

## INTRODUCCIÓN

«Me siento fatal en las entrevistas», me dijo Wallace en una carta enviada a finales del verano de 2007, «y sólo las concedo bajo una fuerte coacción».\* La incomodidad de Wallace en las entrevistas tiene varias explicaciones. Su preocupación por las revelaciones públicas es razonable si se considera globalmente su carrera, que osciló entre lo que Wallace llamaba la «esquizofrenia de la atención» y el abatimiento del tormento privado (Stein). Igualmente, sus obsesiones temáticas —la inseguridad, 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. Al fin y al cabo, una de las técnicas marca de la casa Wallace para mostrar al personaje por medio del diálogo —la conversación unilateral, que podríamos denominar *entrevista telefónica*, gracias a un término acuñado por la crítica respecto de las conversaciones telefónicas de Nabokov en las que el lector sólo oye a un interlocutor—\*\* convirtió la mecánica de la entrevista en eje central de la narrativa intermedia de Wallace (*La broma infinita* [1996] y *Entrevistas breves con hombres repulsivos* [1999]). Este núcleo de actividad imaginaria provoca que el fragmento de una entrevista sea algo más que una fórmula de cortesía para Wallace, una búsqueda que podría no estar del

\* David Foster Wallace en carta dirigida al editor de este libro el 30 de agosto de 2007. Manuscrita.

\*\* Peter Lubin creó el término «charla telefónica» para esclarecer la escena de *Pnin* en la que Nabokov reflexiona sobre «el arte narrativo de integrar conversaciones telefónicas». Véase Peter Lubin, «Kickshaws and Motley», *TriQuarterly* 17 (1970), pp. 187-208. La entrevista con Peter Wright incluida en este volumen juega con la forma desarrollada por Wallace, aunque un antecedente de la técnica de Wallace podrían ser las ficciones basadas en entrevistas como en «The Explanation», de Donald Barthelme.

todo separada de la práctica creativa. Sin embargo, hubo más motivos notoriamente personales por los que Wallace se volvió reticente a las entrevistas. Después de verse envuelto en la tormenta mediática generada en torno a *La broma infinita*, Wallace escribió a Don DeLillo acerca de esta experiencia:

Si intentas ser sencillo y cándido, el periodista habla de la imagen sencilla y cándida que has adoptado para la entrevista. El asunto termina por resultar solitario y deprimente al máximo. Y extraño. Metí a tipos en mi *casa* (un error táctico). El tipo del *Post* ... con quien llegué a trabar amistad puesto que aquella fue mi primera entrevista y fui brutalmente indiscreto sobre cosas como asuntos de drogas ... me interrumpió a la mitad y me explicó pacientemente determinadas reglas sobre qué contar a los periodistas...\*

No obstante el consejo bienintencionado tal vez solamente redujera, pero no erradicase, la intrusión en su intimidad. Cuando Frank Bruni entrevistó a Wallace para la *New York Times Magazine*, aquél se sintió obligado a incluir en su artículo el contenido del armario de medicinas del novelista («en su baño hay crema dental especial para combatir los efectos del tabaco de mascar. También hay una medicación especial para el acné que mantiene su piel inmaculada»),\*\* hecho que indignó al escritor. Considerando todas estas circunstancias a la vez, Wallace llegó a la conclusión general de que había imperfecciones estructurales que socavaban las aspiraciones epistemológicas del formato de la entrevista, llegando a declarar a la

\* David Foster Wallace en carta a Don DeLillo del 16 de marzo de 1996. Mecanografiada. Documentos de Don DeLillo, Harry Ransom Humanities Research Center, Universidad de Texas, Austin.

\*\* Frank Bruni, «The Grunge American Novel». *New York Times Magazine*, 24 de marzo de 1996, sec. 6, p. 41. Medio impreso.

revista *Amherst* en 1999 que el problema de las entrevistas era «que ninguna cuestión verdaderamente interesante puede ser respondida satisfactoriamente dentro de los límites formales (a saber, espacio en una revista, tiempo de emisión en una radio, decoro público) de la entrevista».\*

¿Por qué entonces reunir una colección de entrevistas con Wallace? A un nivel básico, es sabido que, en los años transcurridos desde su muerte, el Wallace como persona (en contraposición al espectro meramente estilístico o temático del Wallace escritor) ha llegado a estar cada vez más presente en la literatura americana contemporánea: en el relato «Extreme Solitude» de Jeffrey Eugenides (2010), en la novela *Generosity* de Richard Powers (2009), y más directamente en la novela *Libertad* de Jonathan Franzen (2010), la biografía de Wallace parece ser redistribuida y difundida mediante cada acto narrativo. Aunque su influencia técnica es desde luego muy evidente aún —el estilo narrativo anidado de Wallace es alegremente parodiado en la novela de Jennifer Egan *El tiempo es un canalla*—, dado que una buena entrevista o semblanza iluminan tanto al escritor como a su obra, resulta objetivamente más fácil preguntarse por los paralelismos entre la biografía de Wallace y dichas narraciones —y, por consiguiente, medir el impacto específico de Wallace en las letras americanas— después de leer estas entrevistas.\*\* ¿Cuáles son las implicaciones de, por ejemplo, conocer la revelación de David Lipsky sobre que Wallace pintó su dormitorio de negro y

\* David Foster Wallace, «Brief Interview with a Five Draft Man». Entrevista con Stacey Schmeidel en *Amherst*, revista de Amherst, primavera de 1999. En la web el 17 de diciembre de 2010.

