Por supuesto, su nivel de “ergodicidad” es mucho menor que el de la mayoría de los ejemplos que propone Aarseth, de ahí que esta sea una decisión difícil.

Repetimos que, aunque las TICs posibilitan en mayor grado que el soporte físico la creación de literatura ergódica⁵⁷⁹, también el formato impreso ha dado lugar a originales propuestas ergódicas⁵⁸⁰, como los “*calligrammes*” de Apollinaire, la obra de teatro *Night of January 16th* (1936), de Ayn Rand, *Composition No. 1* (1962), de Roman Marc Saporta o *Cent*

578 Debemos subrayar el carácter físico que va ligado al término “*Interactivity*”, pues sin este el de literatura ergódica no tiene sentido, y lo haremos de la mano de Peter Bøgh Andersen (1990: 89):

“An interactive work is a work where the reader can physically change the discourse in a way that is interpretable and produces meaning within the discourse itself. An interactive work is a work where the reader's interaction is an integrated part of the sign production of the work, in which the interaction is an object-sign indicating the same theme as the other signs, not a meta-sign that indicates the signs of the discourse.”

579 Como los *MUDs*, o los *softwares Tale-spin*, de James Meehan, y *Racter*, de William Chamberlain, que son, en palabras de Aarseth (1997: 12), “ergodic textual machines”. Se trata concretamente de generadores de texto o, mejor, discurso.

580 Ya desde hace unos 3000 años existe el libro oracular chino conocido como el *I Ching*, del que venimos hablando (para conocer mejor este libro, véase Ídem: 9).

Mille Millions de Poemes, de Raymond Queneau.⁵⁸¹ Todas estas manifestaciones literarias poseen un nivel de ergodicidad mayor que el de la narrativa de Wallace.

⁵⁸¹ De nuevo, sugerimos al lector que consulte a Aarseth (ídem: 9-10) para una descripción de estas obras; queremos llamar la atención, además, sobre el carácter algorítmico de algunos de estos experimentos literarios.

3.3. Las notas al margen en el contexto de la posmodernidad: ontología, metaficción e intertextualidad.

Teniendo en cuenta lo dicho en otros apartados de este trabajo, no es necesario insistir en el papel que juegan las notas ficcionales en la estética posmodernista. No obstante, haremos un breve repaso en este apartado a ciertas cuestiones que es conveniente subrayar de cara a una mayor comprensión de las notas al margen de Wallace dentro del (relativamente) nuevo paradigma de la posmodernidad.

Si recordamos las características que Hassan otorgaba al posmodernismo, nos encontramos con que las notas ficcionales apoyan la mayoría de ellas: indeterminación, fragmentación, descanonización, ironía, hibridación, participación, etc.; pero sin duda, el componente posmodernista que las notas se encargan de poner de relieve con mayor énfasis es lo que Zavala llama discurso autorreferencial. Esto conlleva cierto peligro, pues, como dirá Fishburn (1997: 7):

Commentary in fiction has, not surprisingly, concentrated more on subverting the unity of the text and destabilising, rather than affirming, the central narrative. The parodic mention of footnotes, in their older form of annotations, is, interestingly, contemporaneous with the birth of the novel, if we accept this to be the writing of Don Quixote.

Hay riesgo, en el uso de las notas artificiales, de caer en lo que precisamente Wallace trataba de evitar a partir de *Infinite Jest*, una literatura que pusiera el acento en el artificio, que tratara de sorprender a través de la iconoclastia y el extrañamiento, en lugar de una narrativa comprometida con los ideales de su segunda etapa.

Decíamos tiempo atrás que las preguntas postcognitivas propias de la estética posmodernista pueden referirse a la ontología tanto del propio texto literario como a la del mundo que este trata de proyectar. A lo largo de toda la obra de Wallace existe una preocupación ontológica que es sobre todo temática. El problema, concomitante de la identidad, aparece principalmente en *Infinite Jest* y está sobre todo personificado en el personaje de Hal Incandenza⁵⁸². A nivel estilístico las notas pueden contribuir a subrayar las cuestiones ontológicas de la ficción.⁵⁸³ De hecho, las notas artificiales son en sí mismas una de

582 Para una lectura de *Infinite Jest* en clave ontológica (e intertextual, hasta cierto punto), el lector haría bien en leer, en general, *Infinite Jest, a Reader's Guide*, de Burn, y en particular el apartado 3 del libro: *The novel "At Least) Three Cheers for Cause and Effect"* (p. 33-75.)

583 Sobre las notas de Borges (Maloney, 125): "They are one of the tools that Borges uses to foreground his

estas preguntas postcognitivas de las que hablamos. La pregunta formulada a través de ellas es una pregunta sobre la naturaleza de la ficción, un cuestionamiento de los límites impuestos a la ficción en el modernismo. Tomando un recurso propio de la no ficción para potenciar la ficción, la literatura posmodernista pone en tela de juicio la naturaleza de la obra literaria. Dice Maloney (2005: 69):

In this respect, autographic notes in particular can serve not simply as placeholders for information but as rhetorical structures that give us evidence of a particular type of reading that is expected of the authorial audience. If I see a note in a literary work, my expectations about the meaning of that note are influenced by how I expect a note to function in a critical text. The note then foregrounds a rhetorical strategy.

El extrañamiento del lector al encontrarse con un recurso desubicado como es el paratexto artificial no hace más que traer al frente la artificialidad de la obra. En otras palabras, las notas ficcionales ponen la atención sobre sí mismas, sobre su artificialidad, y por tanto sobre la de la obra: esto es lo que llamamos autorreferencialidad, una característica que está en la base de la metaficción. Podemos concluir, pues, que las notas artificiales suponen un potente aporte a la metaficción.⁵⁸⁴

Como ya sabemos, Wallace llevó a cabo uno de sus máximos experimentos con la metaficción en *Westward*. Recordamos, además, que esta novela corta no contenía notas al margen. Una parte de *The Pale King*, sin embargo, puede competir perfectamente con el caso de *Westward* en lo que a metaficción se refiere: se trata de los capítulos en que Wallace se presenta a sí mismo como narrador y personaje de la novela, mientras insiste en su identidad como autor de la misma (“Author here. Meaning the real author, the living human holding the

ontological concerns about the nature of the text and its relationship to the world around us.”).
584 A propósito de *Pale Fire*, dice Maloney (2005: 128-129):

“Even as it is a self-reflexive commentary on literary criticism and on the form of the novel itself. In the words of Brian McHale, Nabokov’s novel is a “text of absolute epistemological uncertainty” (Postmodernist Fiction 18) that calls into question its own ontological status as a novel. It is also a novel at play, what we might call a ludic text. Like the game of chess Nabokov so dearly loved, the novel has rules of verisimilitude and form, and offers its own inherent strategies of movement, success, and analysis, all of which are based on its self-conscious deconstruction of the critical apparatus. Given the self-conscious nature of the novel, it might seem straightforward enough to simply call the novel a fine example of metafiction and leave the matter at that. The novel, however, takes the concept of metafiction to the next level. If metafiction is about the world as text, then *Pale Fire* is both about the world as text and the text as paratext” (v. t. ídem: 159-160).

pencil, not some abstract narrative persona.” [Wallace, 2011: 68]). Dejando de lado otras cuestiones en torno a la metaficción que algunos autores han discutido ya a propósito de estos capítulos (ver por ejemplo Foster, 2012: 244), queremos llamar la atención en cómo son precisamente estos capítulos en que Wallace se presenta como autor los que contienen *footnotes* (una cantidad nada despreciable, además)⁵⁸⁵. Lo que Wallace está haciendo aquí, suponemos, es parodiarse a sí mismo como autor, siendo consciente de que las notas al margen son uno de los sellos de su escritura⁵⁸⁶. Es decir, está parodiando la idea de sí mismo como escritor y, al mismo tiempo, está poniendo de relieve el hecho de que lo que el autor tiene entre manos es una ficción artificial, creada por un autor de carne y hueso llamado David Wallace que hace uso de una cantidad ingente de notas al margen en sus obras, etc.

Ya adelantábamos hace tiempo que, de uno u otro modo, el concepto de dialogismo de Bajtin lleva irremediablemente al de intertextualidad. Pocas cosas encajan tan bien en el término bajtiniano como las notas al margen en su relación con el texto principal⁵⁸⁷.

El fenómeno de la intertextualidad puede producirse a través, entre otras cosas, de referencias intertextuales e intratextuales, menciones más o menos explícitas a otras obras con las que el lector puede estar o no estar familiarizado. Evidentemente, un lector que conozca la obra de Don DeLillo, *Ratner's Star* (1976), no tendrá problemas en identificar las alusiones de *Infinite Jest* a “the M.I.T. language riots of B.S. 1997” (Wallace, 1997b: 987). Estas revueltas son un acontecimiento (ficticio) común entre ambas novelas, lo que las sitúa dentro del mismo universo de ficción, con todo lo que ello conlleva. La lectura de *Infinite Jest* por parte de un lector de *Ratner's Star*, por tanto, será probablemente más rica que la que pueda hacer otro

585 Hay algún que otro capítulo con escasas notas en los que no está perfectamente claro quién es el narrador.

586 “For Wallace, the footnote, with its digressions, repetitions, detail, and wit became a physical as well as textual trademark” (Nadell en Cohen y Konstantinou, 2012: 219).

587 Maloney (2005: 69, 159-160) hace una interesante reflexión en torno a *Pale Fire* a la luz de algunos conceptos de Bajtin. He aquí una muestra en referencia a la polifonía (otra de las particularidades de la estética posmodernista):

“Many notes, then, establish alternative narrative threads and competing narrative voices, introducing what Bakhtin has called in his analysis of Dostoevsky’s works, a polyphony of voices: A plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices is in fact the chief characteristic of Dostoevsky’s novels. What unfolds in his works is not a multitude of characters and fates in a single objective world, illuminated by a single authorial consciousness; rather a plurality of consciousnesses, with equal rights and each with its own world, combine but are not merged in the unity of the event. (Dostoevsky’s Poetics 6) In novels such as Mark Danielewski’s *House of Leaves* or Vladimir Nabokov’s *Pale Fire* , this polyphony is primarily evident in the play between the notes and the ostensible body text, but it is also evident in the novels’ ability to foreground their own status as text” (idem: 69).

lector, al menos en lo referente a las alusiones mencionadas⁵⁸⁸. Existen referencias intertextuales más vastas, por expresarlo de alguna manera, en toda obra literaria. Por ejemplo, la obra de Wallace puede ser leída sin conocer el pensamiento de Wittgenstein, pero sin duda abrirá más caminos el lector familiarizado con el filósofo alemán. Del mismo modo, no es lo mismo acercarse por primera vez a David Foster Wallace a través de, digamos, *The Pale King*, que leer dicho texto póstumo después de haber leído *Infinite Jest* o *Brief Interviews with Hideous Men*. La realización de la obra será distinta, por tanto, según el bagaje literario del lector o, en palabras de Maloney (2005: 66), “the significant hermeneutic processes that we undergo as readers in the authorial audience are often dependent on our ability to make connections to other works”. Las referencias intertextuales, asimismo, pueden ser más o menos claras: una alusión como la anteriormente citada a *Ratner's Star* pasará desapercibida casi con toda seguridad a alguien que no conozca la novela de DeLillo, pues Wallace no menciona ni a DeLillo ni a su novela en el contexto de las revueltas del M.I.T. No obstante, en ocasiones se hace referencia directa, textualmente, a ciertas obras no ficticias, como ocurre con algunos de los cuentos de Borges (y esto cuando somos capaces de identificarlas como no ficticias; ya conocemos la costumbre de Borges). Uno de los métodos utilizados para introducir estas referencias intertextuales son las notas al margen, que, como sabemos, pueden encontrarse tanto en textos de ficción como de no ficción. De este modo el autor da la posibilidad de contrastar, ampliar, legitimar, etc. su texto con el de otros, estableciendo con dichos textos una relación de simbiosis.

No queremos desaprovechar la oportunidad de señalar un caso curioso aparecido en *Infinite Jest*, y es el de la siempre mencionada bibliografía de James Incandenza, en la nota 24 (Wallace, 1997b: 985 y ss.). Burn (2012b: 60) afirma que “some of the works cataloged in James Incandenza’s filmography are temptingly similar to episodes recounted in the book”. No seremos nosotros quienes decidan si este caso puede considerarse como de intratextualidad (dentro de unos instantes se aportarán ejemplos más claros de este fenómeno). En cualquier caso, nos sirve para introducir el problema de las referencias (en este caso concreto cinematográficas) ficticias:

Como adelantábamos en el apartado dedicado a la influencia de Borges, las referencias intertextuales pueden ser ficticias, es decir, las obras a las que remiten pueden no existir en

588 Existe otra referencia velada a una de las obras de DeLillo, *Mao II*, en el ensayo de Wallace *The Nature of the Fun*, que además está vinculada a *Infinite Jest*: sobre esta referencia y ciertas cuestiones en torno al lenguaje, véase Burn (2013: 63).

absoluto. Por sumar otro ejemplo al de Borges (y al de *Infinite Jest* y la filmografía de James Incandenza, que se diferencia de las de Borges en que las del argentino pueden pasar perfectamente por referencias a bibliografía real), mencionaremos una obra ya comentada en el apartado anterior: *The Third Policeman*, donde la red intertextual (ficticia) es elevada al menos a la segunda potencia: “Here not only is reference made to de Selby, but also to commentators on de Selby, extending the levels of intertextual reference and deepening the mimetic possibilities of the narrative.” (Maloney, 2005: 85)⁵⁸⁹.

El fenómeno de la intratextualidad requiere también parte de nuestra atención: ciertos espacios, personajes, acontecimientos, imágenes, etc. pueden repetirse en distintas obras dentro de la bibliografía de un autor, lo que responde normalmente a la creación de un universo personal que sigue una lógica igualmente personal. En los casos de las sagas, como la de Rabbit, de John Updike, estas coincidencias son evidentes y necesarias. En otros casos, las referencias son más veladas, al menos en apariencia: el personaje del coronel Aureliano Buendía aparece como personaje en *Cien años de soledad*, pero es mencionado en *El coronel no tiene quien le escriba*. Lo mismo ocurre con el espacio de Macondo (*Cien años de soledad*, *La hojarasca*...). En el caso de Wallace solo existe, que sepamos, un caso claro de intratextualidad de este tipo: el cuento *Mister Squishy*, incluido en *Oblivion*, gira en torno a la empresa de bollería industrial del mismo nombre. En *The Pale King*, la empresa reaparece en forma de mención en el capítulo 7, aunque con nombre ligeramente distinto: “Mister Squishee” (“Fourteen Mister Squishee iterant-route frozen-confection S corp out of East Peoria trucks seized together with office facilities, receivables,...” [Wallace, 2011: 49]). No está claro si existe una razón para el cambio del nombre o si, por el contrario, se trata de una errata en el manuscrito de Wallace. En cualquier caso, la presencia de una flota de camiones frigoríficos para el transporte de helados propiedad de “*Mister Squishee*” sugiere que se trata de la misma empresa que aparece en el cuento incluido en *Oblivion*.

En este sentido, las notas al margen pueden facilitar al lector la tarea de establecer conexiones en el contexto de una obra en concreto. Así, por ejemplo, una nota puede remitir al lector a otro punto del texto con el que el presente guarda relación. Esto es más corriente en obras de no ficción, pero también pueden encontrarse ejemplos en narrativa⁵⁹⁰. Por ejemplo, la “subnota” a a la nota 302 de *Infinite Jest* reza “Q. v. Note 304 sub” (Wallace, 1997b: 1055).

589 También sobre las tendencias metaficcionales de la novela véase Maloney (2005: 86).

590 Ver por ejemplo Maloney (2005: 140), que presenta un ejemplo tomado de la omnipresente *Pale Fire*.

También el hipertexto es especialmente útil a la hora de trazar vínculos intertextuales, como es evidente. Ampliando una cita del apartado anterior, dice Landow (citado por Pajares, 1997):

Incluso entrando en un punto determinado por el autor, el lector escoge uno u otro camino y dispone de varias opciones para activar una u otra lexia; luego repite el proceso hasta encontrar un hueco o blanco. Tal vez en este momento deba volver atrás y tomar otra dirección. Incluso podría escribir algo, o visualizar un pasaje de otro autor que acabara de recordar, como un lector de libro que empezara a leer un poema de Stevens, se acordara de repente de un verso similar de Swinburne, o de un pasaje en un libro de Helen Vendler o de Harold Bloom, sacara ese libro del estante, encontrara el pasaje y volviese luego al poema de Stevens.

Si atendemos a lo que exponíamos en otro lugar de esta tesis acerca de la llamada *Image-Fiction* propuesta por Wallace, nos encontramos con otro ejemplo de intertextualidad, un tipo especial de esta (y cuyo análisis sería demasiado complejo), en tanto la ficción descrita se refiere y modifica directamente hechos reales del mundo extraliterario, mundo con el que el lector está evidentemente familiarizado. El lector de este trabajo podría argumentar que en este sentido toda obra mantiene un vínculo intertextual constante con el mundo extraliterario⁵⁹¹, pues por fuerza toda obra literaria existe en función de la realidad que trata de representar (una realidad que es en última instancia la de la consciencia del autor). El lector que argumentara esto estaría posiblemente en lo cierto, y por tanto, y en apariencia, tampoco las peculiaridades de la narrativa de la imagen entrarían dentro de la definición de intertextualidad. No obstante, la *Image-Fiction* se refiere, modifica y/o reinterpreta un “relato” de la realidad cultural (la cultura pop, particularmente), histórica, artística, social, etc. del mundo del lector. En este sentido, la realidad está “textualizada” y funciona como correlato a la narrativa de la imagen. Este correlato, este “relato” que constituye nuestra realidad, representa el canal entre la *Image-Fiction* y el lector.

591 Además de argumentar que esta visión de la intertextualidad no respeta la morfología del término.

QUINTA PARTE

Epílogo

Conclusiones

Ha llegado el momento de hacer balance de lo que en esta tesis ha sido expuesto, razonado y analizado. Deseamos que se haya cumplido con la vocación que planteábamos al principio y que se correspondía con la máxima comprensión de nuestro objeto de estudio. Este trabajo, no obstante, está sujeto a la “perfectabilidad”, y sin duda han quedado desplazadas al margen algunas cuestiones que enriquecerían el análisis de las notas, ya sea por nuestro desconocimiento de ellas, o por la necesidad de dirigir nuestro foco a perspectivas de análisis más urgentes. Ciertas hipótesis que planteábamos al inicio han sido, creemos, ampliamente demostradas; otras han sido puestas en duda, y cuando así ha sido, hemos tratado de ofrecer todas las perspectivas conocidas en torno a la cuestión, reconociendo nuestra incapacidad para emitir un juicio decisivo. La especulación, creemos, es productiva, por lo menos como punto de partida para otros estudios. Aun así, creemos que de este trabajo derivan una serie de conclusiones que pueden considerarse, si no definitivas, al menos provisionales y a la espera de ulteriores discusiones. Estas conclusiones son las que siguen:

Las notas al margen son, en principio, un elemento accesorio en el proceso de lectura de la obra, y decimos “en principio” porque dicha cualidad accesoriosa va ligada a la recepción, y por tanto asociada a la voluntad del lector. La experiencia personal de este con respecto a las notas es la que marca la pauta a la hora de hablar de la accesoriedad de las notas. Dicha experiencia, por norma *general*, asume que las notas son *convencionalmente* accesorias (esta asunción responde a razones muy variadas, entre ellas sin duda sociales, históricas, etc), y en este sentido existe un acuerdo tácito entre el lector y la obra por el que las notas pueden ser omitidas sin que la esencia de la obra sea vulnerada. Ahora bien, nada impide que el lector adopte una voluntad distinta a la que quiere la norma, la convención, y presente en su obra notas que precisen ser leídas para que la obra quede “completa”. No podemos avanzar mucho más en esta conclusión: la idea de la “completitud” de una obra es sin duda ambigua, y en ella están involucradas consideraciones personales del lector y del autor, además de consideraciones estéticas. En el caso de Wallace, el hecho de que las notas de *Infinite Jest* tomaran dicho estatus durante el proceso de edición (y por tanto previamente pertenecieran a lo que se asumía iba a ser el texto principal) podría sugerir que el contenido de las notas es tan imprescindible como el del texto principal. No obstante, Wallace decidió conscientemente qué

contenidos debían asumir el estatus de nota al margen, y de este modo otorgó a dichos contenidos su accesoriedad. En resumidas cuentas, Wallace asume (como nosotros) que la accesoriedad es una de las características esenciales de la anotación en lo que respecta a la recepción. Esto no impide, sin embargo, que existan notas con la capacidad de completar una obra, así como autores que usen (ya sea siempre o en un momento determinado) las notas con este valor. Esta, repetimos, es la excepción a la generalidad, pero también lo particular ha de ser reconocido.

Otro tanto ocurre con convenciones similares en torno a las notas. Por ejemplo: ¿deben leerse, si es que el lector decide leerlas, nada tan pronto aparezca el superíndice correspondiente? La realización de la lectura no coincide siempre, evidentemente, con la voluntad del autor. Esto entraña cuestiones relacionadas con los tipos de audiencia de Rabinowitz, pero como en el caso anterior, no existe una conclusión irrefutable.