\*\* En parte debido a que la no ficción de Wallace (como él mismo declaró a Tom Scocca) incluía «cierta cuota de embellecimiento», lo escrito sobre la vida de Wallace ha incurrido en errores frecuentes. Charles B. Harris trata esta cuestión en «David Foster Wallace's Hometown: A Correction». *Critique* 51.3 (2010), pp. 185-186. Medio impreso.

estaba fascinado por Margaret Thatcher, y después caer en la cuenta de que tales detalles se solapan con la biografía de Richard Katz en *Libertad*?

Del mismo modo, aunque Wallace se hiciera pocas ilusiones en cuanto a las restricciones formales de la entrevista, no ha de concluirse necesariamente que sus entrevistas resultaran un fracaso. Su perspicacia en cuanto a las limitaciones del medio hicieron de la entrevista un paraíso productivo para la extraordinaria locuacidad de Wallace. Como Jonathan Franzen ha comentado, «la estructura de las entrevistas» provee un recinto formal en el que Wallace «pudo hacer uso a sus anchas de su enorme provisión natural de bondad y sabiduría e ingenio».\* No sorprende, pues, que una de las fuentes más citadas en la crítica sobre Wallace sea una entrevista —la fundamental conversación de Larry McCaffery con Wallace para la *Review of Contemporary Fiction*—, además de que, más allá de correspondencias biográficas, las entrevistas de Wallace revisten importancia para un estudio textual más intensivo de su obra. Aunque Wallace permanecía alerta a la tendencia de los entrevistadores a explicar mediante ingeniería inversa una obra acabada,\*\* sus comentarios sobre sus temáticas y técnicas resultan a menudo penetrantes. Los temas que habían tenido magnetizada a la crítica de Wallace durante quince años —la ironía, su relación con otros escritores— se encuentran ampliamente representados en esta colección. Igualmente hay también afirmaciones reveladoras acerca de su postura sobre los programas máster en Bellas Artes (especialmente en la en-

\* Jonathan Franzen, homenaje a Wallace. *Five Dials: Celebrating the Life and Work of David Foster Wallace 1962-2008*. Londres: Hamish, 2008, p. 16. Medio impreso.

\*\* «Dedicarse al discurso crítico» después de la publicación, dijo Wallace a Steve Paulson, es «muy diferente» al proceso «estúpido y práctico» de crear la obra real.

revista dirigida por Hugh Kennedy y Geoffrey Polk), sus relaciones con las creencias religiosas (particularmente en los artículos de Streitfeld, Gilbert y Arden), el papel de las notas a pie de página en su escritura (de nuevo, la entrevista de Gilbert resulta esclarecedora), y su concepción múltiple de la arquitectura de sus novelas. Wallace explica a Mark Caro, por ejemplo, que *La broma infinita* está diseñada como «un precioso panel de cristal que hubiera sido arrojado desde la planta vigésima de un edificio», y después dice a Anne Marie Donahue que la misma novela está también «diseñada más como una pieza musical que como un libro».

A lo largo de las entrevistas, también es notable la aparición de patrones que ofrecen diversas indicaciones sobre los cambios de intereses de Wallace. A pesar de que éste desvía la mirada de *Entrevistas breves con hombres repulsivos*, describiendo sus objetivos como «cuestiones técnicas y formales de las que no sé si quiero hablar» (Arden), en las entrevistas acerca de *Extinción*, por contra, se cuida repetidamente de contextualizar las citas de los relatos dirigiendo la atención hacia las perspectivas narrativas híbridas del libro. Hablando de «Señor Blandito» con Michael Goldfarb, por ejemplo, Wallace destaca que la perspectiva «va cambiando entre un narrador omnisciente en tercera persona y la consciencia de Terry Schmidt». De manera similar, cuando lee un pasaje de «El alma no es una forja», Wallace pone de manifiesto otro objetivo abigarrado al decir a Steve Paulson que su narrador «está narrando en parte como un niño y en parte como un adulto». Además de dichas cuestiones técnicas, también pueden concluirse transformaciones mayores, y más generales, en la vida profesional de Wallace desarrolladas a lo largo de dos décadas de conversación con entrevistadores. 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 después —en una conversación con John O’Brien y Richard Powers— Wallace es considerablemente más solemne sobre el mismo asunto.

El montaje de un libro como este está supeditado a que entrevistadores y poseedores de derechos de autor estén de acuerdo con que su trabajo sea reproducido. Bajo dichas restricciones, he tratado de hacer una selección de entrevistas tal que el libro trace la curva completa de la carrera de Wallace —desde los primeros artículos de Katovsky y Dudar hasta las entrevistas que rodearon los últimos libros publicados en vida de Wallace, incluyendo la nunca antes publicada con Didier Jacob—\* y que además dé fe del espectro completo del omnívoro talento literario de Wallace. Las entrevistas aquí reunidas, pues, tocan cada una de sus principales obras narrativas, mientras que los artículos de Tom Scocca y Caleb Crain tratan diferentes aspectos de la no ficción de Wallace. Algunas de las entrevistas incluidas están disponibles *online* por medio de sus editores originales —los excelentes archivos de la web de Dalkey [Archive], por ejemplo, destacan como recurso particularmente valioso para lectores no sólo de la obra de Wallace, sino de su espacio contemporáneo al completo—. Con todo, la relativa accesibilidad ha sido una preocupación menor que la calidad —y en especial la calidad de sus revelaciones— a la hora de seleccionar las entrevistas para esta colección. Aparte del hecho de que en las más de setenta entrevistas que concedió Wallace cuesta encontrar alguna que no posea momentos reveladores, Wallace rara vez se sometió a

\* Naturalmente, Wallace no concedió entrevistas referentes a *El rey pálido*, pero ya que el relato «El alma no es una forja», incluido en *Extinción*, formó parte en un momento dado de un proyecto de capítulo de su novela póstuma, su discusión con Steve Paulson sirve al propósito dual de tratar los temas centrales de *Extinción* y de *El rey pálido*.

entrevistas largas y de corte académico, por lo que muchas de ellas carecen del empuje sostenido que hace que otras sí merezcan ser incluidas aquí. Una conversación online en *Word*, por ejemplo, es demasiado caótica para ser citada al completo, y aun así posee indudablemente momentos valiosos, como cuando Wallace hace notar su desagrado por la novela de 1987 de Joseph McElroy *Women and Men* («Pensé que el libro se iba al garete») aunque dirige la atención hacia las afinidades entre *La broma infinita* y una novela anterior de McElroy, *Lookout Cartridge* (1974).<sup>\*</sup> Wallace fue, en un sentido nada superfluo, un escritor americano —comprometido con los asuntos culturales, sociales y políticos relativos a su nación— y su herencia artística se apoya con fuerza en el arte americano. Además de McElroy, habla de DeLillo, Pynchon, Gaddis y otros artistas nacionales. En una entrevista no incluida en este volumen, por ejemplo, la evolución del blues le lleva a hacer una revelación acerca de su desarrollo técnico:

había algo ... titulado *Within the Context of No Context*, escrito por George S. Trow, ... donde se habla de la aspereza frente a una especie de suavidad, y se refiere a un momento concreto del blues ... Creo que en mi generación hay ... un tipo concreto de aspereza ... que asociamos no tanto con la ingenuidad o la torpeza como con una sinceridad ... de tipo case-ro frente a ... la de un producto empresarial.\*\*

<sup>\*</sup> David Foster Wallace, «Live Online with David Foster Wallace», *Word. La broma infinita*: reseñas, artículos y miscelánea, 17 de mayo de 1996. En la web el 16 de diciembre de 1997.

<sup>\*\*</sup> David Foster Wallace, «David Foster Wallace». Entrevista con Michael Silverblatt. *Bookworm*, National Public Radio, KCRW, Santa Monica, 3 de agosto de 2000. Radio.

Un escritor como Gaddis, cuya obra era estratégicamente «bastante desordenada» y exigente, llegaría a convertirse en «influencia estilística» principal para Wallace. El sentido de «brusquedad» que hereda de Gaddis se manifiesta en la obra de Wallace de múltiples maneras; en particular en el desdén de sus dos primeras novelas por una resolución convencional, lo que él mismo denomina en la entrevista con Michael Goldfarb su previsión de que *La broma infinita* se resolviera «fuera de foco». Aun así, conforme pasa el tiempo, las entrevistas de Wallace proporcionan el índice de coordenadas móviles de su compromiso con la narrativa americana. Mientras Wallace se distanciaba de lo que él llamó (en la entrevista con Donn Fry) la escuela del realismo contemporáneo americano tipo «barbacoa en el jardín trasero y tres martinis», su relación con los «hijos de Nabokov» era con toda claridad más ambigua. Aunque defendió a Gaddis como influencia técnica, también hay momentos en los que desestima a Gaddis y Pynchon en tanto «vanguardia comercial» (en la conversación con Donahue). Al mismo tiempo, también reconocía que algunas obras realistas, como dijo a Michael Goldfarb, eran «bastante ... vibrantes».