Las “notas artificiales” constituyen un instrumento literario eminentemente posmodernista. Si bien el uso de notas en obras de ficción es anterior, es la literatura posmodernista la que hará mayor uso de esta estrategia y la que experimentará con manifestaciones variadas de la misma. Wallace, como autor posmodernista (a pesar de sus afirmaciones e intenciones, las evidencias presentadas apuntan a su categorización como autor ligado a la estética posmodernista), utiliza esta técnica como motor, entre otras cosas, de intertextualidad, hipertextualidad, metaficción, extrañamiento, parodia (gracias a su particular capacidad irónica), interacción con el lector y juego con los límites: todas particularidades del posmodernismo como conjunto de manifestaciones artísticas.

A pesar de todo, la historia de la anotación demuestra que, en cuanto a sus funciones, no han existido grandes cambios a lo largo del tiempo, y que desde los siglos XVI/XVII se vienen utilizando con valor si no igual a las de Wallace, al menos sí parecido. Como demuestran las influencias que hemos defendido, Wallace era consciente de esto. Es más, por nuestra parte debemos confesar que al inicio de esta investigación ignorábamos que existieran tantos precedentes de la anotación de Wallace. En este sentido, la investigación ha tenido que ser adaptada a los descubrimientos personales, descubrimientos que sin duda la han enriquecido.

En la obra de Wallace las notas al margen son el principal motivo de que podamos asignarle el calificativo de “literatura ergódica”. Dicho de otro modo, una de sus particularidades es la vocación de establecer una dinámica de participación entre el lector y la obra. Más aún, su papel en la recepción de la obra resulta indiscutiblemente relevante, en algunos casos decisivo. Este papel involucra conceptos como el de los huecos semánticos, el *unreliable narrator* o el lector implícito.

Existe una importante correlación entre el desarrollo biográfico de Wallace y su uso de las notas al margen, tanto en términos de su proceso educativo, como de su carrera literaria, como de rasgos particulares de su personalidad: tendencia a la recursión en el pensamiento (interés en la paradoja, el círculo vicioso, el funcionamiento de la ironía...), ideas obsesivas, necesidad insatisfecha de perfección, etc., que posiblemente estaban relacionadas con su depresión. Aun así, y en un tono más personal, queremos subrayar no solo su lucha contra la enfermedad, sino contra el solipsismo, así como su búsqueda de un sentido vital y su esfuerzo por despertar una consciencia plena y comprometida con el espíritu contradictorio de su tiempo.

De todo lo anterior se desprende que las notas al margen poseen una voluntad no solo comunicativa, sino también ética y estética.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general

- AARSETH, E. J. (1997). *Cybertext perspectives on ergodic literature*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- AHRENS, R., STIERSTORFER, K. (eds.) (2015). *Symbolism 15 [Special Focus – Headnotes, Footnotes, Endnotes]*. Berlín/Boston: De Gruyter.
- ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALMAGRO, M. (2010). *A Dust of Words. Novela y postmodernidad*. Sevilla: ArCiBel.
- AMIS, M. (2001). *Experiencia*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- ANDERSEN, P. B. (1990). *A Theory of Computer Semiotics: Semiotic Approaches to Construction and Assessment of Computer Systems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ANDERSEN, T. R. (2014). “Pay Attention! David Foster Wallace and his Real Enemies”. *English Studies*, 2014, vol. 95.
- ANÓNIMO (2012, 8 de septiembre). *Distinguishing Hypertext from Cybertext*. ENGL345: Digital Literary Studies. En línea:
- ANÓNIMO (2003, 19 de febrero). *Girlfriend Stops Reading David Foster Wallace Breakup Letter At Page 20*. The Onion. En línea:
<http://www.theonion.com/article/girlfriend-stops-reading-david-foster-wallace-brea-76>
- APPLE, M. (1984). *Free agents*. London: Faber.
- ARDEN, P. (1999). *David Foster Wallace Warms Up*. Book Magazine. En línea:
<http://patrickarden.com/DavidFosterWallace.html>
- ASENSI, M. (1998). *Historia de la teoría de la literatura, vol. 1*. Valencia: Tirant lo Blanch.
 - (2003). *Historia de la teoría de la literatura, vol. 2*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- AYDEDE, M. (1998, 28 de mayo) *The Language of Thought Hypothesis*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. En línea: <https://plato.stanford.edu/entries/language->

[thought/](#)

- BADER, J. L. (2000, 16 de julio) *Forget Footnotes. Hyperlink*. The New York Times on the Web. En línea: <http://partners.nytimes.com/library/review/071600footnotes-review.html>
- BAKER, N. (1990). *La entreplanta*. Madrid: Alfaguara.
- BALLESTEROS, J. (1989). *Postmodernidad: Decadencia o resistencia*. Madrid: Tecnos.
- BARONIO, C. (1864). *Annales Ecclesiastici* (digitalizado por la University of Toronto en <https://archive.org/details/annalesecclesias01barouoft>). París: Barri-Ducis, Ludovicus Guerin.
- BARTH, J. (1984). *The Friday book: essays and other nonfiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
 - (2015). *Giles, el niño-cabra o El nuevo programa revisado*. Madrid: Sexto Piso.
- BARTHES, R. (1984). *Le Bruissement de la langue: essaia critiques IV*. Paris: Seuil.
- BARTON, S. (2016). *Visual devices in contemporary prose fiction: Gaps, gestures, images*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- BAYLE, P. (2012). *Diccionario historico y critico (Vol. 1)*. Oviedo: KRK Ediciones.
- BEAUGRANDE R. A. Y DRESSLER W. U. (1997). *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel.
- BENSTOCK, S. (1983). “At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text”. *PMLA*, marzo, 1983, vol. 98, No. 2.
- BEUCHOT, M. (2000). *Tratado de hermenéutica analógica: hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: Itaca.
- BIDDART, F. (2000). “Pre-existing Forms: We Fill Them and When We Fill Them We Change Them and Are Changed”. *Salmagundi*, Fall 2000 - Winter 2001, No. 128/129.
- BLAIR A. Y GOEIN, A. (2016). *For the Sake of Learning (2 vols): Essays in Honor of Anthony Grafton*. Leiden: Brill.
- BOLING, B. (1990). “From Beso to Beso: Puig's Experiments with Genre”. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Foreign Literatures*, 44, 2.

- BONO, E. D. (2013). *El pensamiento lateral: manual de creatividad*. Barcelona: Paidós.
- BOOTH, W. C. (1983). *The Rethoric of Fiction*. London: The University of Chicago Press.
- BORGES, J. L. (1999). *El Aleph*. Madrid: El mundo, Unidad Editorial.
 - (2001). *Ficciones*. Barcelona: Bibliotex.
 - (2002). *Historia universal de la infamia*. Madrid: El País.
- BOSWELL, M. Y BURN, S. J. (eds.) (2013). *A Companion to David Foster Wallace Studies*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- BOTÉ, J. (2016). *Cibermetría. Midiendo el espacio red. Entrevista con Isidro Aguillo*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EAIclAZ4r2s>
- BOURCIER, S. (2014). "Forms, Punch Cards and LETTERS: Self-Reference, Recursion and (Un)self-consciousness in The Pale King's Representation of Bureaucracy." *English Studies*, 2014, Vol. 95, No.
 - (2017). "They All Sound Like David Foster Wallace": *Syntax and Narrative in Infinite Jest*, Brief Interviews with Hideous Men, Oblivion and The Pale King. *Orbit: A Journal of American Literature*, 2017, 5(1): 10.
- BOWERSOCK, G.W. "The Art of the Footnote", *American Scholar*, Winter 83/4, vol. 53, p. 61.
- BUDGEN, F. (1972). *James Joyce and the making of "Ulysses" and other writings*. Oxford: Oxford University Press.
- BÜRGER, P., & MAYORAL, J. A. (2015). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros.
- BURN, S. J. (2014). "Toward a General Theory of Vision in Wallace's Fiction". *English Studies*, 2014, Volume 95, Issue 1: Unfinished: Critical Approaches to David Foster Wallace's *The Pale King*.
 - (2012a). *Conversaciones Con David Foster Wallace*. Málaga: Pálido Fuego.
 - (2012b). *David Foster Wallace's "Infinite Jest": A reader's guide*. New York: Bloomsbury.

- (2012c). “a paradigm for the life of consciousness’: closing time in ‘the pale king’”. *Studies in the Novel*, Winter 2012, Vol. 44, No. 4.
- BUSH, V. (1945, 1 de julio). *As We May Think*. The Atlantic. En línea: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>
- CALVO, J. [BRACKETCULTURA] (2013, 8 de febrero). PRESENTACIÓN DE "LA ESCOBA DEL SISTEMA" DE DAVID FOSTER WALLACE (1) [Archivo de video]. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=tY0KCFLOc4o>
 - (2013, 9 de febrero). PRESENTACIÓN DE "LA ESCOBA DEL SISTEMA" DE DAVID FOSTER WALLACE (2) [Archivo de video]. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=tY0KCFLOc4o>
 - (2013, 9 de febrero). PRESENTACIÓN DE "LA ESCOBA DEL SISTEMA" DE DAVID FOSTER WALLACE (3) [Archivo de video]. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=tY0KCFLOc4o>
- CHECA, M. J. (2010). *Manual práctico de psiquiatría forense*. Madrid: Elsevier Masson.
- CLAVIER, B. (2008). *John Barth and Postmodernism. Spatiality, Travel, Montage*. Nueva York: Peter lang.
- CODRESCU, A. (1999, 23 de mayo). *Literary Cure*. Chicago Tribune. En línea: http://articles.chicagotribune.com/1999-05-23/entertainment/9905230124_1_david-foster-wallace-national-book-awards-interviews-with-hideous-men
- COHEN, S. S., & KONSTANTINOOU, L. (2012). *The legacy of David Foster Wallace*. Iowa City: University of Iowa Press.
- COMPTON, R. (2014, 6 de junio). *Infinite Jest by the numbers*. Web personal de Ryan Compton. En línea: <http://ryancompton.net/2014/06/06/statistical-features-of-infinite-jest/>
- CORTÁZAR, J. (2008). *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- DANIELEWSKI, M. Z. (2014). *La casa de hojas*. Barcelona: Alpha Decay.
- DENTON, W. (2017, 25 de marzo). *Fictional Footnotes and Indexes*. Miskatonic University Press. En línea: <https://www.miskatonic.org/footnotes.html>
- DÍEZ, J. A., Y MOULINES, C. U. (1999). *Fundamentos de filosofía de la ciencia*. Barcelona: Ariel.

- DOSTOYEVSKY, F. (2003). *Memorias del subsuelo*. Madrid: Cátedra.
- ECO, U. (1989). *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- EGAN, J. (2011). *El tiempo es un canalla*. Barcelona : Minúscula
- EGGERS, D. (2010). *Una historia conmovedora, asombrosa y genial*. Barcelona: Random House Mondadori.
- ELIOT, T. S. (2016, 3 de febrero). *Manuscript of T S Eliot's The Waste Land, with Ezra Pound's annotations (digitalizado)*. British Library. En línea: <https://www.bl.uk/collection-items/manuscript-of-t-s-eliot-the-waste-land-with-ezra-pounds-annotations>
- ESCOHOTADO, A. (2000). *Filosofía y metodología de las ciencias sociales*. Madrid: UNED.
- FARBER, Z. (2009). 'Neurotic and Obsessive' but 'not too Intransigent or Defensive': *Editing David Foster Wallace*. The Howling Fantods. En línea: http://www.thehowlingfantods.com/Farber_EditingDFW.pdf
- FEYERABEND, P. K. (1981). *Tratado contra el método: esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos.
 - (1984). *Adiós a la razón*. Madrid: Editorial Tecnos.
- FISHBURN, E. (1997) *A Footnote to Borges Studies: A Study of the Footnotes*. Occasional Papers No. 26. En línea: <http://sas-space.sas.ac.uk/251/1/Fishburn.pdf>
- FITZPATRICK, K. (2010, 21 de febrero). *Hypertext to Cybertext*. Writing Machines. En línea: <http://machines.plannedobsolescence.net/168-2010/2010/02/21/hypertext-to-cybertext/>
- FOKKEMA, D. W. E IBSCH, E. (1997). *Teorías de la literatura del siglo XX: estructuralismo, marxismo, estética de la semiótica*. Madrid: Cátedra.
- FORSTER, C. (2009, 25 de agosto). *On Endnotes and Infinite Jest*. Blog personal de Chris Forster. En línea: <http://cforster.com/2009/08/on-endnotes-and-infinite-jest/>
- FOSTER, G. (2012). *The Gathering of a Force: David Foster Wallace's Millennial Fictions and the Literature of Replenishment* (borrador final de tesis doctoral). Manchester Metropolitan University. En línea: <https://e-space.mmu.ac.uk/315701/>
- FRANCO, C. Y GARCÍA RUEDA, J. J. (2000, 16 de julio) *Narrativa hipermediática:*

- los nuevos contenidos para el ciber mundo*. Cibersociedad. En línea:
http://www.cibersociedad.net/congres2004//grups/fitxacom_publica2.php?grup=60&id=508&idioma=es
- FRANZEN, J. (2011, 18 de abril). *Farther Away*. “Robinson Crusoe,” *David Foster Wallace, and the island of solitude*. The New Yorker. En línea:
<https://www.newyorker.com/magazine/2011/04/18/farther-away-jonathan-franzen>
- FODOR, J. A. (1975). *The language of thought*. New York: Thomas Y. Crowell Company.
- (1986). *Representations: philosophical essays on the foundations of cognitive science*. Brighton: Harvester press.
- (1987). *Psychosemantics: the problem of meaning in the philosophy of mind*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- (1995). *The elm and the expert: mentalese and its semantics*. Cambridge, MA: MIT Press.
- GADAMER, H. (1998). *El giro hermenéutico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GADDIS, W. (2014). *Los reconocimientos*. Madrid: Sexto Piso.
- GARCÍA CANDINI, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz Editores.
- GENETTE, G. (1969). *Figures II: essais*. Paris: Seuil.
- (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éd. du Seuil.
- (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- GIBBON, E. (2012). *Decadencia y caída del Imperio romano (Vol. 2)*. Girona: Atalanta.
- GRAFF, G. (1976). *Literature against itself: literary ideas in modern society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GRAFTON, A. (1997). *The footnote: a curious history*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- GREELEY, H. (1859, 13 de julio). *Two Hours With Brigham Young*. Salt Lake Tribune. En línea:
http://www.utlm.org/onlineresources/sermons_talks_interviews/brighamgreeleyinterview_july131859.htm

- HARBACH, C. (2004). "On David Foster Wallace". *n+1*, Fall, 2004, No. 1.
- HARRINGTON, H. T. (2014, 18 de julio). *For Love of the Footnote*. Journal of the American Revolution. En línea: <https://allthingsliberty.com/2014/07/for-love-of-the-footnote/>
- HARRIS, C. B. (2010). *David Foster Wallace's Hometown: A Correction*. Critique, Vol. 51, No. 3.
- HASSAN, I. (1991). "El pluralismo en una perspectiva postmoderna". Criterios, La Habana, nº 29. Enero-junio, pp. 267-288. Se sigue la traducción de Desiderio Navarro, cuya numeración es distinta. En línea: http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1267640071398_467157459_2034
- HAYOT, P. Y WESP, E. (2004). "Style: Strategy and Mimesis in Ergodic Literature". *Comparative Literature Studies*, Vol. 41, No. 3.
- HEIDEGGER, M. (1999). *Ontología: hermenéutica de la facticidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- HERING, D. (ed.) (2010). *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*. Austin: Sideshow Media Group.
- HIMMELFARB, G. (1991, 16 de junio). *Where have all the Footnotes gone?* New York Times Book Review. En línea: <http://msa.maryland.gov/ecp/10/214/html/0003.html>
- HOFFMAN, G. (2005). *From Modernism to Postmodernism. Concepts and Strategists of Postmodern American Fiction*. Nueva York: Rodopi.
- HOROWITZ, A. (2011, 7 de octubre). *Will the E-Book Kill the Footnote?* The New York Times. En línea: <http://www.nytimes.com/2011/10/09/books/review/will-the-e-book-kill-the-footnote.html?mcubz=1>
- HOTTOIS, G. (1999). *Historia de la filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- IMBERT, G. (2010). *La Sociedad informe: Posmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Barcelona: Icaria.
- JENCKS, C. (1984). *El Lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gili.

- JONES, J. (2013, 25 de febrero). *David Foster Wallace's 1994 Syllabus: How to Teach Serious Literature with Lightweight Books*. Open Culture. En línea: http://www.openculture.com/2013/02/david_foster_wallaces_1994_syllabus.html
- JOYCE, J. (1966). *Finnegans wake*. New York: The Viking Press (versión digitalizada por The Internet Archive en 2015).
- KATUKANI, M. (1996, 13 de febrero) *A Country Dying of Laughter. In 1,079 Pages*. Books of the Times, en The New York Times. En línea: <http://www.nytimes.com/1996/02/13/books/books-of-the-times-a-country-dying-of-laughter-in-1079-pages.html?mcubz=1>
- KIPEN, D. (2004). City Arts & Lectures (programa de radio). Entrevista a David Foster Wallace en San Francisco. En línea: <https://media.scpr.org/audio/upload/2011/04/13/davidkipen-davidfosterwallace.mp3?uuid=63af3ace-357e-470b-acf6-7e2ed8579fc8>
- KRAFT, S. (1981, 10 de octubre). *He chose his own adventure*. The Day. En línea: https://news.google.com/newspapers?id=_nUfAAAAIIBAJ&sjid=XXUFAAAAIIBAJ&pg=1663%2C2191360&dq=choose-your-own-adventure&hl=en
- KRISTEVA, J. (1981). *Semiótica (v1)*. Madrid: Fundamentos.
- KVALE, S. (2011). *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- LACAPRA, D. (1985). *History and criticism*. Ithaca: Cornell University Press.
- LEÓN, E. A. (2009) *El giro hermeutico de la fenomenologia en Martin Heidegger*. Polis Revista latinoamericana. En línea: <https://www.aacademica.org/eduardo.a.leon/4>
- LÓPEZ, A. F. “Martin Heidegger y el concepto de facticidad”. *En-clave social*, Julio - Diciembre de 2013, vol. 2. No. 2.
- LUTHER, C. E. (2013). *Diagnosis and Therapy: David Foster Wallace Puts America on the Couch (No, Seriously)* (tesis doctoral). University of Calgary. En línea: http://theses.ucalgary.ca/bitstream/11023/1129/2/ucalgary_2013_luther_constance.pdf
- LYDON, C. (presentador) (febrero de 1996). *The Connection* (programa de radio): *Entrevista a David Foster Wallace*. EE.UU.: WBUR)
- LYOTARD, J. F. (2012). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

- LYPSKY, D. (2010). *Although Of Course You End Up Becoming Yourself: A Road Trip with David Foster Wallace*. Nueva York: Brodway Books.
- MAILLARD, C. (2012). *Matar a Platón*. Barcelona: Tusquets.
- MALONEY, E. J. (2005). *Footnotes in Fiction: A Rhetorical Approach* (tesis doctoral). The Ohio State University. En línea: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1125378621
- MARSHALL, C. (2013, 17 de julio). *David Foster Wallace's Love of Language Revealed by the Books in His Personal Library*. Open Culture. En línea: <http://www.openculture.com/2013/07/david-foster-wallaces-love-of-language-revealed-by-the-books-in-his-personal-library.html>
- MARTÍNEZ, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria: (base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.
- MAX, D. T. (2009, 9 de marzo). *The Unfinished*. The New Yorker. En línea: <https://www.newyorker.com/magazine/2009/03/09/the-unfinished>
 - MAX, D. T. (2012). *Every love story is a ghost story: A life of David Foster Wallace*. London: Granta.
- MCCRUM, R. (2005, 11 de diciembre). A cult above the rest. The Guardian. En línea: <https://www.theguardian.com/theobserver/2005/dec/11/society>
- MCHALE, B. (1988). "Telling Postmodernist Stories". *Poetics Today*, 1988, vol. 9 n. 3.
 - (1987). *Postmodernist fiction*. New York: Methuen.
 - (1993). *Constructing postmodernism*. London: Routledge.
- MELVILLE, H. (1851). *Moby Dick or the whale (1st ed.)*. Nueva York: Harper & Row. Digitalizado en http://www.gasl.org/refbib/Melville_Moby_Dick.pdf
 - (2003). *Moby Dick*. Madrid: Anaya.
- MENHENNET, A. (2003). *The Historical Experience in German Drama: From Gryphius to Brecht*. Nueva York: Camden House.
- METZ, B. Y ZUBARIK, S. (eds.) (2008). *Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten*. Berlín: Kadmos.
- MOORE, S. (sin fecha). *The First Draft Version of Infinite Jest*. The Howling Fantods. En línea: http://www.thehowlingfantods.com/ij_first.htm

- NABOKOV, V. (1986). *Pálido fuego*. Barcelona: Anagrama.
- NELSON, T. H. (1965, 24 de agosto). *Complex information processing: a file structure for the complex, the changing and the indeterminate*. Proceedings of the 1965 20th national conference. doi:10.1145/800197.806036
- NIETO, M. (coord.) (2010). *Literatura y comunicación*. Madrid: Castalia.
- NOGUEIRA, L. C., ÁNGEL, C. N., Y NAVARRO, J. M. (2008). *Metodología de las ciencias sociales: una introducción crítica*. Madrid: Tecnos.
- ORTIZ-OSÉS, A. (1986). *La nueva filosofía hermenéutica: hacia una razón axiológica posmoderna*. Barcelona: Anthropos.
- PAJARES TOSCA, S. (1997) *Las posibilidades de la literatura hipertextual*. Revista de Estudios literarios Espéculo. En línea:
http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero6/s_pajare.htm
- PANERO, L. M. (2013). *Poesía completa: 1970-2000*. Madrid: Visor Libros.
- PHELAN, Y RABINOWITZ, P. J. (2007). *Theory and Interpretation of Reading*. Columbus: The Ohio State University Press.
- PINKER, S. (2015). *The Language Instinct: How the Mind Creates Language*. London: Penguin Books.
- PUIG, M. (2001). *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Bibliotex.
- RABINOWITZ, P. J. (1987). *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca: Cornell University Press.
 - (1977). “Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences”. *Critical Inquiry*, Autumn, 1977, Vol. 4, No.1.
- RAJ, A. (2015). “Unreliable Narration: An Analysis of Darren Aronofsky's Black Swan”. *International Journal of Social Science and Humanities Research*, abril-junio, 2015, Vol. 3, Issue 2.
- REYNOLDS, J. (sin fecha). *Jacques Derrida*. Internet Encyclopedia of Philosophy. En línea: <http://www.iep.utm.edu/derrida/>
- RIGGAN, W. E. (1981). *Picaros, madmen, naifs, and clowns: the unreliable first-person narration*. Norman: University of Oklahoma Press.
- RÍOS, J. (1994). *Larva : Babel de una noche de San Juan*. Madrid : Plaza & Janés.