No obstante la utilidad de observar la genealogía americana que emerge de las entrevistas de Wallace, su imaginación no se hallaba delimitada por fronteras nacionales, y una lista de las influencias europeas significativas que la crítica de Wallace ha llegado a considerar incluiría a Albert Camus, la obra crítica de Craig Raine, así como a Georges Perec y otros miembros del Oulipo. Aunque Wallace rara vez viajó al extranjero —visitó Francia en 2001, e Italia e Inglaterra en 2006—, fue entrevistado por una serie de publicaciones europeas, y aparecieron entrevistas suyas en Italia, en *La Repubblica* e *Il Sole 24 Ore*, y en Alemania, en *Die Zeit* y *Die Welt*. Sin embargo, no he incluido estas entrevistas debido a que las grabaciones originales de las entrevistas europeas que quería



antologar ya no estaban disponibles, y las habituales matizaciones de un escritor tan cuidadoso como Wallace hacían inconveniente producir el texto con calidad subtitulada que seguramente resultaría de traducir del italiano al inglés lo que ya había sido traducido al italiano.

Algunas entrevistas cuentan la historia de su propia elaboración, pues entrevistar a Wallace era evidentemente una experiencia lo bastante memorable como para engendrar su propio subgénero en la sombra: un negativo fotográfico de una entrevista, donde un autor produce una especie de metaensayo acerca del proceso de intentar entrevistar a Wallace.\* El principal ejemplo de este género es «En busca de David Foster Wallace», de Joe Woodward, donde se describe una vana «odisea para entrevistar a DFW», aunque también resulta notable el relato de Fritz Lanham sobre su intento de entrevistar a Wallace a pesar de haber leído únicamente un centenar de páginas de *La broma infinita* (la entrevista no fue bien: «Wallace me miraba como si se me hubiera ido la cabeza», escribe Lanham sobre la respuesta a una pregunta). Sin embargo, el ensayo más intrigante sobre una entrevista a Wallace es seguramente «El mundo según Wallace», de Joshua Ferris, el cual

\* Véanse Joe Woodward, «In Search of David Foster Wallace». *Poets and Writers*, enero-febrero de 2006, en la web el 10 de mayo de 2010; Fritz Lanham, «Unhappy Encounter», *Houston Chronicle*, 21 de septiembre de 2008, p. 8; Joshua Ferris, «The World According to Wallace», *Observer, Guardian*, 21 de septiembre de 2008, en la web el 10 de mayo de 2010. El artículo de Ferris observa tentadoramente que su «entrevista salió en el *Daily Iowan* unos días antes de que Wallace viniera a Iowa City para hacer una presentación como parte de la gira de su libro». El estatus de este texto permanece, sin embargo, confuso: Wallace leyó en la librería Prairie Lights de Iowa City el 28 de febrero de 1996, y la bibliotecaria del *Daily Iowan* indagó en los números de febrero y marzo de 1996 del periódico para tratar de localizar la entrevista, sin éxito. Contacté pues con el agente de Ferris, quien respondió que en realidad Ferris no estaba seguro de si al final la entrevista llegó a publicarse.

describe un encuentro entre los dos novelistas cuando Ferris —por entonces alumno de la Universidad de Iowa— entrevistó a Wallace para el periódico estudiantil.

Las entrevistas reunidas en este libro se desarrollaron de diferentes maneras. Algunas se celebraron según los protocolos del periodismo estándar; la entrevista de Laura Miller para *Salon*, por ejemplo, tuvo lugar en el Hotel Prescott de San Francisco durante la gira promocional de *La broma infinita*. Grabada y después transcrita y editada por Miller, el texto parece no incorporar ningún añadido posterior de Wallace. Otros textos nacieron de forma más colaborativa, surgieron tras un ir y venir de borradores, de manera parecida al proceso que subyace a una entrevista de *The Paris Review*. A este respecto, la entrevista de Larry McCaffery con Wallace merece algo más de atención, en parte debido a la importancia intrínseca del texto para los estudios sobre Wallace, y en parte porque la conversación tuvo una prolongada gestación colaborativa.

El intercambio entre McCaffery y Wallace se celebró en un momento significativo tanto para el entrevistador como para el entrevistado. En aquel tiempo Wallace no estaba aún totalmente sumido en la escritura de *La broma infinita*, aunque era evidente que estaba planteándose hacia dónde quería que se dirigiera su obra a continuación. McCaffery recuerda haber visto a Wallace con muchas ganas de hablar en serio con un académico sobre el estado de la narrativa, y no cesó de referirse a dos autores que para él representaban los polos opuestos del logro novelístico contemporáneo: William T. Vollmann, quien encarnaba al artista literario serio, y Mark Leyner, el cual simbolizaba al escritor llamativo cuyo atractivo conjunto de habilidades incorporaba aspectos del panorama mediático moderno. Evidentemente a Wallace le preocupaba que su propio trabajo se acercara más al ejemplo de Leyner. Por su

parte, McCaffery estaba deseoso de hablar de cambios generacionales. Éste se encontraba trabajando en un ciclo de entrevistas con Leyner y Vollmann para su colección de entrevistas con autores americanos innovadores (*Some Other Frequency* [1996]), y 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. McCaffery fecha la entrevista en abril de 1991, cuando condujo hasta Massachusetts para reunirse con Wallace en una casa destartada en la que el novelista vivía como un estudiante de posgrado (en un momento determinado, Wallace dirige la atención de McCaffery hacia los «suntuosos alrededores en los que me hallo cómodamente instalado en estos momentos»). 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 despreocupada conversación abarca desde lo que Wallace denominó «el lector rodeado de tierra y con cierre automático», pasando por un buen número de escritores («hay un clic en *Madame Bovary* que, joder, si no lo sientes es que hay algo en ti que no funciona», dice Wallace), para concluir con una larga discusión sobre la relación de la literatura americana con la libertad y el sueño americanos. Entre las secciones más interesantes se encuentran aquellas en las que Wallace sortea su relación con Pynchon:

Al único que he visto ... mostrarnos de veras hasta dónde nos puede llevar la trascendencia es a Pynchon en *El arcoíris de gravedad* ... La paranoia es una respuesta natural al solipsismo, vale, pero la trascendencia de Pynchon es, no sé, parecidísima a la del Satán de Milton. Cuando lo adviertes no te queda más que recoger las sobras. Joder, si estoy solo y las estructuras

metafísicas son en esencia amenazadoras y soy un paranoico, y encima la paranoia es una metáfora primordial, joder, entonces voy a hacer que esto sea lo más preciosamente ordenado y complejo que pueda ... Pero, de todos modos, he perdido mucho el interés en Pynchon, pues creo que hay un modo diferente de trascender todo eso. Que en lugar de un modo satánico de trascenderlo, hay un modo angélico de trascenderlo y en lo que a mí respecta —y de nuevo no puedo ser más claro sobre esto— de alguna manera tiene que ver con la existencia del clic.

La versión final de la entrevista aparecida en la *Review of Contemporary Fiction* fue producto de un largo proceso de edición, durante el cual Wallace y McCaffery fueron intercambiándose borradores mientras perfeccionaban su conversación hasta llegar a su forma comprimida actual. La versión que aquí se incluye es unas dos mil palabras más extensa que la entrevista publicada en la *Review of Contemporary Fiction*, y se vale del material del penúltimo borrador sobre el que McCaffery y Wallace estuvieron trabajando.\*

Las normas de la University Press of Mississippi para la colección Conversaciones Literarias requieren que las entrevistas sean incluidas en su totalidad, por lo que, inevitable-

\* El «nuevo» material de la entrevista de McCaffery es importante en varios aspectos: además de simplemente aumentar nuestra comprensión del escritor, hay también comparaciones significativas con la obra de Franzen que refuerza nuestra sensación de solapamiento entre los dos autores. En la discusión de «En lo alto para siempre», por ejemplo, el afán de ocultación propia y la vergüenza parecen encontrar eco en la discusión posterior de Franzen sobre la «vergüenza de exhibirse» (50) en *The Paris Review*. Véase Jonathan Franzen, «The Art of Fiction 207: Jonathan Franzen». Entrevista con Stephen J. Burn, *The Paris Review* 195 (2010), pp. 38-79. La versión de la entrevista de Mark Scheneider incluida en este libro es también ligeramente más extensa que la edición publicada en el *Buffalo News*.

mente, hay en este libro alguna repetición (a menudo reveladora). Es de destacar, por ejemplo, que Wallace haga énfasis en la diferencia entre escritura comunicativa y expresiva tanto con Donn Fry como con John O'Brien, mientras que la frecuencia con que insiste en su defensa inicial 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. Donde hubiera un error obvio en una entrevista —digamos, la fecha de publicación de un libro, o el nombre de un empleador de Wallace—, he hecho una corrección silenciosa. Por lo demás, las únicas alteraciones tienen que ver con recortes de entrevistas radiofónicas (acortar frases largas, borrar comentarios sobrantes del entrevistador sobre, por ejemplo, el teléfono de una emisora de radio, etcétera) y el cambio de título de dos entrevistas.\*

Además de a los dueños de los derechos de reproducción, agradezco al David Foster Wallace Literary Trust el permiso

\* Se ha cambiado el título de la entrevista de McCaffery para distinguirla de la versión publicada, si bien el título de la primera entrevista de este libro también necesita alguna explicación. Cuando Bill Katovsky entrevistó a Wallace a principios de 1987 para *Arrival*, varios acontecimientos no habían tenido lugar aún: David tenía aún que llegar a ser conocido por sus tres iniciales; y la publicación de «Lyndon» en *Arrival* representó su primera aparición en un medio nacional (evidentemente Wallace repudiaba sus publicaciones universitarias como obras de juventud, omitiéndolas de su currículum vitae hasta 1993). Admirador de los spaguetti westerns de Clint Eastwood, a Katovsky se le ocurrió la idea de tomar una foto de David al lado de un cactus saguaro a las afueras de Tucson. Katovsky tituló la entrevista «Hang'im High» [Colgadle alto], en homenaje a la película de Eastwood —aunque utilizando «'im» y no «em» [Colgadles alto]— y hacia lo que veía iba a ser la consagración futura del camino de David. Pero, como Katovsky dice ahora, desde luego no podía prever que un día David se quitaría la vida ahorcándose. «Ese titular de *Arrival*, visto en retrospectiva, es como algo con lo que cabría toparse en una narración de Philip K. Dick.»

dado para citar las cartas de Wallace, y también me gustaría dar las gracias a Julie y Chloe Burn, Caroline Dieterle, Charles B. Harris, Didier Jacob, Larry McCaffery, Steven Moore y a mis espías internacionales, Andreas Kubik, Roberto Natalini y Toon Staes.