- ROBBE-GRILLET, A. (1965). *For a new novel: essays on fiction*. New York: Grove Press.
- ROSE, C. (presentador) (marzo de 1997). *The Charlie Rose Show* (programa de televisión): *David Foster Wallace Interview*. Nueva York: PBS. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=9IytSdSM-Kk>
 - (mayo de 1996). *The Charlie Rose Show* (programa de televisión): *David Foster Wallace, Jonathan Franzen and Mark Leyner interview*. Nueva York: PBS. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=EwfQI2LGhwc>
- RUSSELL CLARK, J. (2017, 8 de mayo). *On the Fine Art of the Footnote*. Literary Hub. En línea: <http://lithub.com/the-fine-art-of-the-footnote/>
- SALINGER, J. D. (1991). *Franny and Zooey*. New York: Little, Brown and Company.
- SAULMON, G. (2008, 23 de octubre). *Amherst College Remembers David Foster Wallace*. MassLive. En línea: http://www.masslive.com/localbuzz/index.ssf/2008/10/amherst_college_remembers_davi.html
- SENSO, J. A. Y PIÑERO, A. D. (2003). “El concepto de metadato: algo más que descripción de recursos electrónicos”. *Ciência da Informação*, 2003, mayo-agosto, , vol. 32, n. 2.
- SHABAJEE, P Y REYNOLDS, D. (2003, 5 de septiembre). *What is Annotation? A Short Review of Annotation and Annotation Systems. Institute of Learning and Research Technology [DRAFT]*. En línea: http://archive.li/2012.12.23-152142/http://www.ilt.bris.ac.uk/publications/researchreport/rr1053/report_html?ilrtyear=2003
 - SHABAJEE, P. L. (2002, 31 de marzo). *Adding Value to Large Multimedia Collections through Annotation Technologies and Tools: Serving Communities of Interest*. ERIC. En línea: <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED482099.pdf>
- TALVET, J. (1996) *Interlitterari, 1*. Tartu: Tartu University Press.
- TOMPKINS, J. P. (1980). *Reader-response criticism: from formalism to post-structuralism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- UPDIKE, J. (1957, 26 de enero). *Notes*. The New Yorker. En línea: <http://www.newyorker.com/magazine/1957/01/26/notes-3>
 - (1974). *Museos y mujeres*. Barcelona: Noguer.
 - (1993). *Memorias de la administración Ford*. Barcelona: Tusquets.
 - (2012). *La versión de Roger*. Barcelona: RBA.
 - (2012). *Un mes de domingos*. Barcelona: RBA.
- VATTIMO, G. (1990). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (2003). *Teoría del Emplazamiento. Implicaciones y aplicaciones*. Sevilla: Alfar.
 - (1991). “Variantes textuales y funcionalidad escénica en ‘Luces de Bohemia’”. *Glosa*, 1991. Vol. 2.
 - (2014). “La historia literaria y las ciencias de la literatura ante el cambio de paradigmas”. *Anthropos* 240.
- VILARIÑO, M. T. Y ABUÍN, A. (coords.) (2006). *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Madrid: Arco.
- VV. AA. *Diccionario de la lengua española*. Versión en línea: <http://dle.rae.es/>
- WALLACE-HAVEN, A. (2009). *Amy Wallace-Haven on Her Brother*. Interview by Anne Strainchamps. To the Best of Our Knowledge. PRI Radio. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=drLEdNmbvsA>
- WARD, G. (2011). *Endnotes. David Foster Wallace Documentary*. Londres: BBC Radio 3. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=DljS4K2mQKY>
- WARNING, R. (coord.) (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- WITTGENSTEIN, L. (2003). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza.
- WOLFE, J. L. Y NEUWIRTH, C. M. (2001, julio). *From the Margins to the Center - The future of annotation*. Journal of Business and Technical Communication. En línea: <https://www.researchgate.net/publication/298847686>
- ZAVALA, I. M. (1991). *La posmodernidad y Mijail Bajtin: una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ZDF (2003, noviembre). *David Foster Wallace: The Big, Uncut Interview*. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=UKdZU9Db6fk>.

- ZERBY, C. (1981, 23 de agosto). *Endangered species is now incarcerated at the end of the book*. The New York Times. En línea:
<http://www.nytimes.com/1981/08/23/opinion/endangered-species-is-now-incarcerated-at-the-end-of-the-book.html?mcubz=1>
- (2003). *The Devils details: a history of footnotes*. Nueva York: Touchstone.

Bibliografía de Wallace

En inglés:

- WALLACE, D. F.
- (1989). *Girl with Curious Hair*. New York: W.W. Norton and Company
- (1992-1998). *Little, Brown and Company Collection of David Foster Wallace Series I: Little, Brown Files 1987-2008, undated* [correspondencia de David Foster Wallace con Michael Pietsch y de este con Bonnie Nadell]. Container 3.2-3.3. Harry Ransom Center: Austin, Texas
- (1994-1995). *Little, Brown and Company Collection of David Foster Wallace Series I: Little, Brown Files 1987-2008, undated* [Sugerencias de cambios y recortes de Michael Pietsch para *Infinite Jest* y respuestas de Wallace]. Container 3.4. Harry Ransom Center: Austin, Texas
- (1997a). *A supposedly fun thing Ill never do again: essays and arguments*. New York: Back Bay Books/Little, Brown and Company.
- (1997b). *Infinite Jest*. London: Abacus.
- (2001). *Brief interviews with hideous men*. London: Abacus.
- (2003). *Everything and More: A Compact History of Infinity*. New York: W.W. Norton
- (2004). *Oblivion: Stories*. Nueva York: Little, Brown & Co.
- (2005). *Consider the Lobster*. Nueva York: Little, Brown & Co.

- WALLACE, D. F. (2005, abril). *Host*. The Atlantic. En línea:
<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2005/04/host/303812/>
- (2011a). *Fate, Time, and Language: an Essay on Free Will*. Nueva York: Columbia University Press.
- (2011b). *The Pale King*. London: Penguin.
- (2012). *Both Flesh and Not: Essays*. Nueva York: Little, Brown & Co.
- [Jamie Sullivan] (2013, 19 de mayo). This Is Water - Full version-David Foster Wallace Commencement Speech [Archivo de video]. En línea:
<https://www.youtube.com/watch?v=8CrOL-ydFMI>
- (2015). *The David Foster Wallace Reader*. Nueva York: Little, Brown & Co.

En español:

- (2009). *Entrevistas breves con hombres repulsivos*. Barcelona: Debolsillo
- (2009). *La niña del pelo raro*. Barcelona: Debolsillo.
- (2011). *Hablemos de langostas*. Barcelona: Debolsillo.
- (2011). *La broma infinita*. Barcelona: Mondadori.
- (2012). *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona: Mondadori.
- (2012). *Extinción*. Barcelona: Debolsillo.
- (2013). *El rey pálido*. Barcelona: Debolsillo.
- (2013). *La escoba del sistema*. Málaga: Pálido fuego.
- (2013). *Todo y más: breve historia del infinito*. Barcelona: RBA.
- (2016). *David Foster Wallace portátil*. Barcelona: Mondadori.
- (2017). *Ilustres raperos, El rap explicado a los blancos*. Barcelona: Malpaso ediciones.

ANEXOS

ANEXO I: BIOGRAFÍA DE DAVID FOSTER WALLACE

La información aquí presentada tiene como punto de partida el trabajo biográfico de D. T. Max, *Every Love Story is a Ghost Story*, sobre la figura de David Foster Wallace, así como la cronología presentada por Stephen J. Burn en *Infinite Jest: A Reader's Guide* y en *Conversaciones con David Foster Wallace* referente a su vida. En este sentido, la biografía que sigue es un resumen y reelaboración de la escrita por estos autores.

DAVID FOSTER WALLACE

(BIOGRAFÍA)

David Wallace nació en Ithaca (Nueva York) el 21 de febrero de 1962. Su padre, James Wallace (cuya familia era de tradición académica), era graduado en Filosofía por la Universidad de Cornell, y estaba especializado en cuestiones de moral y ética. Su madre, Sally Wallace (de soltera Foster), era graduada en Inglés por la Universidad de Mount Holyoke, además de una experta en gramática inglesa. Dos años después, en 1964, nació su hermana, Amy Wallace. Para entonces, en 1964, la familia se había mudado a Champaign-Urbana (Illinois). Wallace asistiría en dicha ciudad a la escuela elemental Yankee Ridge, desde 1969 hasta 1974. En casa de los Wallace se potenciaba la lectura y el interés por la literatura: Sally Wallace enseñó a David su pasión por las palabras y la obsesión por la corrección gramatical. La de David Wallace fue una infancia feliz y ordinaria. Su interés en la escritura era notable (su escritura de niño, aunque corriente, tendía a la parodia y a la sátira). En cualquier caso, era de personalidad ocurrente e ingeniosa. En este tiempo participó en concursos literarios y ganó algún que otro premio. También en esta época comienza su famosa fijación por la televisión.

Después de Yankee Ridge asistió a la Brooken Junior High School, ya en séptimo grado. Wallace creía que sus problemas mentales (depresión, ansiedad, etc.) comenzaron en el verano del 71 o del 72, cuando tenía nueve o diez años. En general, sufría problemas de autoestima: se sentía, como el futuro protagonista de *Good Old Neon*, un fraude. Tenían miedo de defraudar las expectativas que, según sentía él mismo, sus padres habían depositado en él.

A principio de la adolescencia descubrió las dos pasiones que consumirían sus años de instituto en Brooken: el tenis y la marihuana. A partir de su *senior year* en el Instituto. Empezó a dar clases de tenis durante el verano. La marihuana, por su parte, le ayudaba a calmar la ansiedad y le facilitaba el estudio (su familia estaba al tanto de que la consumía). Fue al comienzo de su etapa en el instituto cuando su genio había comenzado realmente a mostrarse. Al mismo tiempo, iba sintiéndose más y más desgraciado: la ansiedad volvió por esta época. En su *senior year* sufría ataques de pánico que llegaban a convertirse en una especie de círculo vicioso: el miedo a que la gente supiera que estaba teniendo un ataque de pánico hacía que aumentaran sus ataques de pánico. Esta fue una época crucial para la vida

psicológica de Wallace. De este tiempo procede su miedo de por vida a las consecuencias del aislamiento mental y, eventualmente, emocional (debemos señalar que la depresión crónica se muestra habitualmente por primera vez durante la pubertad). Es también durante su *senior year* cuando Wallace empieza a interesarse por Susan Perkins. Al mismo tiempo, era el momento de elegir una universidad privada en la que continuar con sus estudios. Después de un período de indecisión y ansiedad, eligió la Universidad de Amherst.

Para cuando comenzó su primer año de universidad, en 1984, Wallace había perdido sus ambiciones tenísticas. Al final del primer semestre del primer año conoció a Mark Costello, otro estudiante brillante con el que tenía en común muchos rasgos de personalidad. En el segundo semestre del primer año ganó el premio al estudiante con la mejor media académica del curso, y para el segundo año la autoestima de Wallace comenzó a mejorar; se sentía menos deprimido que el primer año, y Mark Costello contribuyó a que así fuera. Junto con Costello, Nat Larson y Corey Washington, se unió al club de debate de la universidad. De nuevo, en el primer semestre del segundo año, obtuvo sobresaliente en todas las asignaturas. Después de las vacaciones de Navidad, cuando volvió a su *alma mater*, su personalidad había acusado en profundo cambio: la depresión había vuelto a arremeter. William Kennick, uno de sus profesores, llevó a Wallace a ver a un psicólogo. En general, Wallace parecía sentir un extremo desprecio por sí mismo, llegando incluso a pensar en el suicidio. Sus padres terminaron acogiéndole en casa y poco a poco se fue recuperando. En este semestre que pasó en su ciudad natal, Wallace se dedicó principalmente a “devorar” libros, y en cierto punto empezó a escribir ficción. Aunque en realidad ya había escrito ocasionalmente historias de carácter humorístico en el Instituto, ahora, en casa y con un semestre libre de compromisos, decidió intentarlo de nuevo. Sus primeros escritos tienen un cariz filosófico y ahondan en el concepto de la paradoja. Uno de sus primeros cuentos fue el titulado *The Clang Birds*. En otro orden de cosas, durante los últimos tiempos se habían ido desarrollando algunos problemas en el matrimonio de sus padres. Durante el verano, Wallace empezó a salir con Susan Perkins, volviendo a Amherst en otoño de 1982. Se sentía muy avergonzado a causa de los sucesos del último semestre, por lo que comenzó a distanciarse de los demás. En el primer semestre de este curso se matriculó en Lógica, Ética cristiana y Filosofía Antigua y Medieval con Kennick. La única asignatura no relacionada con Filosofía en la que se matriculó fue Francés. Como de costumbre, obtuvo sobresaliente en las cuatro, habiendo encontrado gran placer en

los estudios de Lógica. A modo de anécdota: Kennick había puesto una restricción en la longitud de las redacciones de sus alumnos: cinco páginas eran el máximo establecido. Sin embargo Wallace, con su galopante pensamiento, no podía escribir textos breves, por lo que siempre acababa excediéndose.

A Wallace, que sentía una importante fijación por la comedia, la escritura humorística le había resultado fácil de abordar desde la infancia: aquel semestre él y Costello resucitaron la revista de humor del campus, *Sabrina*. En sus páginas, Wallace podría satisfacer su pasión por la parodia y la farsa. Era un estudiante divertido de personalidad intensa, con una mente que parecía girar más rápido de lo que podía hablar

Aquella primavera Wallace se matriculó en la clase de Filosofía moderna de Kennick. También eligió Francés de nuevo, Metafísica y Economía. En Economía se esforzó de forma notable, llegando incluso a ganar un premio por el mejor trabajo en la disciplina de un estudiante no graduado. De nuevo obtuvo sobresaliente en todas las asignaturas de ese semestre, el de la primavera de 1983. La depresión de comienzos de 1982 era cosa del pasado. En mayo volvió a casa. Se matriculó en un curso de verano de Lógica y en otro de Cálculo en la Universidad de Illinois, aunque al final acabó abandonando este último. Durante el verano comenzó a pensar en el concepto de “ficción” de manera diferente. Había leído todo lo que había en las estanterías de sus padres, y una de las primeras historias que consiguió maravillarle fue *The Balloon*, de Donald Barthelme. Como en otros textos posmodernistas, lo importante no era hacer olvidar al lector las convenciones de la ficción, sino hacerle más consciente de ellas. Pronto otro trabajo posmodernista se cruzó en su camino: *The Crying of Lot 49*, de Thomas Pynchon. Si Barthelme resultaba hermético, Pynchon era expansivo.

Wallace había estado libre de ataques de depresión desde comienzos de 1982, pero ahora, 20 meses después, “The Black Hole with Teeth”, como la llamaba su madre, abrió de nuevo sus fauces. Al final del verano comenzó a tener ataques de ansiedad aguda. Las cosas empeoraron cuando un psiquiatra le prescribió Tofranil, un antidepresivo tricíclico, para ayudar a suavizar la ansiedad. Fue en este tiempo cuando comenzó a leer a Wittgenstein. Todavía sin perder la esperanza, fue a reunirse con sus compañeros en Amherst, sólo para encontrar una agonía más profunda. Wallace comenzó a retraerse y, poco a poco, empezó de nuevo a pensar en hacerse daño, aunque el suicidio le parecía más un escape que una solución. Conocía demasiado bien la depresión como para pensar en ella en como algo glamuroso. Finalmente decidió salir de nuevo de la universidad y encontrar un psiquiatra.

Sintió que dejar la escuela por segunda vez resultaba incluso más humillante. Para el otoño de 1983, Wallace era uno de los estudiantes estrella de la universidad. Acababa de ganar una beca destinada al estudiante de Filosofía más prometedor, pero ahora tendría que devolver el dinero. La escena de su segundo año se repitió con algunas variaciones. Un psiquiatra le hizo abandonar el Tofranil y le recetó un antidepresivo distinto. Estaba empezando a entender que sufría de una condición biológica que le acompañaría el resto de su vida. Sin embargo, incluso entonces era capaz de escribir. Un resultado fue el cuento *The planet trillaphon as it stands in relation to the bad thing*, que sería publicado en la *Amherst Review*. En este tiempo comenzó a surgir una cierta sensibilidad literaria en nuestro autor; un estilo determinado. Cuando volvió a la universidad para el segundo semestre del curso 1983-84, Wallace mostró su nuevo compromiso con la ficción, tomando durante los dos siguientes semestres clases sobre novela americana y poesía británica moderna. Fue en este momento, durante el desarrollo de esta segunda asignatura, cuando se interesó, además de en la poesía de Frank Norris, en la crítica obra de T. S. Eliot, *La tierra baldía*. Los poemas de Eliot incluía docenas de notas al final del libro que sugerían que había lugar para la autoconsciencia en la creatividad literaria. Wallace diría un día que le encantaban las notas al pie de página porque eran como tener una segunda voz en la cabeza. También tomó un curso en aproximaciones literarias y teoría, interesándose en Derrida. La mayor novedad en la vida de Wallace, sin embargo, fue una clase de Escritura Creativa en la que se matriculó. Aquel año el profesor era Alan Lelchuck, un escritor realista que nunca estuvo muy satisfecho con la escritura de Wallace, pero que reconoció su talento inusual poniéndole un notable en la asignatura (esta era su nota más baja desde el primer semestre de su carrera universitaria). De nuevo obtuvo varios sobresalientes. Además, ganó tres premios académicos distintos, uno de ellos por la calificación más alta de los tres primeros años.

Otra vez en la universidad en otoño de 1984 para su último curso, Wallace se encontró con un nuevo reto. Costello había acabado sus estudios (Wallace, recordemos, había perdido dos semestres a causa de la depresión), habiéndose graduado con *doble summa*. Para ello había escrito dos tesis. Wallace decidió hacer lo mismo. Para su primera tesis estudió el trabajo de Richard Taylor, cuyo ensayo, *Fatalism*, y sus consecuencias, obsesionaron a Wallace. Tras escribir su tesis como una respuesta al posicionamiento fatalista de Taylor, en la que rebatía exitosamente su postura, obtuvo una *Summa*. Ese mismo otoño comenzó su segunda tesis, un trabajo de ficción (una novela) en este caso, y en seguida se dio cuenta de

que la prefería a su tesis sobre Taylor. Por primera vez en su vida estaba convirtiéndose en una persona notable, con una reputación que procedía de su enorme apetito por el trabajo y las historias acerca de su enfermedad mental. En este tiempo intentó dejar la marihuana, pero finalmente recayó en su viejo vicio. También en esta época consiguió un trabajo como teleoperador.

La novela de la que hablamos partía del pensamiento de Wittgenstein, la relación entre el lenguaje y la realidad, centrándose en el miedo a la posibilidad de no ser más que una construcción lingüística. En realidad, las dos tesis tenían algo en común: se preguntaban si el lenguaje describía el mundo o si, en un sentido más profundo, lo definía e incluso lo alteraba. Las influencias literarias estaban incluso más claras: en *The Broom of the System*, como se llamaría la novela, Wallace trata de dar una vuelta de tuerca a las novelas posmodernistas que había estado leyendo. La influencia crucial es la de Pynchon, pero también se siente la de Don DeLillo, Nabokov, Barthelme o John Barth. A finales de la primavera de 1985 Wallace obtuvo un sobresaliente por su novela, igualando a Costello en su *doble summa*. Había descubierto qué era lo que quería hacer: optó por la ficción, abandonando su inicial carrera en Filosofía.