SJB

## CRONOLOGÍA

- 1962 Nace el 21 de febrero en Ithaca, Nueva York, hijo de James D. Wallace y Sally Foster Wallace. A los seis meses, la familia Wallace se traslada a Urbana, Illinois. Wallace va a la Urbana High School.
- 1980 En otoño, Wallace se inscribe en el Amherst College, donde comparte habitación con Mark Costello. Sus experiencias seminales en la facultad incluyen el descubrimiento de la narrativa de Don DeLillo y de Manuel Puig (ambos recomendados por su profesor, Andrew Parker). Su graduación se retrasa un año tras dos semestres libres (primavera del 82 y otoño del 83), paréntesis en el que conduce un autobús escolar y lee vorazmente.
- 1985 Se gradúa summa cum laude en Lengua Inglesa y Filosofía. Siguiendo el ejemplo de Costello, quien el año anterior escribió una novela para su tesis de graduación, Wallace, bajo supervisión de Dale Peterson, envía una versión de *La escoba del sistema* como su tesis de Lengua Inglesa. Su tesis de filosofía —*Richard Taylor's Fatalism and the Semantics of Physical Modality*— gana el Premio de Filosofía Gail Kennedy Memorial del departamento. Entra en un programa máster de Humanidades en la Universidad de Arizona.
- 1987 *La escoba del sistema* se publica en enero. Se gradúa en agosto y es nombrado Profesor Adjunto del Año por la Universidad de Arizona. Aparte de sus obras de juventud, la primera publicación en un periódico de Wallace —«Lyndon»— aparece en *Arrival* en abril de 1987. Tras obtener una residencia becada, pasa el verano en la colonia de artistas Yaddo, tras lo cual consigue un puesto de profesor visitante en Amherst.

- 1988 La publicación de *La niña del pelo raro* está prevista para otoño de 1988, pero el lanzamiento del libro se retrasa mientras Wallace se ve atrapado en batallas legales por las referencias a personas reales en los relatos. «Animálitos inexpressivos» es galardonado con un John Traine Humor Prize de *The Paris Review*. Publica su primer ensayo crítico —«Fictional Futures and the Conspicuously Young»—, que aparece en el número de otoño de la *Review of Contemporary Fiction*. Comienza la correspondencia con Jonathan Franzen.
- 1989 Finalmente, después de alguna revisión, *La niña del pelo raro* se publica en septiembre. Recibe una beca Writer's Fellowship del National Endowment from the Arts, y un premio Illinois Arts Council a la No Ficción. Se traslada a Somerville, Massachusetts, donde comparte un apartamento en el 35 de Houghton Street con Mark Costello, aunque pasa el mes de agosto en Yaddo. Se matricula en Harvard con la intención de obtener un doctorado en filosofía, pero renuncia tras pasar por los servicios médicos del campus. En septiembre ingresa en Alcohólicos Anónimos.
- 1990 No obstante concebido inicialmente como ensayo, *Ilustres raperos* (en coautoría con Mark Costello) se publica en octubre de 1990 y es nominado para un premio Pulitzer. «Aquí y allí» es seleccionado para su inclusión en el O. Henry Prize Stories. Wallace pasa seis meses en la Brighton's Granada House —un centro de rehabilitación— y escribe su primera reseña literaria, que es publicada en el *Washington Post Book World* en abril de 1990. Da clases en el Boston's Emerson College. Es contratado por la revista *Harper's* para escribir «un artículo breve» sobre la televisión y la narrativa que se convierte en plantilla de «E Unibus Pluram», su fa-



- moso ensayo publicado en 1993 por la *Review of Contemporary Fiction*.
- 1991 Aunque Wallace había hecho tres falsos comienzos de proyectos similares a *La broma infinita* entre 1986 y 1989, el trabajo en la novela comienza en serio en 1991-92.
- 1992 Se muda a un apartamento de Miles Avenue, Siracusa. Comienza la correspondencia con Don DeLillo.
- 1993 La *Review of Contemporary Fiction* destina a Wallace un tercio de su número dedicado a Escritores Jóvenes. Es contratado por la Universidad Estatal de Illinois como profesor asociado. Finaliza el manuscrito de *La broma infinita*, aunque el proceso de edición continúa hasta mediados de 1995.
- 1996 El ensayo de Wallace sobre el crucero, «Shipping Out», aparece en el número de enero de *Harper's*. En febrero, se publica *La broma infinita* y recibe una aclamación enorme, y a principios de marzo la novela alcanza ya su sexta edición. En este momento está ya en marcha la investigación para *El rey pálido*: Wallace asiste como oyente a clases de contabilidad elemental en otoño, y en los años siguientes recibe clases más avanzadas y mantiene correspondencia con consultores tributarios. Recibe un premio Lannan Literary de narrativa y un premio Salon Book.
- 1997 *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer* se publica en febrero. La MacArthur Foundation le concede una beca. «Entrevistas breves con hombres repulsivos #6» gana el premio Aga Khan de *The Paris Review* al mejor relato breve publicado en revistas ese año.
- 1999 En mayo, se publica *Entrevistas breves con hombres repulsivos*. Amherst le otorga un título honoris causa en letras. «La persona deprimida» es seleccionado para su inclusión en el O. Henry Prize Stories.

- 2000 Recibe una beca Lannan Writing Residency Fellowship para pasar parte del verano en Marfa, Texas. Es invitado a escribir un libro sobre Georg Cantor para la colección Grandes Descubrimientos de Atlas Books, que Wallace (en aquel momento) confía terminar en cuatro meses.
- 2002 «El neón de siempre» es seleccionado para su inclusión en el O. Henry Prize Stories. A finales de julio se muda a California, donde es nombrado profesor de escritura creativa de la Roy E. Disney en el Pomona College.
- 2003 En octubre se publica *Todo y más*.
- 2004 *Extinción* se publica en junio. Contrae matrimonio con la artista Karen Green en diciembre.
- 2005 La segunda colección de ensayos de Wallace, *Hablemos de langostas*, es publicada en diciembre. Da una conferencia de graduación en el Kenyon College, posteriormente publicada como *Esto es agua*.
- 2008 Después de un año turbulento de tratamientos fallidos, se suicida el 12 de septiembre.
- 2010 La tesis de graduación filosófica de Wallace se publica bajo el título, *Fate, Time and Language: An Essay on Free Will*, en diciembre.
- 2011 Se publica la novela póstuma de Wallace, *El rey pálido*.
- 2012 Se publica la recopilación de ensayos *En cuerpo y en lo otro*. El periodista D. T. Max publica la biografía de Wallace bajo el título *Todas las historias de amor son historias de fantasmas*.
- 2015 Se estrena *The End of the Tour*, film basado en el libro-entrevista de varios días que David Lipsky hizo a Wallace durante su gira promocional para *La broma infinita*, publicado con el título *Aunque por supuesto terminas siendo tú mismo*.

CONVERSACIONES CON  
DAVID FOSTER WALLACE



## DAVID FOSTER WALLACE: UNA SEMBLANZA

William R. Katovsky / 1987

*Arrival*, verano de 1987. © 1987 William R. Katovsky

David Wallace está de cuclillas en el vestíbulo, como un golfista que trazara un putt. Se saca un Marlboro Light de los pantalones de pana grises y lo enciende. Antes de que el cigarrillo le llegue de nuevo a la boca, una de sus alumnas, una universitaria bronceada, fornida, con una espesa melena rubia melada, se le aproxima.

«No puedo venir a clase el jueves», dice.

Como desde la posición en que se encuentra está de cara a la entrepierna de ella, él se levanta, con el cigarrillo todavía a varios centímetros de los labios. «¿Puedes repetir eso?», pregunta.

«No podré venir el jueves. Creo que he cogido bronquitis.»

Las pulseras que la chica lleva en ambas muñecas hacen un sonido metálico, tintinean musicalmente mientras ella se aparta el flequillo de la frente. La clase de Lengua Inglesa 210, Introducción a la Narrativa, comienza en breve.

«Claro, yo tampoco me siento bien», dice él. «Acabo de superar una neumonía viral. Todo el mundo parece estar cogiendo la fiebre del Valle.»

«¿Qué es eso?»

«La fiebre del Valle? Un hongo del desierto que viaja por el aire.» Tose.

Ella se mueve nerviosa, vacilante. De nuevo se toca el flequillo. «¿Afectará a mi nota si no aparezco por clase?»

Él le clava la mirada, arrugando la frente.

«Se supone que tengo que estar muy temprano en el aeropuerto al día siguiente para coger un vuelo a Hawái.»

«Vaya.»

«Sale a las cinco de la mañana.» La chica lleva un vaso gigante de plástico lleno de refresco de cola. En el lateral del vaso puede leerse: Soy una chica materialista, y los diamantes son el mejor amigo de una chica.

«Me temo que no lo entiendo. ¿Te vas a Hawái? Hablemos dentro de clase.» El Marlboro nunca llega a tocarle los labios. Lo apaga con un pellizco y lo lanza a la papelera al entrar en el aula.

Hablan en voz baja en su mesa mientras los rezagados entran en clase. Los pupitres están dispuestos en semicírculo. Un alumno borra conjugaciones de verbos franceses de la pizarra.

Estamos a mediados de marzo y fuera hace 29 grados. La mayoría de los alumnos va con pantalones cortos, camiseta, sandalias y camisetas de tirantes. Alto, pálido, delgado como un junco y con barba incipiente, David lleva una camisa Brooksgate de manga larga a rayas rojas y cuello abotonado y unas botas de caza Timberland mal anudadas; probablemente el único par semejante presente en la Universidad de Arizona.

«¿Stephanie?», lee de su cuaderno de asistencia.