Durante su último año en Amherst Wallace envió una solicitud a varios programas de Escritura creativa. Fue aceptado en varios de ellos, entre los cuales se encontraban el de la Universidad de Iowa y el de la Universidad de Arizona. Finalmente se decidió por Arizona, puesto que su programa daba prioridad a la diversidad y además le ofrecía una beca de estudios. En su graduación en Amherst, Wallace recibió nuevas menciones académicas, llegando a un total de diez premios, probablemente un récord en Amherst.

Wallace llegaría a Tucson, Arizona, a mediados de agosto de 1985. Más temprano aquel año, él y Susan Perkins habían terminado su relación, lo que le produjo un nuevo estado depresivo, llegando al punto de ser ingresado por sus padres en un hospital local, donde pasaría varias semanas. Los médicos consideraron la posibilidad de que sufriera un desorden bipolar o depresión maníaca. En definitiva, decidieron recetarle Nardil, un inhibidor MAO comúnmente utilizado para tratar la depresión atípica. El Nardil fue bastante efectivo, y en agosto ya estaba fuera del hospital y en buena forma. A mediados de agosto, pues, Wallace se dirigió a Tucson, parando por el camino en Los Angeles para visitar a Andrea Justus, una chica que había conocido en Amherst. Ya en Tucson, se centró durante el resto de las vacaciones en escribir y en fumar tabaco (había comenzado este hábito en su último año de universidad). Uno de los relatos en los que se centró en este tiempo fue *Forever Overhead*.

El programa de escritura creativa estaba dirigido por la novelista Mary Carter (además, Robert Boswell estaba enseñando en el programa en este tiempo como profesor adjunto). Wallace todavía estaba interesado en la teoría que había tras la ficción, así que durante el primer semestre se matriculó en una clase de Historia de la lengua inglesa, y en otra de teoría literaria, centrada en Derrida. Hay que destacar que en este tiempo leyó por primera vez a Gilbert Sorrentino. Además, en dicho programa conoció a sus amigos Heather Aronson y Forrest Ashby. Por aquel entonces, Wallace había terminado su relación con Andrea Justus y, en una fiesta de aquel otoño, conoció a Gale Walden, una joven poeta de Chicago. Walden introdujo a Wallace en un tipo de poesía por el que él nunca se había interesado; no la poesía intelectual de T S Eliot, sino una poesía más “sensible”. Pronto se convirtieron en pareja. Mientras tanto, Wallace estaba comenzando nuevas historias y trabajando en la reconstrucción de otras. Estaba evolucionando hacia un tipo diferente de escritor, espoleado por sus lecturas en materia de teoría literaria.

Para su desgracia, en lo que estaban interesados los profesores de Arizona era el relato realista bien construido, la narración ortodoxa. Él, sin embargo, se hallaba en un punto en el que estaba más interesado en la experimentación formal y estilística que en las narrativas convencionales. También estaba haciendo un repaso de las diferentes herramientas propias del posmodernismo, probando cada una de ellas. El primer cuento que Wallace presentó en el máster fue *Here and there*. Después entregó *Love*, una historia que ya había formado parte de *The Broom of the System*. El tercer cuento fue el conocido como *Solomon Silverfish*.

Al mismo tiempo, Wallace decidió intentar que *The Broom of the System* fuera publicada. A pesar de que pertenecía a su pasado creativo, comprendía la importancia de su publicación. Lo primero que hizo fue enviar el manuscrito a varias agencias. La agencia de San Francisco Frederick Hill Associates se interesó desde el primer momento. Allí trabajaba Bonnie Nadell, quien se convertiría en su agente. Esta envió la novela a una serie de editores, incluyendo Viking Penguin, cuyo editor, Gerry Howard, respondió positivamente, e inmediatamente decidió publicar la novela. Uno de los puntos débiles del libro, según el editor, era su final anticlimático. Wallace, no obstante, estaba convencido de que la verdadera realidad estaba fragmentada, era oblicua, desequilibrada, y su libro tenía que capturar esa circunstancia. Al mismo tiempo, Wallace tenía en mente la publicación de un volumen de cuentos. Mientras tanto, junto con un amigo, sacaron a la luz una publicación, la revista de la

University of Arizona Piety Center, que servía de parodia del periódico del programa de escritura. También en esta época escribe el cuento *Girl with Curious Hair*.

En su camino a casa para las vacaciones de Navidad de 1985, Wallace compartió coche con amigos del suroeste de Estados Unidos. Escuchar su característico acento le inspiró el cuento *John Billy*.

De vuelta en clase para el Semestre de primavera de 1986, se matriculó en un taller impartido por la directora del programa, Mary Carter, así como en un seminario en teoría literaria y un estudio independiente de la teoría práctica poética. Wallace desapareció todo un fin de semana durante la primavera. El lunes siguiente se presentó en el programa con la historia *Little Expressionless Animals*. Estaba madurando como escritor. Al mismo tiempo, su preocupación por los *mass media* iba haciéndose más profunda. Al final del semestre decidió quedarse en Tucson. Así podría acudir a un taller de enseñanza en el programa de Escritura Creativa de Arizona del Sur. Por otro lado, la relación con Walden comenzaba a resentirse, por lo que decidieron separarse temporalmente. La primera parte del verano la pasó lidiando con las páginas de pruebas de *The Broom of the System*, cuya publicación estaba prevista para enero. El proceso le dejó exhausto. Después de enviar las correcciones en julio, Wallace visitó a Costello, que estaba trabajando en Denver. El joven escritor le acompañó al trabajo para obtener cierta experiencia de cómo era el trabajo de oficina. En una sala de conferencias escribió el primer borrador de *Luckily the Account Representative Knew CPR*. Este relato era un ejemplo temprano del paradójico acercamiento que acabaría dominando la ficción de Wallace más tarde: una necesidad apasionada de contacto, telegrafiado con frases que parecen prohibirlo ostentosamente. El semestre de otoño de 1986, la directora del programa, Mary Carter, ya no ejercía como profesora, y puesto que había abandonado la ciudad, Wallace se mudó a su apartamento. Al mismo tiempo, el dinero de su beca se había acabado, por lo que no tenía más opción que trabajar como profesor en la universidad. La perspectiva no le agradaba, pero rápidamente se convirtió en un instructor excelente, carismático y popular, llegando a ganar el premio al mejor profesor asistente de su departamento. *The Broom of the System* fue publicado oficialmente el 6 de enero de 1987. Conforme Wallace comenzaba su último semestre en Arizona, las cosas entre él y Walden alcanzaron un punto insostenible. Habían decidido casarse, pero para finales de primavera estaba claro que no tendría lugar ninguna boda. Entre otras razones, Wallace bebía y consumía marihuana con demasiada frecuencia. Mientras tanto, Dale Peterson, un antiguo profesor en Amherst, se ofreció a

intentar encontrarle un puesto a tiempo parcial en su *alma mater*. En abril, su cuento *Lyndon* fue publicado en *Arrival*. Por la misma época, Wallace estaba terminando una nueva historia, que acabaría llamándose *My Appearance*, y que se centra en una entrevista dentro del programa televisivo de David Letterman. Como apuntábamos, Wallace ya se había propuesto publicar tras *The Broom of the System* una colección de cuentos. Cuando le planteó la idea a su editor, este, después de algunas dudas, aceptó la propuesta.

Wallace dejó Arizona a finales de abril y volvió a Urbana. Allí podría reescribir y organizar sus textos para el tribunal de tesis del máster. A la vez, de nuevo en su vieja habitación, se afanaba en una historia que tenía como objetivo mostrar los fallos de la metaficción. El texto se estaba volviendo cada vez más extenso: el conocido gigantismo que caracterizaba la escritura de Wallace salía de nuevo a la superficie. Al mismo tiempo, había enviado una solicitud a Yaddo, la colonia de artistas de Saratoga Springs, donde sería aceptado para ingresar el 26 de julio.

Nuestro autor se llevó consigo a Yaddo la historia en la que estaba trabajando y que rápidamente retomó. Se trataba de una novela corta que acabaría teniendo el título de *Westward the Course of Empire Takes its Way*. Esta novela alterna el ritmo seductor de la narrativa realista con interrupciones del autor cuyo objetivo es recordar al lector que lo que está leyendo es una fabricación artificial. Descrito de esta forma, parece que estuviéramos frente a un texto posmodernista más. Sin embargo, Wallace lleva su escritura un “meta-nivel” más allá, negando textualmente que su historia sea metaficticia. Además, en *Westward*, Wallace toma por primera vez el paso fundamental en su escritura de universalizar su neurosis. En Yaddo, Wallace escribía en todo lugar y en todo momento. Allí conoce a Jay McInerney y a Stephen Dunn, además de a la editora de *The Paris Review* Jeanne McCulloch. A Wallace no le gustaba tanto el alcohol como la marihuana, pero no pudo encontrarla en el retiro, por lo que tuvo que aprender a lidiar con el alcohol y la resaca. Después de algunos problemas, Wallace consiguió terminar su novela corta a tiempo para incorporarla a la colección de cuentos que su editorial estaba planeando publicar en 1988. En este tiempo, Dale Peterson ofreció finalmente a Wallace el puesto de profesor en Amherst que le había prometido, así que para finales de agosto estaba de nuevo en su universidad de origen. Wallace y Walden habían dejado su relación en suspenso durante el verano. En la colonia había bebido mucho para reemplazar la marihuana, y ahora en Amherst, todavía sin

marihuana, el alcohol se convirtió en un nuevo problema, una nueva adicción. Mientras tanto, *The Paris Review* había decidido publicar *Little Expressionless Animals*. Otra vez a punto de caer en la depresión, volvió a agarrarse a la pequeña pantalla, su droga de último recurso. Es probable que en esta época tomara algunas de sus viejas historias y trabajara en ellas, especialmente *Church not Made with Hands*. Para Wallace, la metaficción había perdido su interés, pero no estaba seguro de qué era lo que debía venir ahora. La boda que había planeado para finales de noviembre fue definitivamente olvidada. Esto le llevó a una nueva depresión, llegando a considerar el suicidio. La relación con Walden estaba acabada.

Wallace volvió a casa, a Urbana, en enero de 1988, cuando acabó su trabajo como profesor aquel semestre. Habían pasado seis meses desde que recibiera el título de máster. Pocas cosas habían ocurrido desde entonces y, además, no había escrito nada. Finalmente reconoció que tenía un problema con el alcohol y las drogas y en febrero comenzó a ir a reuniones semanales de alcohólicos anónimos. En otro orden de cosas, su colección de cuentos estaba prevista para salir en otoño. Mientras tanto, algunas de las historias que serían incluidas en esta fueron publicadas en diversas revistas gracias a su agente. Las cosas estaban a punto de empeorar: por culpa del cuento *My Appearance*, Wallace se encontró de frente con problemas legales, pues resultó que la historia estaba basada en un episodio concreto y real del programa de David Letterman, en una entrevista que había tenido lugar en televisión y que involucraba a personas reales. En realidad, la colección al completo acabó encontrándose con problemas legales. Finalmente, decidieron no continuar con su publicación.

Mientras había estado enseñando en Amherst, Wallace recibió una petición de *The Review of Contemporary Fiction*: la revista le pedía que contribuyera con un texto para su columna *Novelist as a critic*. Wallace respondió con un extenso ensayo, *Fictional Futures and the Conspicuously Young*. Este describía el contexto literario de la época, y desde el punto de vista de Wallace, lo fundamental de este ambiente inestable era la ubicuidad de la televisión. Para él, el gran defecto de la mayoría de la ficción de aquel momento era que se contentaba con mostrar los síntomas de una enfermedad en lugar de curarla.

Conforme iba transcurriendo la primavera de 1988, los pensamientos de Wallace se dirigían de nuevo a Arizona. El personal del programa de escritura creativa estaría contento de tenerlo de vuelta, esta vez como instructor, para empezar en otoño. Wallace decidió partir en mayo, en lugar de pasar el verano en casa de sus padres. Mientras tanto, su cuento *Little Expressionless Animals* había ganado el premio de humor John Train. En Arizona, Wallace

pasó tiempo con su amigo Rich C., quien llevaba en rehabilitación más tiempo que él, y quien acabó convirtiéndose en su padrino en Alcohólicos Anónimos. Poco a poco fue recuperando su sobriedad y comenzó a participar en otro grupo de apoyo. Algunos fundamentalistas de la rehabilitación insistían en que un verdadero regreso a la completa sobriedad significaba abstenerse de todas las sustancias, incluidas las drogas prescritas por un médico. En seguida nuestro escritor se planteó un nuevo objetivo: dejar el Nardil. Comenzó a dejar de tomarlo a mediados de agosto, y durante un tiempo se encontró bien. A principios de verano se retiró a una cabaña en las colinas del oeste de la ciudad, y durante su estancia cierto editor le envió las galeras de una novela escrita por un autor del que apenas había oído hablar, uno que le impresionó profundamente y que parecía abrazar todas las cualidades literarias sobre las que había hablado en su ensayo. El libro era *The Twenty-Seventh City*, de Jonathan Franzen. Con el nuevo semestre comenzó a enseñar una clase de escritura de ficción, pero en unas semanas se dio cuenta de que no iba a conseguir terminar dicho semestre. De hecho, a finales de septiembre, unas semanas después de empezar las clases y alrededor de un mes después de parar de tomar su medicación, pidió a su madre que fuera por él. A los 26 años, Wallace estaba en casa de nuevo por cuarta vez después de una crisis. El psiquiatra que le había recetado el Nardil le hizo volver a la medicación, pero esta ya no tenía el mismo efecto. Una noche tomó una sobredosis de Restoril, un sedativo. A la mañana siguiente fue su padre quien le encontró, y una ambulancia le llevó al hospital, donde le pusieron en *life support* y le hicieron un vaciado de estómago. Después de esto Wallace prometió que no volvería a intentar quitarse la vida; al menos lo haría por su familia. El Nardil no se estabilizó, así que le recomendaron terapia electroconvulsiva. Después de seis sesiones de terapia, la depresión fue suavizándose. Mientras tanto, su editor, Gerry Howard, cambió de editorial. Ahora trabajaba para W. W. Norton. La nueva editorial sí decidió arriesgarse a publicar *Girl with Curious Hair*. Para Wallace, este había sido el peor año de su vida, pero los inicios de 1989 le encontraron escribiendo de nuevo. Según indica su correspondencia, había comenzado un texto muy extraño y extenso.

Recordando sus primeros años en Amherst, Wallace se planteó volver sobre sus pasos y comenzar una carrera profesional en Filosofía. Envío su solicitud a varios programas universitarios y fue aceptado en todos (además, le ofrecían ayudas económicas). Al final se decidió por Harvard, entre otras cosas porque Costello vivía en Boston. En abril de 1989 el joven escritor llegó a la ciudad, donde Costello ya había encontrado un apartamento para los

dos en Somerville. De nuevo comenzó a fumar tabaco (es probable, además, que ya hubiera empezado otra vez con la marihuana y el alcohol cuando empezó a escribir de nuevo). A falta de un mes para que empezara el curso, estaba esperando la publicación de *Girl with Curious Hair*. Por lo demás, la mayoría del tiempo lo pasaba escribiendo sus textos de no ficción, entre ellos una reseña del libro de David Markson, *Wittgenstein's Mistress*, que acabaría llevando el título de *The Empty Plenum*. El otro gran proyecto de Wallace era un largo ensayo sobre la música rap. Nuestro autor se había ido interesando gradualmente en la posibilidad de extraer un significado más grande de la escena musical del momento. Wallace y Costello comenzaron a escribir este ensayo en colaboración. Durante esta época, la mayoría de las noches se drogaba o se emborrachaba y se acostaba con chicas.

Una nueva industria, como la de la música rap, poco conformista, llamó su atención: se trataba del negocio de la pornografía. Wallace comenzó su investigación sobre este tema con vistas a una novela. Sin embargo, pronto el proyecto empezó a debatirse entre la ficción y la no ficción.

Más tarde, su agente Bonnie Nadell conoció a Lee Smith en Nueva York. Smith, que era editor en Antaeus, sugirió publicar un libro a partir del proyecto colaborativo sobre música rap. El libro acabaría llamándose *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present*.

A principios de julio, Wallace inició una segunda visita a Yaddo. Justo antes había decidido que su acercamiento a la materia de la pornografía debía ser a través de la no ficción. En Yaddo se llevó como trabajo el manuscrito de este proyecto, junto con el material de su investigación, además de la reseña del libro de Markson. Esta vez era una figura dominante en la colonia, uno de los autores más conocidos. Allí conoció y tuvo una especie de relación con Kathe Burkhart, una artista conceptual. Siguió emborrachándose y drogándose, y al final volvió insatisfecho a Somerville: no había terminado ninguno de sus proyectos. En agosto de 1989 apareció finalmente *Girl with Curious Hair*. En septiembre Wallace, con 27 años, se convirtió de nuevo en un estudiante. Sin embargo, rápidamente se dio cuenta de que había cometido un error. Resultó que no poseía la concentración necesaria para aguantar tal cantidad de trabajo. Además, en este tiempo iba a dos reuniones de alcohólicos anónimos por semana. A finales de octubre tomó una decisión: informó a la universidad de que estaba pensando en hacerse daño a si mismo, por lo que a continuación fue ingresado en McLean Hospital, una institución psiquiátrica de Belmont afiliada a la Universidad de Harvard.

Las cuatro semanas que pasó en McLean en noviembre de 1989 le cambiaron la vida. El equipo médico le dijo que si no dejaba de abusar de las sustancias estaría muerto antes de cumplir los 30. Wallace vio a un terapeuta y empezó a acudir a reuniones de adictos todos los días. Finalmente consiguió desintoxicarse del alcohol. Después eligió ir a una residencia en Brighton llamada Granada House, cuya directora era Deb Larson. Como requisito, Wallace debía desempeñar algunas tareas en la institución, por lo que comenzó a ayudar en la oficina. Esto le dio acceso a una máquina de escribir. Se dio cuenta de que su caída del estado de gracia era una oportunidad literaria. Después de unos cuantos meses, Wallace había escrito el borrador de una escena centrada en uno de los residentes más intrigantes de Granada House: Big Craig, en quien se basaría el personaje de Don Gately en su futura novela. Había abandonado su ensayo sobre pornografía, pero todavía le debía a la *Review of Contemporary Fiction* su texto sobre el libro de David Markson. El estilo que más tarde acabaría distinguiendo los trabajos de no ficción de Wallace de los de sus compañeros estaba tomando forma. También comenzó a escribir reseñas de libros para periódicos y revistas.

La estancia de Wallace en Granada House terminó en junio. No había bebido alcohol ni había consumido drogas en siete meses. A su salida se mudó a una casa cercana en Foster Street, con Big Craig y otros dos hombres de Granada House. La llamaron "The sober house". Determinado a quedarse en Boston, donde había establecido un nuevo comienzo, envió una solicitud a Tufts y a Harvard para trabajar como instructor de Escritura Creativa. Una nueva persona apareció en su vida: Mary Karr, una poeta de Texas que también era voluntaria en Granada House. Estaba casada, pero aún así Wallace desarrolló una obsesión enfermiza por ella. Karr contactó con un amigo que dirigía el Programa de Escritura Creativa del Emerson College, DeWitt Henry, con el fin de recomendar a Wallace para un posible puesto. Henry estuvo de acuerdo en contratar a Wallace como profesor adjunto en otoño de 1990. Mientras tanto, la revista *Harper's* le había pedido un texto de 1000 palabras en torno a la televisión. *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present* salió finalmente en noviembre del mismo año. Después de terminar el curso académico en Emerson, pasó el verano en Boston, obsesionado con Karr. A finales de septiembre se mudó de nuevo; esta vez a Massachusetts Avenue, en Arlington.

Un nuevo año académico comenzó en Emerson. No obstante, a principios de noviembre de 1991, Wallace se derrumbó de nuevo inesperadamente. Fue admitido en la unidad psiquiátrica del hospital Newton-Wellesley con un diagnóstico de depresión suicida.

La razón de esta recaída estaba probablemente relacionada con Mary Karr. Los doctores del hospital incrementaron la dosis de Nardil y Wallace comenzó a mejorar poco a poco. A las dos semanas estaba fuera, y no había abandonado sus esperanzas literarias. En abril de ese año dio una entrevista para Larry McCaffery, de *The Review of Contemporary Fiction*, una de las entrevistas más importantes de su carrera. Para agosto de 1991 su espíritu estaba renovado: poco a poco había intentado escribir algo de ficción. Parte del crédito de esta nueva etapa debe llevarse el ensayo sobre televisión que Wallace había estado escribiendo para *Harper's*. En dicho ensayo nuestro autor reivindicaba un nuevo tipo de ficción, una ficción comprometida con un significado unívoco, una escritura que significara lo que realmente denotaba. De forma crucial, Wallace estaba seguro de que su enfermedad no era únicamente un problema personal, sino una condición social. El pensamiento de Franzen había servido sin duda de influencia para esta nueva manera de pensar de Wallace.

No hay una fecha clara para los inicios de la escritura de *Infinite Jest*. Ciertas partes de la novela datan de 1986, cuando Wallace probablemente las escribió como historias individuales. De hecho, en su primera solicitud para la colonia de Yaddo, Wallace escribió que, además de *Westward...*, estaba trabajando en una novela con el título tentativo de *Infinite Jest*. La novela contiene los tres estilos literarios característicos de Wallace, comenzando con la voz cómica y juguetona de sus años en Amherst, pasando por su obsesión con el posmodernismo de Arizona y acabando con su adscripción a los principios unívocos de sus días en Boston. Estas tres aproximaciones corresponden de alguna forma con los tres argumentos principales del libro. El 15 de abril de 1992 tenía lista una propuesta de publicación con un manuscrito parcial de la novela. En el texto que envió a su agente y a su editor les ponía en guardia contra notas al pie de página que eran "just brutal".

En la primavera de 1992, el matrimonio de Mary Karr había llegado a su fin. Ahora Wallace tenía la esperanza de salir con ella. Al mismo tiempo, estaba harto de dar clases. Un mes después, en mayo de 1992, Wallace condujo hasta Siracuse, donde estaba viviendo Karr, alquiló un apartamento cerca de ella y se unió a un grupo de recuperación. En este tiempo la poeta se había sentido atraída por el catolicismo, así que durante un tiempo Wallace abrigó la idea de recibir los sacramentos también. Sin embargo, finalmente desechó la idea. Los siguientes meses sacaron lo mejor de su escritura. Para agosto ya había comenzado una relación con Karr, pero tan pronto como empezaron a ser pareja aparecieron los problemas.

Desde su estancia en Boston, Wallace había estado viendo a algunos terapeutas. Durante las sesiones su atención había acabado recayendo en la figura de su madre. Tenía la esperanza de que al menos el contexto y el entorno familiar de su infancia pudieran explicar parcialmente sus depresiones y adicciones. Ahora situaba el origen de sus problemas en el hecho de tener una madre “narcissistically-deprived”. Siguiendo el consejo de un terapeuta le pidió a su madre que dejaran de hablar, lo que les llevaría a una situación de extrañamiento que duraría unos cinco años. Conforme empezaba el invierno, la relación de Wallace y Mary Karr se deterioró aún más.

Volviendo a abril de 1992, las primeras 250 páginas de la novela daban muestra de que Wallace había pasado de ser un escritor inteligente a uno más profundo. La propuesta de su editor Gerry Howard para la publicación del libro no era la que Wallace esperaba, y tras mucho meditarlo decidió vender el manuscrito a otro editor que le ofrecía un mejor contrato. El editor era Michael Pietsch, de Little, Brown, quien en junio de 1992 compró el libro por 80.000 \$. Al mismo tiempo, el ensayo sobre televisión, titulado *E Unibus Pluram*, fue publicado en *The Review of contemporary fiction*, pues finalmente se había decidido que no casaba con la revista *Harper's*. En primavera de 1993 se le ofreció a Wallace una inesperada oferta de trabajo. El departamento de inglés de la Illinois State University en Bloomington-Normal estaba contratando personal, así que nuestro autor acudió a la convención de la Modern Language Association de diciembre de 1992 en Nueva York para una breve entrevista. En febrero del año siguiente voló de nuevo a Illinois para dos días de entrevistas y lecturas de su obra. Además, fragmentos de *Infinite Jest* estaban comenzando a aparecer en revistas literarias. Uno de ellos, publicado en *Conjunctions*, tuvo una buena acogida. Cuando apareció en la revista, la Illinois State le escribió para ofrecerle definitivamente el trabajo. En este tiempo Wallace había comenzado, alentado por Franzen, una correspondencia con Don DeLillo, uno de sus autores favoritos. Al mismo tiempo, Wallace y Mary Karr habían decidido que no funcionaban como pareja.

En julio de 1993, Wallace se mudó a su nueva casa en Bloomington, Illinois. Allí encontró pistas de tenis, un gimnasio, un terapeuta y un grupo de recuperación de adictos a sustancias. También acudía a un segundo grupo de recuperación en el Instituto Lighthouse, donde actuaba como padrino de otros adictos. Su jefe de departamento en la universidad, Charlie Harris, y su mujer, le presentaron su hija Kymberly, una actriz y aspirante a

dramaturga que vivía en Chicago. Los dos se interesaron el uno en el otro y pronto comenzaron a salir juntos.

Michael Pietsch leyó el fragmento de *Infinite Jest* que Wallace le había enviado tan pronto como le llegó en mayo de 1993. Se trataba de 750 páginas que Wallace había enviado mientras se preparaba para dejar Siracuse. Pietsch de inmediato vio un gran problema en el horizonte: la longitud de la novela. Tenía dudas sobre la comerciabilidad de semejante volumen, así que instó a Wallace a que empezara a recortar desde ese mismo momento. El libro confundía a propósito las expectativas del lector. Si la realidad era fragmentada, su libro debía serlo también. *Infinite Jest* tenía que ser un entretenimiento fallido. Al mismo tiempo, un nuevo proyecto de no ficción se cruzó en su camino. Los editores de *Harper's*, que en 1991 habían publicado su artículo *Tennis, Trigonometry, Tornadoes* y un año después una parodia basada en la saga de John Updike sobre su personaje Harry “Rabbit” Angstrom (con el título de *Rabbit Resurrected*), le preguntaron si quería escribir un reportaje sobre la feria del Estado de Illinois. Wallace aceptó.

El joven autor solía depositar una capa de “mito” sobre su no ficción, recreándose en su gusto por la exageración cómica sin preocuparse demasiado de la veracidad. Después de acudir a la feria, envió un extenso borrador de varias veces el tamaño estipulado. Colin Harrison, el editor, se puso a recortar con Wallace, y el artículo vio la luz en junio como *Ticket to the Fair*. En el semestre de otoño de 1993, a Wallace le asignaron dos talleres de ficción. En la relación de Kymberly y Wallace comenzaron a aparecer problemas, sobre todo a causa de la obsesión por el trabajo que sufría nuestro autor. Rompieron la relación, volvieron otra vez, y así sucesivamente. En este tiempo Wallace adoptó un cachorro de labrador al que llamó Jeeves en referencia a un personaje de P. G. Wodehouse.

Conforme 1993 iba llegando a su fin, Wallace casi había terminado su borrador de la novela. Había hecho algunos de los recortes sugeridos por el editor. Wallace tenía la esperanza de que cuando Michael Pietsch leyera todas las páginas adquiriera una visión más global de cómo todas las piezas encajaban. Mientras tanto, a petición este, Wallace volvió a escribir y reescribir, recortando y añadiendo después más de lo que había recortado. Entonces tuvo una idea; una forma de hacer menos extenso el libro sin tener que recortar más de lo necesario: se trataba de la utilización de notas finales (*endnotes*). Al final del libro, con una fuente de menor tamaño, podría incluir parte del material. Por fin, a finales de junio de 1994 Wallace tenía el manuscrito completo, unas 750.000 palabras y cientos de notas finales.

Wallace estaba deseoso de que comenzara el semestre de otoño de 1994. Michael Pietsch, que había comenzado a leer el manuscrito, envió una nota a su autor en octubre, avisándole de que tendría que haber más recortes en la novela. Después respondió a las dos innovaciones que Wallace había propuesto en cartas anteriores: no le hacía muy feliz la idea de las notas finales (creía que las notas a pie de página o *footnotes* serían más cómodas para el lector) ni tampoco la del final ambiguo de la novela. Para el tiempo en que terminó de leer el manuscrito una segunda vez, en diciembre, lo que parecía arbitrario ahora encajaba para el editor. Incluso encontraba el final satisfactorio, y las notas finales mejor que las notas al pie de página. Sin embargo, todavía creía que el libro era demasiado largo, así que añadió más sugerencias de recorte. Wallace se puso de nuevo manos a la obra. Una de sus tácticas favoritas era responder a una petición de recorte con una condensación o poniendo el material en las notas finales.

Wallace y Kymberly estaban separados, al menos por el momento. En invierno de 1994-95 nuestro autor compró una casa, y en marzo Colin Harrison le pidió que embarcara en un crucero por el Caribe con el objetivo de redactar un texto sobre la experiencia para *Harper's*. Una vez terminado el crucero, paró a finales de marzo en Nueva York, donde conoció a Elizabeth Wurtzel, autora de *Prozac Nation*. Después regresó a Bloomington. En abril de 1995 *Infinite Jest* estaba de vuelta en el escritorio de Wallace. El libro tenía todavía demasiadas páginas, lo que suponía nuevos recortes. La relación con Kymberly Harris había revivido en primavera. De hecho, Kymberly se mudó a su casa en abril, pero finalmente acabaron rompiendo. Pronto Wallace encontró nueva compañía: un perro callejero que acogió en su casa y al que llamó The Drone, otra referencia a la obra de Wodehouse. Mientras el trabajo de *Infinite Jest* llegaba a su fin, Wallace buscaba nuevos proyectos. Sus colaboraciones seguían en demanda de la prensa, así que aceptó escribir un texto para *Details* sobre la estrella del tenis Michael Joyce (texto que finalmente se publicaría en *Esquire*) y otro sobre el U.S. Open para la revista *Tennis*. También comenzó una reseña de la biografía en cuatro volúmenes de Dostoievski escrita por Joseph Frank para el *Voice Literary Supplement*. Con el paso de los años Wallace se había sentido profundamente atraído por la escritura y la vida del escritor ruso, cuya influencia acabaría siendo decisiva en su obra.

Siete años después de que se publicara *Girl with Curious Hair*, *Infinite Jest* iba a aparecer bajo la luz de un terreno literario muy diferente del de entonces. El minimalismo se había desvanecido. La exuberancia posmodernista era otro recuerdo obsoleto. El clima

político americano había cambiado: Ronald Reagan había abandonado la presidencia en el 88, el muro de Berlín había caído un año más tarde y la Unión Soviética se había disuelto en 1991. Las preocupaciones políticas habían sido reemplazadas por la abundancia económica. Pero la prosperidad tenía también sus víctimas, y Wallace no era en absoluto el único autor que intentaba darles una voz. Su obra permanecía en el mundo de la novela de los 70, predominantemente masculina y profundamente erudita. Sin embargo, ninguno de los otros escritores combinaba la tensión anti-hedonista de la ficción americana con la promesa de redención que subyace en el centro de *Infinite Jest*. La mayoría de los críticos que escribieron sobre el libro le dedicaron valoraciones positivas. Otras críticas, sin embargo, como la de Michiko Kakutani, se quejaban de que el lector era constantemente distraído por la necesidad de dirigirse al final del libro en busca de las notas finales y de la información que contenían, realmente innecesaria.

Wallace quedó sorprendido al enterarse de que, para algunos, había escrito una “cibernovela”. En cualquier caso, la era de internet significaba un regalo para Wallace en tanto escritor en busca de lectores.

El autor aceptó visitar una docena de ciudades para promocionar su libro. Este viaje fue seguido y documentado por el periodista de *Rolling Stone* David Lipsky, cuyo reportaje no fue publicado en la revista finalmente, aunque sí en formato libro en 2011, y cuya historia acabaría llevándose al cine en 2015. Incluso antes de que la gira acabara, la editorial había hecho seis reimpresiones de *Infinite Jest*, produciendo un total de 45.000 copias. En abril, Wallace había terminado su gira promocional. El éxito obtenido había sido fantástico, pero la experiencia no había resultado en absoluto agradable. Wallace estaba por fin en casa, pero ahora la editorial quería publicar un volumen recopilatorio de sus textos periodísticos aprovechando el tirón mediático generado por *Infinite Jest*. *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, como acabó llamándose el volumen, apareció en febrero de 1997. En general, los críticos eran menos ambivalentes cuando se trataba de sus textos de no ficción.

Wallace se estaba convirtiendo en referente para un determinado tipo de escritura, no el posmodernismo del resto de su departamento en la universidad, ni el realismo propio del programa de Arizona, sino un tercer acercamiento, un realismo que hiciera sentir incómodo pero fuera a la vez sincero, un acercamiento que tenía el potencial de convertirse en un movimiento literario. Se le adjudicaron diferentes nombres, desde *New Sincerity* hasta *Post-postmodernism*, e incluso, de forma ocasional *Grunge Fiction*.

Por la misma época Wallace comenzó a interesarse por el yoga y la meditación y, de hecho, los practicaba regularmente. Después de terminar su relación con Kymberly, una nueva serie de mujeres desfiló por su vida en rápida sucesión. Mientras tanto, Wallace continuaba viendo a terapeutas en Bloomington.

Para cuando volvió a Illinois State después de su gira en primavera de 1997 para promocionar *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, ya estaba preocupado por su ficción. Sabía que tenía que escribir para él mismo y no pensar en el lector, pero eso era más fácil de decir que de llevar a cabo. Wallace trató de motivarse de muchas formas, aunque era cierto que desde el verano de 1996 había estado escribiendo una serie de pequeñas y oscuras historias de ficción. Mientras tanto seguía trabajando en la enseñanza, si bien quería dejar de trabajar en otoño del 97 para dedicarse a la escritura. Afortunadamente, The Lannan Foundation, de Santa Fe, le premió con una beca de 50.000 \$. Por si fuera poco, al año siguiente la fundación MacArthur le otorgó un premio de 230.000 \$, el cual, junto con el dinero de la beca y el de las ventas de sus libros, le exoneraba de la necesidad de dar clases. El otoño y el verano los pasó escribiendo, pero seguía paralizado por el miedo al fracaso. Dos cuentos surgieron mientras tanto de su experiencia más cercana: el primero era el titulado *The Depressed Person*, que sería publicada en *Harper's* en 1998. La segunda historia era *Suicide as a Sort of Present*. Por lo demás, servía de padrino a muchos participantes de las sesiones de recuperación.

Cuando Wallace no estaba satisfecho con su ficción, la no ficción se le presentaba más atractiva. *The New York Observer* le pidió ahora una reseña del libro de Updike *Toward the End of Time*. Cuando el texto apareció publicado en octubre de 1997, Wallace recibió muchas felicitaciones. Mientras terminaba el texto, *Premiere* le había pedido que cubriera la ceremonia de premios de la industria del entretenimiento adulto, que tenía lugar todos los años en Las Vegas. Cuando nuestro autor no encontraba algo remarcable que describir, se lo inventaba o lo tomaba prestado. También hizo uso de las entrevistas que había obtenido durante su investigación, años atrás, para el texto sobre pornografía que había acordado con *Playboy*, y que no había llegado a publicarse. Al mismo tiempo, poco a poco había llegado a escribir suficientes textos cortos de ficción como para constituir un volumen a finales de 1997. Conforme organizaba y revisaba las historias para la colección, se fue animando por lo poderosas que resultaban en conjunto. Se centraban en el miedo, el anhelo, la depresión y las

limitaciones, el reto de ser un ser humano en un tiempo inhóspito. El decorado para el núcleo de la colección era consistente: se trataba de pequeñas obras dramáticas, conversaciones, la mayoría entre una mujer y varios hombres a los que esta entrevistaba. Envío una primera tanda de historias a su editor, y a mediados de agosto de 1998 envió el resto, justo antes de tener que volver enseñar después de su año sabático. La publicación estaba prevista para mayo de 1999, cuando acababa el semestre escolar. El libro terminó llamándose *Brief Interviews with Hideous Men*.

En este tiempo, Wallace conoce a Juliana Harms, amiga de unos compañeros de rehabilitación. Pronto comienzan a salir juntos. Mientras tanto, Wallace había comenzado un largo ensayo sobre el lenguaje que estaba relacionado con la publicación del nuevo *Garner's Modern American Usage Dictionary*. A mediados de diciembre The Drone murió.

Pronto Juliana se mudó a su casa. La pareja había llegado incluso a hacer planes de boda. A petición de Juliana, Wallace entró en un centro de desintoxicación en Pennsylvania para tratar de abandonar definitivamente la nicotina. Allí estuvo más de una semana, volviendo al cabo muy agitado. Se las había apañado para mantenerse alejado de la televisión durante muchos años, pero para relajarse después de sus días en el centro, su novia contrató televisión por satélite. Juliana era una activa católica y discutió con su prometido la posibilidad de una conversión por su parte. Para ello, nuestro autor se inscribió en un programa cristiano, pero, de nuevo, su intento de unirse a una religión formal no llegó muy lejos. Ahora estaba trabajando en la universidad otra vez, y la energía renovada que había surgido en la relación con Juliana se había disipado completamente. Adoptó un cachorro para reemplazar a The Drone, y le llamó Werner. Juliana, sospechando una infidelidad por parte de Wallace, rebuscó en sus papeles y encontró varias notas escritas por una estudiante del departamento de Wallace. Tras una discusión con su pareja, decidió que había tenido suficiente y abandonó la casa. Pronto la estudiante se convirtió en la nueva novia de Wallace. En cuanto a *Brief Interviews with Hideous Men*, en general las críticas fueron más positivas de lo que Wallace había esperado. En este tiempo, en torno al año 2000, comenzó a escribir el cuento *Good Old Neon*. Había estado planteándose la posibilidad de escribir cierta novela desde mediados de los años 90. El espacio en que se situaría la acción se le había ocurrido hacía mucho tiempo, posiblemente antes incluso de escribir *Infinite Jest*: sabía que quería escribir acerca del IRS (Internal Revenue Service): había decidido escribir acerca del aburrimiento, y el IRS era el lugar más aburrido que se le podía ocurrir.

Wallace era un estudiante nato, así que después de la publicación de *Infinite Jest* había empezado a tomar algunas clases en la Universidad. Estudió desde Beginning Financial Accounting en el otoño de 1996 hasta Federal Income Taxation en verano de 1997 y Advanced Tax en otoño. Por otra parte, no se había olvidado de su antigua investigación en pornografía. El concepto original de la novela podría haber involucrado no solo la idea del aburrimiento, sino también la del placer. Ambas ideas conectaban con el budismo. En el proceso de escritura, la novela llegó a llamarse *The Pale King*.

Wallace se tomó un segundo año sabático en el 2000, pasando la primera mitad de este intentando escribir y viendo películas. Mientras tanto, su no ficción estaba demandada más que nunca. En otoño de 1999, *Rolling Stone* le había preguntado si quería escribir sobre uno de los candidatos de las próximas elecciones presidenciales. Wallace aceptó y eligió a John McCain. Se podría decir que nuestro escritor era ligeramente conservador. De hecho, había votado a Ronald Reagan en el pasado. En realidad, la política no le interesaba demasiado, pero Wallace vio en la figura de McCain otra oportunidad de explorar el carácter americano. Finalmente, a principios de febrero de 2000, pasó una semana en la gira de campaña del candidato panameño. El artículo, *The Weasel, Twelve Monkeys And The Shrub* (más tarde publicado como *Up Simba*) ganó un National Magazine Award. Cuando estaba a punto de ser publicado, en junio de 2000, un editor de Atlas Books contactó con Wallace con la idea de escribir un volumen sobre matemáticas para su serie *Great Discoveries*. El volumen debía ser un libro de divulgación, centrado en Cantor y sus teorías. Wallace aceptó, y en seguida comenzó a documentarse para este libro que trataría de explicar el infinito. En cambio, sus esfuerzos en lo referente a *The Pale King* (al que acabó llamando "the long thing") resultaban infructuosos. En primavera del 2001 estaba de vuelta en las aulas, tratando de encontrar un equilibrio entre su no ficción, su ficción y sus miedos. El artículo sobre el *Modern American Usage Dictionary* había aparecido finalmente en *Harper's*. Mientras tanto, la tercera novela de Jonathan Franzen, *The Corrections*, estaba preparada para salir a mediados de septiembre.

La mañana del 11 de septiembre de 2001 encontró a Wallace en medio de sus actividades cotidianas. No estaba seguro de si sus sentimientos acerca de los ataques terroristas resultaban extraordinarios, pero cuando *Rolling Stone* pensó en él para escribir un texto en respuesta a los ataques, decidió intentarlo. En tres días escribió un pequeño ensayo, *The View From Mrs. Thompson's*.

Por lo demás, el nuevo milenio había traído consigo abundantes esfuerzos literarios que amenazaban con sacar del escenario a *Infinite Jest*. La escena literaria estaba dominada por nuevos escritores, como Dave Eggers, editor de la entonces reciente revista *McSweeney's*. Además, en septiembre de 2001 *The Corrections* fue finalmente publicada. Su papel como uno de los fundadores de un nuevo tipo de escritura se veía amenazado con caer en el olvido. En agosto de 2001, James Wood, en una reseña de un libro de Zadie Smith, llamó a aquel nuevo estilo "*Hysterical Realism*", siendo su principal característica "a desire to abolish stillness, as if ashamed of silence... Stories and sub-stories sprout on every page, as these novels continually flourish their glamorous congestion" (Max, 2012: 264-265). James Wood creía además que este frenesí existía a costa de la intimidad y la agudeza psicológica ("intimacy and psychological acuity"), las verdaderas virtudes de la novela.

Wallace empezaba a sentir que el tiempo le estaba dejando atrás. Sabía que era hora de dejar Illinois State. Estaba atascado en su escritura y sus relaciones con las mujeres estaban cayendo en un patrón predecible. En otoño del 2000 había recibido una carta del Pomona College, en Claremont, California, que estaba tratando de crear una cátedra en escritura creativa. El puesto estaba diseñado para un escritor de ficción a tiempo completo. Wallace hizo una visita a la escuela en diciembre, y unos meses más tarde aceptó la oferta. Estaba deseando empezar de nuevo.

A mediados del verano de 2002, Wallace abandonó Bloomington. Una antigua amiga, Sarah Caudle, se había convertido ahora en su pareja. Los dos viajaron hasta Claremont, donde Wallace se asentó en una casa de la calle principal, cerca del campus. Algunos amigos estuvieron de visita, incluida Karen Green, una artista visual que Wallace había conocido anteriormente, mientras estaba en Bloomington: ella le había pedido permiso para convertir *The Depressed Person* en una serie de paneles ilustrados. Ahora trajo su obra terminada para enseñársela.

En el viaje en coche Wallace había invitado a Sarah a mudarse con él junto con su hija, pero poco después de su llegada la llamó a Illinois y le dijo que quería terminar la relación. El matrimonio de Karen Green terminó en noviembre, y pronto nació una relación entre los dos. Green invitó a Wallace a pasar las Navidades en Hawai. En diciembre partieron hacia la isla.

A pesar de que en este tiempo Jeeves acababa de morir, Wallace llegaría a sentirse cómodo en Claremont. Encontró un grupo de rehabilitación que le gustaba, volvió hacer ejercicio, y cuando comenzó el curso se dio cuenta de que le gustaba dar clases en Pomona más de lo que había esperado. Se tomaba la enseñanza muy en serio. En verano de 2003, Green compró una casa en Cave Creek, Arizona, aunque Wallace y ella tenían planes de vivir juntos en el futuro. Aun así, nuestro escritor hacía las seis horas de camino hasta Cave Creek una vez a la semana. En agosto de 2003 Wallace fue con ella a Maine a petición de la revista *Gourmet*. Los editores de la revista esperaban que repitiera su papel de corresponsal al estilo de su trabajo sobre la feria del estado de Illinois. Miles de langostas eran cocidas vivas en el festival de langostas de Maine. Wallace abordó el tema del consumo de langostas a través de una serie de preguntas éticas, escribiendo en su particular estilo de voz; una voz pretendidamente ingenua, propia del chico curioso del medio oeste que en cierto modo seguía siendo. Nuestro autor continuaba su lucha contra la complacencia americana.

Tenía tres proyectos significativos en los que trabajar cuando se asentó en Pomona: la siempre presente *The Pale King*, una nueva colección de cuentos que había propuesto a su editor y el borrador del libro acerca de Cantor, el infinito y la teoría de sistemas. En la primavera de 2002, todavía en Bloomington durante su último semestre, había dedicado casi todo el tiempo a escribir este borrador antes de irse. Un libro que se había planteado como entretenimiento se había convertido en un trabajo engorroso a tiempo completo. *Everything and More: A Compact History of Infinity* fue finalmente publicado en octubre de 2003. En el libro, Wallace cubre la historia del infinito como concepto filosófico y matemático, comenzando con la dicotomía de Zenón, pasando por el cálculo y la teoría axiomática de sistemas para llegar hasta Cantor. En general, las críticas a este libro fueron negativas: denunciaban la falta de rigor científico de algunas de las afirmaciones de Wallace⁵⁹². Curiosamente, *Wallace-I*, una lista de correo electrónico dedicada al trabajo del autor, se convirtió en un repositorio de sugerencias de corrección por parte de profesionales de las matemáticas. En cualquier caso, el libro se convirtió en uno de los libros más vendidos de la editorial, en parte debido a la fuerza del nombre de Wallace y su atractivo estilo personal.

Oblivion, como acabaría llamándose la nueva colección de cuentos, consistía en ocho historias, algunas de las cuales provenían de cuadernos que Wallace estaba usando para escribir pasajes de *The Pale King*, por lo que probablemente comenzaron como secciones de

592 Véase nuestra entrevista a Joan Vilaltella en el anexo 4.

la novela. Dos de las historias más interesantes del libro son *The Suffering Channel* y *Good Old Neon*. Los cuentos recogidos en el volumen eran en gran parte sucesores de los de *Brief Interviews with Hideous Men*. Si aquellas entrevistas tenían miedo a la expansión, las historias de *Oblivion* parecían temer la compresión. El libro fue finalmente publicado en junio de 2004. Se vendió bien y obtuvo las obligadas críticas positivas, acordes con la importancia a esas alturas del escritor, pero también había algunas críticas que denotaban cierta irritación: se quejaban de que Wallace estaba negándoles su verdadero talento.

Por lo de más, su relación con Karen Green estaba progresando. Normalmente, cuando Wallace encontraba frustración en su trabajo, sus relaciones se resentían, pero esta vez había crecido el amor por su pareja. Por fin había encontrado algo tan importante para él como la escritura. A modo de anécdota: Wallace se había tatuado hacía años el nombre de Mary Karr en un brazo. Ahora, sobre las palabras que iban desvaneciéndose se hizo tatuar una tachadura, además de un asterisco bajo el anterior símbolo de un corazón. Más abajo, junto a otro asterisco, tatuó el nombre de Karen, convirtiendo así su brazo en una nota al margen viviente.

Finalmente empezaron a hacer planes para la mudanza de Karen a Claremont, y para ello compraron una casa de estilo ranchero en el límite norte de la ciudad. En este punto, Wallace consideraba a Karen Green como su prometida. A finales de 2004, volaron a Urbana por Navidad, donde se casaron de improviso, sorprendiendo a todo el mundo. Wallace tenía 42 años. Seis meses más tarde, Karen se mudó por fin a Claremont. Wallace estaba entusiasmado con el hecho de que su vida personal encontrara por fin un orden. Además, se sentía más fuerte que nunca en lo que respectaba a su sobriedad. A pesar de sentirse listo para escribir, como le contó a un periodista de *Los Angeles Times*, esto nos significaba que escribiera. El trabajo como profesor y su papel de padrino en Alcohólicos Anónimos obstaculizaba su escritura.

En 2005, Kenyon College le invitó a dar un discurso de graduación. Wallace escribió un texto contra el egoísmo y el egotismo. Todo este tiempo su reputación a causa de *Infinite Jest* había estado creciendo. La novela estaba conectando con más y más lectores, recomendada por el boca a boca y por Internet. Instintivamente, Wallace se mostraba cauto con la tecnología emergente. Sin embargo, y paradójicamente, la web facilitó la lectura de *Infinite Jest*. Los saltos narrativos de sus páginas parecían menos extremos para una generación de gente que “surfeaba” por Internet y que escribía *blogs*. Con el tiempo, estos tempranos usuarios de Internet acogieron a Wallace en sus comunidades de fans, cosa que a él

no le agradaba demasiado. El escritor también se estaba convirtiendo en objeto del mundo académico. En 2003, por ejemplo, el libro *Understanding David Foster Wallace*, de Marshall Boswell, había visto la luz. Se trataba del primer libro dedicado a la obra del autor. El mismo año fue publicada la guía de lectura de *Infinite Jest*, escrita por Stephen J. Burn.

Atascado en el desarrollo de su novela, Wallace observaba la productividad de sus contemporáneos con envidia (Franzen, Eggers, Vollman...). En verano de 2006 viajó a Capri (Italia) para un festival de escritores y de vuelta hizo una parada en Wimbledon con el objeto de escribir un texto sobre Roger Federer para *The New York Times Magazine*. En septiembre de 2006, la pareja adoptó a una perrita de dos años a la que llamaron Bella. A pesar de los nuevos cambios en su vida, el espectro de su trabajo inacabado estaba siempre en sus pensamientos. *The Pale King* era una novela muy ambiciosa. Debía mostrar a la gente una forma de aislarse de la toxicidad de la frenética vida americana. Tenía que estar emocionalmente comprometida, moralmente sólida y dramatizar la idea del aburrimiento sin ser demasiado entretenida. En 2007, *The New Yorker* publicó una pequeña parte de la novela titulada *Good People*. En 2008, otro fragmento titulado *The Compliance Branch* apareció en *Harper's*. Mientras tanto, Green había abierto una galería bautizada como *Beautiful Crap* para exponer su trabajo. Al mismo tiempo, Wallace pensó en centrarse únicamente en su no ficción.

Nunca se había sentido del todo bien por el hecho de tomar Nardil, y siempre que pasaba por un período de escritura poco satisfactorio se preguntaba si la medicación tenía algo que ver. Acudió a un médico que le dijo lo que ya sabía: para entonces había muchos antidepresivos superiores en el mercado. Wallace decidió arriesgarse a dejar la medicación para iniciar una nueva. Muy pronto dejó de tomarla y esperó a que su organismo la eliminara por completo. Sin embargo, Wallace nunca se había olvidado de la idea de la facción más fundamentalista de los grupos de recuperación que veía las drogas recetadas como algo negativo. Por ello, con el tiempo decidió, en lugar de pasar a otra medicación, dejar completamente cualquier tipo de sustancia. Como resultado, poco después tuvo que ser hospitalizado por depresión severa. Cuando salió del hospital, los médicos prescribieron nuevas drogas. A pesar de que fueron momentos muy duros, continuó escribiendo en un cuaderno, pero ya no tenía la fuerza necesaria para seguir con *The Pale King*. Ahora la novela era para él sinónimo de la depresión que le atormentaba e incluso de la muerte. Durante la primavera de 2008 una nueva combinación de antidepresivos pareció estabilizar a Wallace.

Ese semestre enseñó una clase de escritura de no ficción, pero rechazó varias ofertas de escritura periodística. Invitó a sus padres, con los que mantenía una relación más satisfactoria que nunca (los problemas con su madre se habían suavizado con el tiempo), a visitarle, pero a causa de su estado enseguida les pidió que esperaran a otro momento. Diez días después de asistir a una convención literaria que tuvo lugar en junio en Los Angeles, Wallace se alojó en un motel a unas diez millas de su casa y tomó todas las pastillas que pudo encontrar. Cuando despertó, llamó a su esposa, quien lo había estado buscando toda la noche, y se encontraron en el hospital. Cambió de doctor y aceptó probar de nuevo con la terapia electroconvulsiva, como en 1988, pasando por 12 sesiones.

Más tarde, durante el verano, tuvo lugar cierto incidente: una manguera se extravió en el hogar de los Wallace. Karen la encontraría más tarde en el maletero del coche de su marido. Había planeado atarla con su bandana al tubo de escape para quitarse la vida por intoxicación. De nuevo fue hospitalizado. En agosto sus padres estuvieron con él durante diez días. Para entonces ya había salido del hospital y estaba sufriendo lo indecible. En cierto momento pidió volver al Nardil, pero se sentía demasiado agitado como para esperar las semanas que requería antes de empezar a hacer efecto. En la tarde del viernes 12 de septiembre de 2008, Wallace le sugirió a su esposa que fuera a su galería a preparar una exposición pendiente. Cuando Karen abandonó la casa, Wallace entró en el garaje y escribió una nota de dos páginas. Después cruzó la casa hasta el patio, donde, con ayuda de una silla y de un árbol, se ahorcó. En sus horas finales se había dedicado a ordenar el manuscrito de *The Pale King*, de modo que su mujer pudiera encontrarlo más tarde. Nunca había llegado a completar la novela a su satisfacción.

ANEXO 2: BIBLIOGRAFÍA DE DAVID FOSTER WALLACE

Para la siguiente bibliografía se siguen las recogidas por Matt Hale y otros en el sitio web de *The Howling Fantods*, la de Rob Short en el de *The International David Foster Wallace Society* y la de D. T. Max en *Every Love Story is a Ghost Story* (2012: 324-325), con pocas modificaciones de nuestra parte. En la medida de lo posible respetaremos el formato usado por estos autores.

Obras de David Foster Wallace

1987

- **Book:** "The Broom of the System". 6, January.
- "Lyndon." *Arrival* [Berkeley, CA] vol. 1, no. 2, April 1987.
- "Other Math." *Western Humanities Review* [Salt Lake City], Summer 1987
- "Here and There." *Fiction* [NY] vol. 8, no. 1-2, Fall 1987
- "Solomon Silverfish." *Sonora Review* [Tucson, AZ] no. 16, Fall 1987
- "Say Never." *Florida Review* [Gainesville, FL], vol. 15, no. 2, Fall/Winter 1987

1988

- "John Billy" (Possibly with another title). *Conjunctions* #12. 1988
- "Fictional Futures and the Conspicuously Young". [Literary Essay] *The Review of Contemporary Fiction* VIII:3, 1988.
- "Late Night". *Playboy*, June 1988. [Collected in GWCH as "My Appearance". Link to [Playboy site](#) - SFW part but still - [here](#).]
- "Little Expressionless Animals". *Paris Review*, Summer 1988

- "Here and There". Rpt. in *Prize Stories 1989: The O. Henry Awards* (Doubleday, Oct. 1988)
- "Everything Is Green". *Puerto del Sol*, Vol. 24, No. 1, Fall 1988 (Published under D.F. Wallace slightly different to the GWCH version)

1989

- "Girl with Curious Hair". *Stories*, August.
- "Crash of '69". *Between C & D* [NY], Winter 1989
- "Everything is Green". *Harper's Magazine*. September, 1989. (GWCH).

1990

- "Signifying Rappers: Rap and Race In the Urban Present".
- "Signifying Rappers". (with Mark Costello). *Missouri Review*, vol. 13, no. 2, Summer 1990
- "The Horror of Pretentiousness". (Book Review of *The Great and Secret Show* by Clive Barker). *Final Edition*. Feb 19.
- "The Empty Plenum: David Markson's 'Wittgenstein's Mistress'". *Review of Contemporary Fiction*. Summer, 1990.
- "Church Not Made With Hands." *Rampike* [Toronto] Winter/Spring 1991
- Michael Martone's *Fort Wayne Is Seventh on Hitler's List*. *ERATO/Harvard Book Review*, Spring 1990. [Book Review]

1991

- "Forever Overhead". *Fictional International* [San Diego] vol. 19, no. 2, Spring 1991
- "Exploring Inner Space". (Review of *War Fever* by J.G. Ballard) *Washington Post* Apr 28, 1991.

- "Presley As Paradigm". (Review of Dead Elvis: A Chronicle of Cultural Obsession by Greil Marcus) Los Angeles Times Nov 24, 1991.
- "Tennis, Trigonometry, Tornadoes". Harper's Magazine. December 1991. titled "Derivative Sport in Tornado Alley" in ASFT.
- "[Order and Flux in Northampton](#)". Conjunctions:17. Fall 1991.
- H. L. Hix's Morte d'Author: An Autopsy. ERATO/Harvard Book Review, Spring 1991
- F. J. Fiederspiel's Laura's Skin. New York Times Book Review, April 1991
- Reinaldo Arenas's The Doorman. Philadelphia Inquirer Book Review, June 1991

1992

- "Derivative Sport in Tornado Alley"> rpt. in Townships: Essays in Search of the Midwest, ed. Michael Martone. Univ. of Iowa Press, spring 1992
- DFW's review of The Blindfold (by Siri Hustvedt, Poseidon Press, 1992). Contemporary Literary Criticism Vol. 76 (1992). AND The Philadelphia Inquirer (May 24 1992, p. M2).
- "Three Protrusions". Grand Street 42. Spring 1992. (excerpt from IJ).
- "Rabbit Resurrected". Harper's Magazine. August 1992.
- "Forever Overhead". Best American Short Stories 1992. (originally in Fiction International 1992. Printed here with introductory note. Heavily revised when included in Brief Interviews).
- "Tri-Stan: I Sold Sisse Nar to Ecko". Grand Street 46. Summer, 1993.
- Kathy Acker's Portrait of an Eye: Three Novels. Harvard Review, premier issue, Spring 1992
- Tracy Austin's Beyond Center Court: My Story. Philadelphia Inquirer Book Review, August 1992

1993

- "From Quite a Bit Longer Thing In Progress". Conjunctions #20, "Unfinished Business". 1993 -- (about 4 pg intro to an IJ excerpt, talks about reasons for writing, etc. --Aqwavitae)

—"From 'Infinite Jest'". Review of Contemporary Fiction. Summer, 1993. (excerpt from IJ).

—"E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction". Review of Contemporary Fiction. Summer, 1993. (ASFT).

—"The Awakening of My Interests in Annular Systems". Harper's Magazine. September 1993. (excerpt from IJ).

1994

—"Several Birds". The New Yorker. June 27/July 4, 1994.

—"Ticket to the Fair". Harper's Magazine. July 1994. titled "Getting Away from Pretty Much Being Away from it All" in ASFT.

—"It Was a Great Marvel That He Was in the Father without Knowing Him (II)." The Iowa Review. Volume Twenty-Four, Number Two, Fall 1994. (excerpt from IJ)

—"It Was a Great Marvel That He Was in the Father without Knowing Him (I)." The Iowa Review. Volume Twenty-Four, Number Three, Fall 1994. (excerpt from IJ)

1995

—"An Interval". The New Yorker. January 30, 1995. (excerpt from IJ).

1996

—**Book:** "Infinite Jest".

—"High Regret Ink". In 'Puncture,' #35, Spring 1996, pp. 17-20. {Excerpt from IJ}

—"Hail The Returning Dragon, Clothed In New Fire" in the book "Shiny Adidas Tracksuits". (A collection of essays from the now defunct Might magazine-- Ryan Walsh). 1996.

—"David Lynch Keeps His Head". ([Alternate link](#)) Premiere. 1996.

—"Shipping Out: On the (Nearly Lethal) Comforts of a Luxury Cruise". Harper's Magazine. January 1996. titled "A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again" in ASFT.

- "The String Theory". Esquire. July, 1996. titled "Tennis Player Michael Joyce's Professional Artistry as A Paradigm..." in ASFT.
- "Democracy and commerce at the U.S. Open". Tennis. September, 1996.
- "Love is all You'll Need: Two Views of Romance in the Next Century" (From Leckie & Webster's Connotationally Gender-Specific Lexicon of Contemporary Usage(Male/His). New York Times Magazine. Sept 29, 1996.
- "Chivalry". Grand Street 55. Winter, 1996.

1997

- Book:** "A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again".
- "Death is Not the End". Grand Street 60. Spring, 1997.
- "Yet Another Instance of the Porousness of Certain Borders (XXI)". Conjunctions:28. Spring 1997.
- "Think". Conjunctions:28. Spring 1997.
- "John Updike, Champion Literary Phallcrat, Drops One; Is This Finally the End for Magnificent —Narcissists?". The New York Observer. October 13, 1997.
- "from Brief Interviews with Hideous Men". The Paris Review. Fall, 1997 #144.
- "Nothing Happened". Open City. Number 5, 1997.
- "Joseph Frank's Dostoevsky" (Essay removed from ASFT).

1998

- "The Nature of the Fun" rpt. in 'Why I Write: Thoughts on the Craft of Fiction,' ed. Will Blythe (Little, Brown, 1998), essay taken from magazine.
- "Self-Harm as a Sort of Offering". Mid-American Review. Volume XVIII, Number 2 Spring 1998.
- "The flexicon". (writers writing on language, DFW's section included) Parnassus: poetry in review 23:1/2, 1998.

- "The Depressed Person". Harper's Magazine. January 1998.
- "Pop Quiz". Spelunker. Volume 1. Number 4. April(?) 1998.
- "A FUN THING THEY'LL NEVER DO AGAIN Gus Van Sant meets David Foster Wallace". Dazed & Confused. May 1998.
- "A Radically Condensed History of Postindustrial Life". Ploughshares. Spring 1998
- "F/X Porn". Waterstone's Magazine. Winter/Spring 1998.
- "Adult World I-II". Esquire (US edition only). July 1998.
- "Laughing with Kafka". Harper's Magazine. July 1998.
- "Neither Adult Nor Entertainment". Premiere. September 1998. (Under the pseudonyms Willem R. deGroot and Matt Rundlet)
- "Brief Interviews with Hideous Men -- What They Talk About When They Talk About Themselves". Harper's. October 1998.
- "Yet Another Example of the Porousness of Certain Borders (VIII)". McSweeney's Quarterly Concern. October 1998.
- "Yet Another Example of the Porousness of Certain Borders (XII)". Esquire (US). November 1998.

1999

- Book:** "Brief Interviews with Hideous Men". Stories.
- "On His Deathbed, Holding Your Hand, The Acclaimed New Young Off-Broadway Playwright's Father Begs a Boon". Tin House 1:1, 1999.
- "Another Example of the Porousness of Various Borders (VI): Projected But Not Improbable Transcript of Author's Parents' Marriage's End, 1971." (On the spine of!) McSweeney's Late Summer, Early Fall 1999.
- 100-word statement by DFW in #830/831 (30 Dec. 1999-6 January 2000), p. 125

2000

- E-Book:** "Up, Simba!: 7 Days on the Trail of an Anticandidate" (Retitled longer version of April Rolling Stone Article). September.
- "The Weasel, Twelve Monkeys, and the Shrub". Rolling Stone Issue 838. April 13, 2000
- "Mr. Squishy." McSweeney's Issue 5. 2000. (Under the pseudonym Elizabeth Klemm)
- "Rhetoric and the Math Melodrama,". Science. 22 December 2000

2001

- The Best of the Prose Poem, ed. Peter Johnson. In 'Rain Taxi,' vol. 6, #1 (Spring 2001): 22-24. [Book Review]
- "The Weasel, Twelve Monkeys and the Shrub" reprinted in 'The Best American Magazine Writing 2001,' ed. Harold M. Evans (NY: PublicAffairs/Perseus Books, 2001).
- "Tense Present: Democracy, English and the Wars over Usage". Harper's Magazine. April 2002
- "Incarnations of Burned Children". Esquire. (Date unknown)
- "The View from Mrs. Thompson's." Essay. Rolling Stone. October 25 Issue
- "Good Old Neon". Conjunctions, 37; 20th anniversary ed. Nov 2001
- "Another Pioneer". Summer 2001 issue of The Colorado Review, "Special Issue: Trying Fiction". Dec 2001

2002

- "Peoria {4}". TriQuarterly #112. June 2002
- "Peoria {9} 'Whispering Pines'". TriQuarterly #112. June 2002

2003

- Book Non-Fiction:** Everything and More. October 2003
- "The Soul Is Not a Smithy" AGNI 57.
- "Year of Glad" (opening pages of IJ p3-17) in a new anthology called "Love Stories: A Literary Companion to Tennis", edited by Adam Sexton (NY: Citadel Press, 2003), pp. 24-38.
- "On His Deathbed..." to be rpt. in 'Bestial Noise: The "Tin House" Fiction Reader,' no ed. listed, Bloomsbury/Tin House, April 2003.
- Wallace's Dostoevsky essay was rpt. in 'War of the Words', ed. Joy Press (Three Rivers Press, 2001), an anthology of Village Voice essays.
- "Incarnations of Burned Children" collected in "The burned children of America" May, 2003

2004

- Book:** Oblivion: Stories. June 2004
- New Entry** "Consider the Lobster." Essay. Gourmet Magazine August 2004. (Clicking on the link will allow you to view it in pdf format)
- New Entry Reference** "The Oxford American Writer's Thesaurus". Contributor. Oxford University Press. October, 2004.
- New Entry** 'Borges': Writer on the Couch review. New York Times Sunday book review. November 7 2004.

2005

- "Yet Another Example of the Porousness of Certain Borders (viii)" reprinted in The Best of McSweeney's Volume One.
- Essays:** "Consider the Lobster and Other Essays". Little Brown. Dec 2005.

2009

—*This Is Water: Some Thoughts, Delivered on a Significant Occasion, about Living a Compassionate Life.*, April, 2009. Little, Brown and Company.

2010

—*Fate, Time, and Language: an Essay on Free Will*, December 2010. Columbia University Press.

2011

—**Book:** *The Pale King*, April 2011.

2012

—**Essays:** *Both Flesh and Not* (2012)

Obras sobre David Foster Wallace

Libros

- Gesturing Towards Reality: David Foster Wallace and Philosophy* by Robert K. Bolger
- A Companion to David Foster Wallace Studies* by Marshall Boswell
- David Foster Wallace and “The Long Thing”*: *New Essays on the Novels* by Marshall Boswell
- Understanding David Foster Wallace* by Marshall Boswell
- Conversations with David Foster Wallace* by Stephen J. Burn
- David Foster Wallace’s Infinite Jest: A Reader’s Guide* by Stephen J. Burn
- Freedom and the Self: Essays on the Philosophy of David Foster Wallace* by Steven M. Cahn
- Elegant Complexity: A Study Guide of David Foster Wallace’s Infinite Jest* by Greg Carlisle
- Nature’s Nightmare: Analyzing David Foster Wallace’s Oblivion* by Greg Carlisle
- The Legacy of David Foster Wallace* by Samuel Cohen
- A Reader’s Companion to Infinite Jest* by William C. Dowling
- Quack This Way* by Bryan A. Garner
- Considering David Foster Wallace: Critical Essays* by David Hering
- Although of Course You End Up Becoming Yourself: A Road Trip with David Foster Wallace* by David Lipsky
- Every Love Story Is a Ghost Story: A Life of David Foster Wallace* by D. T. Max
- The Gospel According to David Foster Wallace: Boredom and Addiction in an Age of Distraction* by Adam S. Miller

Audiovisuales

Lecturas públicas

- David Foster Wallace reads “Consider the Lobster”
- David Foster Wallace reads “How Tracy Austin Broke My Heart”

—David Foster Wallace reads “The View From Mrs. Thompson’s”

—David Foster Wallace reads excerpt from “Ticket to the Fair”

Entrevistas

—Charlie Rose Interview

—Uncut David Foster Wallace Interview

—David Foster Wallace, Jonathan Franzen, and Mark Leyner on Charlie Rose

—David Foster Wallace radio interview on “The Connection”

—David Foster Wallace San Francisco Interview

—“David Foster Wallace on ‘Prior To’”

—“The Connection” Interview with David Foster Wallace and Bryan A. Garner

—The Connection with Michael Goldfarb

—NPR interview with Terry Gross

—“The Soul is not a Smithy” Interview

—WNYC Interview in 1996

Otros materiales

—Original Tapes of David Foster Wallace and David Lipsky

—Wallace's Materials at the Harry Ransom Center (Austin, Texas)

ANEXO 3: RECUENTO DE NOTAS AL MARGEN EN LA OBRA DE DAVID FOSTER WALLACE

Fate, Time and Language: An Essay on Free Will (2011)

Richard Taylor's Fatalism and the Semantics of Physical Modality (1985): 47 *endnotes*.

Hay dos notas alógrafas, de los editores, que indican algunos cambios con respecto al texto original (una de ellas señala que Wallace incluía la paradoja de Crisipo de Solos en el original).

Signifying Rappers: Rap and Race In the Urban Present (1990)

Capítulos de David Foster Wallace: 47 *footnotes*.

Capitulos de Mark Costello: 10 *footnotes*.

Order and flux in Northampton (1991): 3 *endnotes*.

Infinite Jest (1996)

388 *endnotes*

A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again (1997)

Derivative Sport in Tornado Alley: 1 *footnote* con asterisco.

E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction: 34 *footnotes*.

"David Lynch Keeps His Head": 61 *footnotes*.

Tennis Player Michael Joyce's Professional Artistry as a Paradigm (...): 64 footnotes.
A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: 137 footnotes.

Brief interviews (1999)

Death Is Not the End: 3 footnotes
The Depressed Person: 8 footnotes
Datum Centurio: 23 footnotes.
Octet: 23 footnotes
Adult World (I): 1 footnote con asterisco.
Adult World (II): 2 footnotes con asterisco.
Suicide as a Sort of Present: 4 footnotes

Everything and More (2003)

128 *footnotes* (algunas de ellas son IYI).

Oblivion: Stories (2004)

Mister Squishy: 12 footnotes con asterisco.
Good Old Neon: 1 footnote con asterisco.

Consider the Lobster (2005)

Big Red Son: 55 footnotes.
Certainly the End of Something or Other...: 2 footnotes con asterisco
Some Remarks on Kafka's Funniness...: 3 footnotes.
Authority and American Usage: 1 footnote con asterisco y 81 footnotes numeradas.

The View from Mrs. Thompson's: 8 footnotes con asterisco.
How Tracy Austin Broke My Heart: 2 footnotes con asterisco.
Consider the Lobster: 21 footnotes.
Joseph Frank's Dostoevsky: 31 q.
Host: 189 notas en “cajas”.

The Pale King (2011)

115 footnotes.

Both Flesh and Not (2012)

Federer Both Flesh and Not: 17 footnotes.
Fictional Futures and the Conspicuously Young: 5 footnotes
The Empty Plenum: David Markson's Wittgenstein's Mistress: 51 footnotes
Democracy and Commerce at the U.S. Open: 41 footnotes.
The (As It Were) Seminal Importance of Terminator 2: 17 footnotes
Rhetoric and the Math Melodrama: 32 footnotes.
The Best of the Prose Poem: 5 footnotes
Twenty-Four Word Notes: 1 footnote que empieza con “Bonus Factoid and Suggestion” y 1 nota al final que empieza con “Note”, no numerada.
Borges on the Couch: 7 footnotes
Deciderization 2007—A Special Report: 9 footnotes
Just Asking: 2 footnotes.

ANEXO 4: ENTREVISTAS

Algunas de las siguiente entrevistas (por indisponibilidad de otros medios) se llevaron a cabo a través de un cuestionario más o menos uniforme que el entrevistado podía contestar con toda libertad, eligiendo qué preguntas responder, y en el que se hicieron modificaciones según conviniera. Se presentan a continuación dichas entrevistas, precedida cada una de ellas de un pequeño párrafo introductorio, no sin antes reiterar nuestro agradecimiento a los entrevistados⁵⁹³.

⁵⁹³ Algunas de las entrevistas fueron conducidas en castellano; otras en inglés. Se respetará la lengua original de la entrevista. Además, algunas enmiendas y ajustes inofensivos han sido aplicados al texto por razones de claridad expositiva.

MARSHALL BOSWELL

A member of the Rhodes English Department since 1996, Marshall teaches courses in 20th Century American Literature and Fiction Writing. In addition to full-length studies of contemporary writers John Updike and David Foster Wallace, Marshall has published two works of fiction, the story collection *Trouble with Girls* (Algonquin 2003), which was an April 2003 Book Sense 76 pick, and the novel, *Alternative Atlanta* (Delacorte Press 2005), both of which are now available in paperback. Most recently, he completed work as editor and primary contributor for the final volume of a forthcoming four-volume Encyclopedia of American Literature, due for publication in 2008. His stories have appeared in *Playboy*, *Shenandoah*, the *New England Review*, the *Missouri Review*, and *New Stories from the South*. In 2002 he won the Clarence Day Award for Outstanding Teaching, while in 2007 he won the Clarence Day Award for Outstanding Research and Creative Activity. In fall 2007 he delivered the keynote address at the Rhodes College Convocation, a clip of which is available below. He recently completed work on a new novel titled *The Opinion Leader*.⁵⁹⁴

JOSÉ MANUEL ROMERO: Could you describe your first contact with David Foster Wallace's work? Why did you decide to approach his literature in the first place? Incidentally, did you know Mr. Wallace personally? If so, did he ever described his relation towards notes to you?

MARSHALL BOSWELL: I first encountered Wallace's work in 1987, as a college senior. I was simultaneously working on an Honors Thesis on Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow*, a final paper in a theory course on Gerard Genette's *Narrative Discourse* and John Barth's *Lost in the Funhouse*, and a final paper on Ludwig Wittgenstein's *The Philosophical Investigations*. *The Broom of the System* tapped into all three discourses, and became an instant object of obsession for me. I was also an aspiring writer at the time very focused on the slate of what Wallace himself later called "Conspicuously Young" authors publishing debuts novels while still in their 20s, a group that included Bret Easton Ellis, Michael

594 Extractado del sitio web de Rhodes College.

Chabon, Lorrie Moore, and Jonathan Franzen. I bought *Girl with Curious Hair* 2 years later, while a graduate student at Washington University in St. Louis, a book which only deepened my admiration for and identification with his work. The 1996 arrival of *Infinite Jest* thoroughly vindicated my deepest held feelings about his importance and potential stature. I never met him personally, and only communicated with him once, via letter.

J. M. R.⁵⁹⁵: What were your first impressions on his footnotes and/or endnotes? Did they draw your attention or, on the contrary, were you already familiar with this kind of literary strategy?

M. B.: The endnotes in *Infinite Jest* were not especially “groundbreaking” for me, though his specific employment of them was certainly innovative. But I had encountered “footnotes” already in John Barth’s *Sabbatical*, which, along with its “companion” novel *The Tidewater Tales* have exerted a stronger influence on Wallace’s work, particularly “Westward the Course of Empire Takes its Way” and *Infinite Jest*, than has been adequately addressed. I also encountered them in Updike’s *A Month of Sundays* and *Self-Consciousness*.⁶ The “Commentary” section of *Pale Fire* also came to mind when I first came upon *IJ*’s endnotes. So their appearance in an ambitious work of fiction struck me as operating within an already established tradition than a break with convention.

J. M. R.: Were you aware of similar examples in fiction? Is there any you would like to mention? Why?

M. B.: See above. One might also add the notes to T.S. Eliot’s *The Waste Land*, a text dear to Wallace, at least based on his casual references to it in his work (such as the reference to “the young man carbuncular” in a footnote in *The Pale King*).

J. M. R.: There is a debate surrounding the convenience of footnotes over endnotes and viceversa, specially with regard to the reader's ease. ¿Which is your opinion in this respect? In relation to your own work, are you free to choose between both kinds of notes? If so, which one do you prefer?

⁵⁹⁵ Las iniciales “J. M. R.” se utilizaran para identificar al autor de esta tesis. Asimismo, se utilizarán las iniciales del entrevistado para identificarlo.

M. B.: In my scholarship, I use the MLA style of citation, and reserve notes for additional material that supplements but is not central to the body text of the essay. As such, I prefer endnotes, as I consider a footnote to be a visual distraction. The notes are there for readers to read or not *after* they have read the body text. Conversely, in *Infinite Jest*, the use of endnotes over footnotes, aside from the obvious practical considerations (after all, some of the notes stretch on for dozens of pages), create a necessary back-and-forth movement for the reader that fulfills one of Wallace's stated ambitions for the novel, as he spells out in "Westward the Course of Empire Takes its Way," namely that the novel would feature "reflective surfaces in all directions [that would] reflect each static forward step, interpret it as a backward step," and offer readers "the illusion (sic) of both the dreamer's unmoving sprint and the disco-moonwalker's backward glide" (332).

J. M. R.: From a personal point of view, do you find tedious having to face a work with notes (since they request an extra effort from the reader)?

M. B.: No. As stated above, I view notes in scholarship as optional, depending on the reader's interest, and in Wallace's fiction a central part of the reading experience, which involves a necessary level of tedium and "cruelty," again, as spelled out in "Westward." See p. 331.

J. M. R.: In my thesis, I discuss notes as the expression of a "tangential thought". Have you ever found a link between notes and the expression of human thought? In which sense?

M. B.: Yes, in the sense that Jonathan Franzen identified, in his essay "Farther Away," as "entrapment in footnotes-within-footnotes self-consciousness" (*Farther Away* 39). Wallace also identifies this kind of thinking in *Infinite Jest* as "thought-helix" and "marijuana-paralysis," and in *The Pale King* as Chris Fogel's drug induced habit of "Obetroling."

J. M. R.: One of my thesis' conclusions is that notes are one of the several tools Wallace uses in his attempt to catch the immensity of reality through language, in a characteristically postmodern encyclopedism. Do you agree with this assumption?

M. B.: Yes.

J. M. R.: Can you find a link between Wallace's decision of using notes in his work and some aspects of his personal character (such as his recursive way of thinking, his obsession with paradoxes and loops, his need for perfection, etc.)?

M. B.: See above, under Franzen "Farther Away."

GRAHAM FOSTER

I am an active researcher focusing on twentieth century and contemporary Anglo-American literature, particularly the work of David Foster Wallace, Don DeLillo, Thomas Pynchon and Anthony Burgess. I have worked extensively on the evolution of postmodern literature, looking at theories of influence and intertextuality in order to chart a millennial shift in the preoccupations of these novelists. I am also interested in public engagement, and how literary scholarship can connect with diverse audiences⁵⁹⁶.

JOSÉ MANUEL ROMERO: Could you describe your first contact with David Foster Wallace's work? Why did you decide to approach his literature in the first place? Incidentally, did you know Mr. Wallace personally? If so, did he ever described his relation towards notes to you?

GRAHAM FOSTER: I first read David Foster Wallace in the early-2000s. I can't remember which was the first book. I think it was *Brief Interviews*, though it could have been *A Supposedly Fun Thing*. I was working on my PhD proposal and researching Wallace was a logical choice for a few reasons: I love his work, no-one had really written anything about it a that time, and I felt I had plenty to say on the subject. Unfortunately, I didn't get to meet Wallace, or even correspond with him. By the time, I had started studying his work, he had largely withdrawn from public life, and he died about a year after I started my thesis. I was one of the first people to visit his archive in Texas though.

J. M. R.: What were your first impressions on his footnotes and/or endnotes? Did they draw your attention or, on the contrary, were you already familiar with this kind of literary strategy?

G. F.: The footnotes really caught my attention when I read the story 'The Depressed Person', as most of the story is told in the discursive footnotes. I had seen it before as a literary strategy – particularly in *Pale Fire* by Nabokov – but Wallace created something different with the constant interruptions. He sort of broke the borders of traditional narrative fiction with the

⁵⁹⁶ De la web personal de Graham Foster.

notes, and they gave his fiction a weird dual (sometimes more than dual) narrative. But I think it's not right to credit Wallace with creating this device – there are loads of examples of it that precede him (see next question).

J. M. R.: Were you aware of similar examples in fiction? Is there any you would like to mention? Why?

G. F.: Pale Fire by Nabokov (probably the best example of the editorial voice being a device in fiction) Tristram Shandy by Sterne (the oldest example I can think of) The postmodern authors that influenced Wallace most like Borges, Barth, Pynchon etc may not all use footnotes (some do) but they are definitely experimenting with different ways of telling a story by breaking up text, including additional information that may seem superfluous to the narrative and creative punctuation and so on. Moby-Dick also does this, I suppose. It may be useful for you not to view the footnotes as an isolated device, but parts of an arsenal of techniques that were primarily pioneered by the postmodern writers that directly preceded and influenced Wallace.

J. M. R.: There is a debate surrounding the convenience of footnotes over endnotes and viceversa, specially with regard to the reader's ease. ¿Which is your opinion in this respect? In relation to your own work, are you free to choose between both kinds of notes? If so, which one do you prefer?

G. F.: I don't think it's a case of what I prefer, but what suits the individual pieces of work. For example, Infinite Jest is a performative novel in the way the reader needs to physically navigate the vast amount of information. Having to lift the entirety of the book to get to the endnotes gives the process of reading it a physical weight which would not be the same if the notes were footnotes. The short stories and essays, I think, would be too frustrating with endnotes, so the footnotes (which can still be frustrating I suppose) work better.

J. M. R.: From a personal point of view, do you find tedious having to face a work with notes (since they request an extra effort from the reader)?

G. F.: No, not tedious, but again, it depends on the work. A bad novel that uses foot/endnotes as an empty trick would be horrible to read, yet when they have a point, as they do in *Infinite Jest*, then it is a joy to be immersed in that kind of excess of information.

J. M. R.: In my thesis, I discuss notes as the expression of a “tangential thought”. Have you ever found a link between notes and the expression of human thought? In which sense?

G. F.: I’m not sure there is necessarily a link between human thought and the notes, if I understand the question correctly. I think what they reflect more is an editorial voice that is shaping the narrative. In this way, I suppose you could say they are reflective of processing or shaping human thoughts, but written prose has to be structured in quite a careful way, I think, and a novel that tries to reproduce the action of human thought would be unreadable. An interesting comparison for you might be to look at how the modernists tried to accurately represent thought on the page. It’s still a structured form of writing, but they are interested in the way human beings construct thoughts in reaction to the world.

J. M. R.: Wallace's notes have been compared to digital hypertext. Do you agree with this analogy? Do you think Wallace's work can successfully be digitalized? In other words, do you think digital versions of Wallace's work (e-book versions, for instance) can facilitate the interaction between the reader and the text?

G. F.: Yes, I agree with this up to a point. The problem with e-books etc is that, even though they might facilitate an ease of reading *Infinite Jest*, for example, they do not replicate the physical act of reading the novel. This is a hugely important part of the experience for me. I think Wallace was interested in computers and the way they changed how people interacted with information, but he was also very traditional in his view of literature. *Infinite Jest* was written to be a book, and the physical object is part of what Wallace created and how he wanted it to be read.

J. M. R.: One of my thesis' conclusions is that notes are one of the several tools Wallace uses in his attempt to catch the immensity of reality through language, in a characteristically postmodern encyclopedism. Do you agree with this assumption? Why?

G. F.: Yes, I think that's a good way of looking at the notes in the novels. Though, this is nothing new at all, and Wallace gets the 'information-overload' way of looking at the world from writers like Pynchon, Gaddis, Barth, etc. What these writers are essentially saying is that the modern world is complex and confusing and is a constant barrage of information – but they are not trying to replicate that accurately. These novels are artistic renderings of a culture that is drowning in surplus information.

J. M. R.: Can you find a link between Wallace's decision of using notes in his work and some aspects of his personal character (such as his recursive way of thinking, his obsession with paradoxes and loops, his need for perfection, etc.)?

G. F.: No, and actually I don't think it's our job as literary scholars to make any claims on Wallace's personal character. We can create links between things he says in his work, and in interviews, but even after reading his private letters etc in Texas I don't feel I have any qualification to comment on personal character. It's frustrating, because you spend so much time with Wallace's work that you want to know him, be his friend, hang out with him, but to be professional and scholarly, that stuff is, at best, not useful and, at worst, a sort of demented and emotional voyeurism.

J. M. R.: What is your opinion on the future of annotation? Do you think that scholarly publications' exigencies on notes, for example, are getting progressively more rigid? Is annotation advocated to oblivion, as author Chuck Zerby thought? Otherwise, do you think their impact is getting bigger? What are digital media and the Internet's roles in this landscape?

G. F.: Interesting question, though I can only think of a fuzzy, non-specific answer. It's hard to tell what will happen in literature. I hope that there is still opportunity for writers to experiment with form in an increasingly commercial marketplace, but any future experimentations may abandon footnotes altogether, or use them more. Like all these things, there has to be a reason for the experimentation otherwise the work is hollow and just dies. So the answer, really, is yes/no/I don't know. And in terms of notes and digital media, again it's possible that this is influencing how novels are written, but whether there is any great

yearning for a digital hyperlinked novel when that sort of narrative is being done so well in video games etc., I don't know. I'm sorry that I can't really answer this question – I think it's interesting but anything I can say is too speculative. Great advancements in fiction usually come as a disturbing of the status quo, or as a complete shock. They are hard to predict.

JOAN VILALTELLA CASTANYER

Joan Vilaltella Castanyer es licenciado en física por la Universitat Autònoma de Barcelona, licenciado en matemáticas por la Universitat de Barcelona y doctor en matemática aplicada por la Universitat Politècnica de Catalunya, donde ha trabajado como programador informático en el ámbito de la teoría de grafos, la combinatoria y la matemática discreta. Es además traductor de *Everything and More: A Compact History of Infinite*, de David Foster Wallace, para RBA (como *Todo y más. Una breve historia del infinito*). También ha traducido *Neutrino*, de Frank Close, y *A Mind for Numbers*, de Barbara Oakley.⁵⁹⁷

JOSÉ MANUEL ROMERO: ¿Cómo fue tu primer contacto con la obra de Wallace? Antes de comprometerte a traducir *Everything and More...*, ¿conocías al autor y su obra? ¿Podrías hablarme un poco sobre los detalles que rodearon la traducción del volumen? ¿Habías trabajado antes para RBA? ¿Por qué crees que contaron contigo para traducir el libro?

JOAN VILALTELLA: Mi primer contacto con la obra de Wallace se produjo cuando recibí el encargo de traducir “Everything and More”. Antes no conocía al autor ni a su obra. Ya había hecho algún trabajo para RBA, como por ejemplo la traducción de “Neutrino” de Frank Close, y después también hice algún trabajo más. Supongo que contaron conmigo porque, al ser Licenciado en Física y Matemáticas, en cierto modo me he especializado en traducir libros de divulgación científica que tratan de esas dos disciplinas, particularmente si tienen un contenido bastante técnico para lo que es una obra divulgativa. El proceso de traducción no tuvo dificultades importantes, y transcurrió dentro de los cauces normales en mi relación con RBA. Lo único destacable fue lo siguiente:

A. Al buscar información sobre Wallace me di cuenta de que la información biográfica en la contraportada del original no estaba actualizada, pues no mencionaba la trágica muerte del autor. Así se lo comuniqué a la editorial, por si querían modificar el contenido de la contraportada.

⁵⁹⁷ Extractado y ampliado de la web de MENSA.

B. Tuve que notificar que al final había un error garrafal en las explicaciones sobre el infinito y que como matemático me vería obligado a hacer algo al respecto (mi intención era corregir el error y añadir una Nota del Traductor explicativa).

J. M. R.: ¿Cuál fue tu primera impresión sobre la cantidad de notas que había en el libro? ¿Y sobre el tono general de las notas? ¿Estabas familiarizado con notas de este tipo? Sobre las notas con la coletilla “TYI” (“If you are interested”), ¿Te parecieron un recurso útil para almacenar información destinada a la lectura por parte de un tipo específico de lector?

J. V.: Pese a la sorpresa inicial, no muy grande pues en realidad soy bastante partidario de los juegos de estilo, el enfoque de Wallace me pareció muy adecuado e incluso divertido. Creo que, al tratar cualquier tema un poco complejo, surge de forma natural la necesidad de dotar al texto de varios niveles, mediante notas al pie, notas al final del capítulo, notas al final del libro, recuadros explicativos, citas, referencias... lo que sea. Y creo que Wallace se lanzó a esta modalidad muy conscientemente, incluso dándole un tono lúdico.

J. M. R.: Existe cierta discrepancia por parte de los autores a la hora de utilizar footnotes o endnotes en sus trabajos. Algunos tienen preferencia por unas frente a las otras (sobre todo de cara al lector). ¿Cuál es tu opinión al respecto? En tu propia obra, ¿tienes libertad para elegir entre ambas opciones? Si es así, ¿qué opción prefieres?

J. V.: Particularmente, prefiero las notas al pie para que la información esté a la vista, aunque si hay muchas reconozco que es preferible pasarlas al final del capítulo o del libro para evitar que las páginas queden inundadas de notas.

J. M. R.: En lo referente al trabajo del traductor, ¿cómo afecta la presencia de notas? ¿Exigen un procedimiento especial? (me interesan ciertos detalles prácticos: por ejemplo, ¿traduces el texto principal por una parte y las notas por otro, o traduces las notas conforme van apareciendo en el proceso de traducción?)

J. V.: Depende un poco de la obra, y también de lo que me pidan desde la editorial. Si hay pocas notas, las traduzco conforme van apareciendo. Si hay muchas, las traduzco aparte. A veces me piden (no específicamente RBA) que las ponga en un fichero aparte.

J. M. R.: Personalmente, ¿encuentras tedioso tener que enfrentarte a una obra que incluya notas al margen, sobre todo teniendo en cuenta que exigen del lector un esfuerzo añadido al proceso de lectura?

J. V.: No. En mi opinión lo tedioso, si se da el caso, proviene del estilo del autor y de los contenidos explicados, no de la posible fragmentación del texto.

J. M. R.: En mi tesis exploro la definición de las notas como la expresión de un “pensamiento tangencial”. ¿Encuentras un vínculo entre las notas y el flujo del pensamiento humano? ¿En qué sentido?

J. V.: Sí, puesto que a veces un pensamiento lleva a otro, o a veces tienes una idea y te la guardas para desarrollarla más tarde (por lo menos si no se te olvida!), y esto se parece a la estructura de un texto con anotaciones. Creo que es un ejemplo de como la escritura ha evolucionado de forma natural (no en el sentido de “no artificial”, sino en el sentido de “adecuado y no forzado”) para reflejar “el flujo del pensamiento humano”, tal como tú lo expresas.

J. M. R.: Las notas de Wallace han sido en ocasiones comparadas con el hipertexto digital. ¿Estás de acuerdo con esta analogía? ¿Crees que la obra de Wallace puede quedar desvirtuada al pasar al formato digital? Además, ¿crees que el formato digital puede facilitar la interacción entre el lector y la obra de Wallace?

J. V.: Personalmente soy un partidario tan entusiasta del libro en formato tradicional como de los medios digitales y, desde mi punto de vista, no existe un verdadero conflicto entre estas dos posibilidades. Por lo tanto, no creo que el formato digital desvirtue nada de lo precedente, más bien al contrario: puede enriquecerlo dándole más dimensiones y profundidad. Las notas

al pie, etc., eran hipervínculos pre-digitales, y la tecnología digital proporciona medios idóneos para implementarlos.

J. M. R.: Una de las conclusiones de mi tesis es que las notas son una de las diversas técnicas que Wallace utiliza en un intento de capturar la inmensidad de la realidad a través del lenguaje, de una manera que es característicamente posmodernista. ¿Estás de acuerdo con esta afirmación? ¿Por qué?

J. V.: Estoy de acuerdo con la primera parte. No tengo tan claro que sea algo característicamente posmoderno. Yo diría más bien que es algo moderno, como el laicismo, la separación de poderes o la propia idea del infinito matemático. De hecho, mi humilde opinión es que la modernidad no ha terminado todavía, y que no deberíamos considerar terminado el período moderno. Muchas de las cosas que se asocian con la posmodernidad para mí son o simplemente modernas, o incluso retrocesos respecto a la modernidad.

A mi entender, capturar la inmensidad de la realidad es precisamente la finalidad del lenguaje desde su mismo origen, aunque por supuesto algunas de las sofisticaciones más recientes del lenguaje (como los “Principia Mathematica” de Russell y Whitehead) son modernas y quizá algunas de ellas (el análisis de textos mediante Inteligencias Artificiales) sí podrían considerarse posmodernas.

J. M. R.: ¿Percibes un vínculo entre la decisión de Wallace de utilizar notas en su obra y algunos aspectos de su personalidad (el pensamiento recursivo, la obsesión por la paradoja y los círculos viciosos, su perfeccionismo, etc.)?

J. V.: Sí, esto me pareció bastante claro desde que empecé a leer “Everything and More”. De hecho, pensé que Wallace tenía la personalidad adecuada para desarrollar la temática del infinito, y que había una concordancia idónea entre personalidad, estilo y contenido. Es precisamente por todo ello que considero “Everything and More” como la obra más distinguida literariamente entre las que he traducido hasta ahora (me refiero obviamente al original, no a mi modesta traducción), y me siento predispuesto a disculpar el error del final

del libro. Bastaría considerar la obra como puramente literaria (y en el caso de Wallace esto podría justificarse) para que el error se volviera irrelevante.

J. M. R.: ¿Cuál es tu opinión en lo referente al futuro de la anotación? ¿Crees que las publicaciones académicas se volverán cada vez más exigentes en lo que se refiere a sus normas de citación y uso de notas? ¿Está avocada a la extinción? Al contrario, ¿crees que su impacto es cada vez mayor? ¿Cuál será el papel del medio digital y de internet en el nuevo panorama?

J. V.: Bueno, la verdad es que, tras leer muchas publicaciones académicas y publicar un par de artículos científicos, diría que el nivel de exigencia formal de los medios académicos ya no puede crecer más! Creo que las cosas continuarán más o menos como ahora, quizá con un progresivo desplazamiento hacia el almacenamiento digital por razones de gestión de la información y quizá también de sostenibilidad. Posiblemente, los metadatos y la exploración automática de los textos ganarán cada vez más importancia para organizar y extraer información, especialmente cuando se trata de cantidades masivas de información accesibles mediante Internet, tanto si están destinadas a un público general, como a círculos especializados.

JAVIER CALVO PERALES

Javier Calvo es licenciado en Periodismo por la Universidad Autónoma de Barcelona. Además, cursó estudios de literatura comparada en la Universidad Pompeu Fabra. Es autor de los cuentos recogidos en *Risas enlatadas* (2001) y de varias novelas entre las que se encuentran *El dios reflectante* (2003) o *El jardín colgante* (2012). Asimismo, es el principal traductor de la obra de David Foster Wallace en España. Ha traducido también a Don DeLillo, J. M. Coetzee, Joan Didion, Denis Johnson, David Peace, Chuck Palahniuk o Mark Z. Danielewski, entre otros.

JOSÉ MANUEL ROMERO: He estado viendo la presentación que hiciste de *The Broom of the System*. Decías en ella que Claudio López fue algo así como el introductor de Wallace en España. ¿Cómo fue tu primera experiencia con su obra? ¿Fue a través de Claudio López o ya la conocías?

JAVIER CALVO: Sí, Claudio López fue quien "descubrió" a Wallace en España. Yo lo conocí gracias a él. No recuerdo bien las fechas, pero él vivió unos años en Nueva York a mediados de los 90, en la época en que se publicó *Infinite Jest*. Cuando volvió a España, entró a trabajar como editor en Grijalbo, justo después de la fusión con Mondadori, creo que a través de su tío, Toni López Lamadrid, que por entonces dirigía Tusquets. Claudio llegó a España con un montón de ideas para crear un sello literario que representara a finales de los 90 lo que había representado Anagrama en los 80, un revulsivo que creara interés por formas narrativas nuevas y recientes. Una de sus ideas era publicar en España *Infinite Jest*, por imposible y loco que pareciera. Había muchos autores que quería introducir, pero Wallace era su favorito. Si no me equivoco se conocieron, o al menos sé que se escribían. Por entonces (1997 o 1998) él ya estaba en contacto con Wallace, y me contaba historias de él.

J. M. R.: Pero decidió publicar *Girl with Curious Hair* antes, ¿no?

J. C.: El plan de Claudio era publicar primero *Infinite Jest*, aunque creo que compró al mismo tiempo *Girl With Curious Hair* para publicarlo después. Pero se estrelló con la traducción. El

traductor a quien le encargó el trabajo tuvo muchísimos problemas. En una ocasión Claudio me dijo que tardó ocho años en terminar la traducción, aunque no sé si es una exageración. En cualquier caso, tardó muchos años. Mientras el traductor tenía varios colapsos nerviosos y se iba saltando todas las fechas de entrega, llegué a Mondadori yo. Él me dio a leer los libros de Wallace que ya se habían publicado, y que yo no conocía. Yo venía de vivir en el Reino Unido, y allí Wallace todavía no se conocía mucho. Traduje *Girl with Curious Hair*, que se publicó en 2000. Tardé unos cuatro o cinco meses. Por entonces el libro me impactó mucho. Ciertamente fue el libro suyo que más me ha impactado, y posiblemente mi favorito de todos.

J. M. R.: Sí, Mark Costello decía que en el futuro, cuando se hablara de la generación de Wallace, se hablaría de ese libro del mismo modo que se habla de *Tales of the Jazz Age* para referirse a la de Fitzgerald. A mí también me impactó, sobre todo *Westward*. Por entonces no había leído a Barth.

J. C.: *Infinite Jest* todavía tardaría en publicarse. No recuerdo si *Brief Interviews* salió en España antes. En cualquier caso, para entonces Claudio había diseñado una campaña de marketing para publicar una línea editorial de autores estadounidenses en España a principios de la década de 2000. La campaña se llamaba *Next Generation*, y la punta de lanza era Wallace, que por entonces sólo se conocía en España por sus relatos. En la primavera de 2002 montó un festival en Barcelona donde invitó a una docena de autores americanos, Wallace incluido, para lanzar su nueva línea. El festival finalmente se celebró sin Wallace, que al principio había dicho que vendría pero después se desdijo por problemas personales. Los problemas en cuestión tenían que ver con sus depresiones y con una adicción a la marihuana que había desarrollado por temas de medicación. Al parecer estaba muy delicado en aquella época. En cualquier caso, *Infinite Jest* por fin salió. La traducción se consideró problemática, de forma que en el verano de 2002 se puso a trabajar en ella a un equipo de personas, del que yo formé parte. Se hizo una revisión más o menos concienzuda, aunque en mi opinión no se pudo cambiar la base de la traducción. Fue más bien una corrección hecha por muchas personas, no una retraducción. *Infinite Jest* salió en España por fin creo que en 2003, siete o ocho años después del original, o sea que es probable que el plazo de ocho años que dio Claudio sea más o menos exacto.

J. M. R.: ¿Te llamó la atención la cuestión de las notas? Había otros antecedentes como *Pale Fire* que ya conocerías, pero Wallace las usaba de otra manera. Es decir, Nabokov estaba haciendo una simulación de aparato crítico, pero ¿te parece que Wallace las usa de forma un poco aleatoria, o están justificadas? También es cierto que surgieron por una necesidad práctica a la hora de editar la novela. Hablo de *Infinite Jest*.

J. C.: Bueno, creo que Wallace cuando empezó a usar notas a pie lo hizo de forma un poco imitativa. Él se estaba situando de forma explícita en la tradición posmodernista académica, que reivindicaba, entre otras muchas cosas, el uso irónico de la nota a pie en ficción. En el momento en que Wallace escribió sus libros de los 80, esa tradición narrativa ya tenía una serie de usos para la nota, desde el uso humorístico en plan *Tristram Shandy*, el aparato académico falso tipo *Pale Fire*, la nota que contradice el texto original e introduce dudas epistemológicas, etc. Ahora mismo no me acuerdo muy bien, pero recuerdo algún libro de John Barth de mis años de estudiante que era una especie de compendio de estos usos. De manera que ahí había una tradición ya muy asentada.

J. M. R.: Estoy de acuerdo. Las notas han estado ligadas a la ironía prácticamente desde el principio. Ya desde Edward Gibbon.

J. C.: Creo que Wallace desarrolló un uso propio de las notas con el tiempo. Quizás el primer libro donde esas notas son interesantes (para mí) es *Brief Interviews*. Wallace fue dejando atrás ese uso irónico de la nota para vincularla con sus propias neurosis. Me resultaría muy difícil hacer una tipología de sus notas, pero creo que yo las vincularía con el concepto de ansiedad. Incluso cuando las notas subvierten la jerarquía del texto y se vuelven más largas y más importantes que el texto principal, eso está hecho sin ironía, más bien a raíz de una especie de compulsión o incapacidad de ordenar los pensamientos, o de establecer una versión "definitiva" de la historia. Un ejemplo sería por ejemplo las notas de *The Depressed Person*. Creo que ciertamente se podría hacer una psicopatología de las notas en ese libro de Wallace.

J. M. R.: Sí, de hecho una de las cosas que defiendo en mi tesis es que el uso de las notas está directamente relacionado con la personalidad del autor y sus patologías. Desde esa necesidad de representar la totalidad del mundo a través del lenguaje hasta el pensamiento recursivo, etc.

J. C.: Como recurso narrativo, me recuerdan más bien a los pasajes extremadamente hipotácticos o paratácticos de Faulkner o, sobre todo, a las interrupciones y vacilaciones de libros de Salinger como *Franny and Zooey*. Más que a esa escuela posmodernista narrativa donde él empezó.

J. M. R.: En esa línea, Wallace estaba, por así decirlo, en una tierra de nadie, o al menos hacía cosas distintas a las de otros escritores de su generación, pero uno de sus referentes fue siempre Don DeLillo. Si no me equivoco tú le has traducido. ¿Hay alguna relación entre ellos que quieras señalar? Además, no sé si en alguna de sus obras utiliza notas al margen. Seguramente tú estás más familiarizado con su obra.

J. C.: La única relación explícita entre ambos que conozco son los párrafos que le dedica Wallace a *White Noise* en *Unibus Pluram*, De manera que no sé hasta qué punto Wallace consideraba a Delillo una influencia o un antecedente. Hay ciertamente elementos en común entre las obras de ambos, claro. Digamos que hay tantos hilos y temas en común que casi se tarda menos en señalar las diferencias más obvias. Los dos tratan en el mismo principio de sus carreras el tema de la televisión (*Americana*), la cultura pop (*Great Jones Street*) y las señales caóticas de los medios de comunicación (*White Noise*) como elementos que estructuran la realidad, obviamente. También tratan el tema del lenguaje cifrado y de cómo ciertos grupos y comunidades se estructuran en torno al lenguaje y construyen “sub-realidades”. En este sentido, por ejemplo, *Endzone* es básicamente una novela de Wallace, parece completamente escrita por él, particularmente por su combinación de los ámbitos del deporte y el campus universitario. Aparte de eso, Wallace (es mi opinión) aprendió a escribir diálogos con Delillo, sus diálogos tienen ese mismo aire de diálogos absurdos de Harold Pinter, inconexos y antirrealistas. Quizás la diferencia más relevante sea que en un momento dado Wallace dio un giro hacia las vidas de gente puramente anónima, una especie de versión suya de la narrativa suburbana de los 80. Ahí empezó a escribir sobre cuestiones como la influencia de la masculinidad, la soledad sexual o las adicciones. En este sentido se volvió más Cheever que Delillo. Más vida suburbana que historia americana con mayúsculas. A su vez, paradójicamente, Delillo abandonó en gran medida la Historia en favor de la metafísica, después de *Underworld*.

J. M. R.: También: en *Infinite Jest* se hace referencia a las revueltas del M.I.T. de las que se habla en *Ratner's Star*. Me centro ahora en tu trabajo como traductor y como autor. ¿Cómo afrontas la traducción de una obra con notas como la de Wallace? ¿Te resulta un trabajo tedioso, desde un punto de vista práctico? Háblame un poco de cuál es el procedimiento que llevas a cabo, si no te importa

J. C.: No, en absoluto. ¿Por qué iba a resultar tedioso? Las notas no requieren un procedimiento distinto.

J. M. R.: ¿Y para el lector? Me refiero a la necesidad de estar continuamente moviéndose (físicamente) por el libro.

J. C.: Bueno, las notas están ahí para eso, para interrumpir la lectura. No hay nada accidental. Es el mismo caso que en Salinger: “aquí tienes que pararte y leer este otro texto que cambiará tu relación con el primer texto”. En el caso de las notas finales, tienes que salir físicamente del libro. Obviamente hay muchas metáforas espaciales que se pueden usar, pero la cuestión de si es molesto o tedioso para el lector me parece bastante irrelevante. Hay gente a quien le molestan y gente a quien no. En el caso de *House of Leaves*, por ejemplo, conozco a gente que se ha leído el libro saltándose las notas porque les aburrían como ostras. ¿Eso qué significa? No significa nada, creo, más que el hecho de que las notas excluyen a cierto tipo de lector, o que cierto tipo de lector sólo está dispuesto a enfrentarse con una parte del texto, o con un tipo de discurso narrativo.

J. M. R.: Estoy de acuerdo. Creo que ese "esfuerzo" físico se suma al esfuerzo intelectual que requiere la obra de Wallace, en su caso. Y sí, las notas como interrupción del flujo de lectura es un tema que se ha analizado mucho. Ya que sacas el tema de *House of Leaves*, ¿qué te parecen esas notas? ¿Constituyen un paso más allá de lo que hace Wallace? Sobre todo en *Brief Interviews*, como decías antes, donde empieza a experimentar con ellas.

J. C.: No, las notas de *House of Leaves* me parecen otra cosa completamente distinta. Ahí sí que es exactamente lo mismo que *Pale Fire*: un segundo nivel del texto, un libro sobre el libro. La estrategia es exactamente la misma: un texto "sagrado" o investido de una

significación especial u oculta y un aparato de notas que le imponen un significado o bien desarrollan un comentario, por excéntrico que sea.

J. M. R.: ¿Has usado notas alguna vez en tu obra de ficción, o te has planteado utilizarlas?

J. C.: Pues la verdad es que no me acuerdo (*risas*). Es posible.

J. M. R.: ¿Y algún autor contemporáneo que escriba en español que recuerdes?

J. C.: El que es un rey de eso, para mí, es Colectivo Juan de Madre, que no es un colectivo, es un tipo. Pero se hace llamar así. También Rubén Giráldez. Muy buenos los dos. De hecho, casi te diré que me parecen los dos mejores escritores españoles que conozco ahora mismo. Y los dos usan notas por un tubo.