No hay respuesta.

«¿Stephanie se ha esfumado? ¿Stephanie la pelirroja?»

No hay respuesta.

«¿Brandon?»

No hay respuesta.

«¿Dónde está todo el mundo?»

Risas.

«¿Cory?»

«Debería estar aquí, estaba en mi clase de ciencias», sugiere Chica Materialista.

«¿Jack?»

«Presente.»

Un murmullo de alivio se extiende por el aula.

«Veo que George está ausente sin permiso. Va a meterse en problemas.»

Hay veinte alumnos, y durante la siguiente hora y media analizan dos relatos cortos escritos por sus compañeros. David guía el taller universitario como un profesional experimentado, analizando, explicando, señalando los fallos y los puntos fuertes de los relatos. «Cuando escribes ficción», explica como parte de su crítica a un relato sobre una chica joven, su tío y el mal de ojo, «estás contando una mentira. Es un juego, pero los hechos deben estar claros. El lector no quiere que se le recuerde que se trata de una mentira. Ha de ser convincente o la historia nunca cuajará en la mente del lector.»

Ingenioso, simpático, amable y revelador, David dirige sus observaciones por entre las zarzas y matorrales de la teoría literaria. Salvo Chica Materialista y George, quien llega tarde y es reprendido por ponerse a leer un periódico, los alumnos están embelesados, animados, prestando toda su atención, por lo que cuando, hace poco, llegó la hora de evaluar su magia educativa, la Universidad de Arizona nombró al docente de veinticinco años Profesor Adjunto del Año.

Cercano el final parece agotado, como un coche de carreras a punto de quedarse sin combustible. Se saca un palillo de dientes del bolsillo de la camisa y deja que le cuelgue, inmóvil, de la comisura izquierda de la boca.

Una campana petardea en el pasillo.

«Cuando la clase termina suelo arrojar el contenido de mis entrañas en el baño», admite más tarde. Estamos en la cafetería. «Imagino que soy una persona muy tímida. Odio ser el centro de atención.» Se decide por una porción grande de pastel de crema y chocolate; desbordante de azúcar.

Hablamos de otros asuntos. Como de ser el autor de *La escoba del sistema*, que ha sido la punta de lanza de la nueva colección de narrativa americana contemporánea de la edito-

rial Viking. La novela, un manuscrito de 1100 páginas que presentó como tesis de graduación en el Amherst College y que fue calificada *summa cum laude*, es producto de una imaginación desenfrenada y talentosa. Ambientada en Cleveland, Ohio, en el año 1990, *La escoba* gira en torno a Lenore Beadsmann, una operadora telefónica de veinticuatro años sin rumbo, y la búsqueda desesperada de su bisabuela, una acólita de Wittgenstein que se ha esfumado inexplicablemente de la residencia de ancianos Shaker Heights propiedad de la compañía de alimentos infantiles de su padre. Por el camino, nos topamos con un elenco de personajes hilarantemente descritos: un hombre obeso, Norman Bombardini, cuya única misión en la vida es llenar el mundo con su corpulento ser, algo que, naturalmente, implica comer todo lo que pueda; la cacatúa malhablada de Lenore; su hermano de una sola pierna, apodado el Anticristo, que se pasa el día en Amherst, donde da clases particulares a sus amigos sobre temas sustanciosos como Hegel a cambio de hachís que esconde en un compartimento de su prótesis; y su novio, Rick Vigorous, un contador de historias empedernido cuya compulsiva necesidad de relatar cuentos macabros es su manera de ocultar la vergüenza de ser impotente.

La estructura narrativa multiestrato de *La escoba* y su estilo sumamente antiminimalista evocan el juego metaficcional de Thomas Pynchon y Robert Coover. El libro, alegremente vivo, no es desde luego de lectura fácil ni rápida. El desafío al lector estriba en avanzar a través de pasajes densos que tratan adivinanzas metafísicas, juegos lingüísticos, teorías del yo y antinomias tantálicas tales como la del «barbero que afeita a todos y sólo a aquellos que no se afeitan ellos mismos». Pero esos malabarismos con elucubraciones embriagadoras son un juego travieso cuyo propósito tiene sus raíces en la cultura pop. ¿En qué otra obra encontramos un bar temático de la Isla



de Gilligan repleto de palmeras y camareros atolondrados con gorros de marinero a quienes se les paga por trastabillar y derramar bebidas?

«Mi mayor temor durante el año pasado fue que Viking perdiera una pasta conmigo», dice Wallace, encendiendo el primero de una sucesión aparentemente interminable de cigarrillos. «Se hicieron con *La escoba del sistema* en una subasta por 20.000 dólares. Pensé que aquello era la *Puerta del Cielo* de la industria editorial.» Pero se corrige. «Bueno, en aquel momento me pareció un montón de dinero.»

Veinte de los grandes por una primera novela, más una avalancha de reseñas favorables, incluida la de la decana literaria del *New York Times*, Michiko Kakutani, no es que sea algo despreciable para un recién graduado que aún produce relatos mecánicamente en un prestigioso programa de escritura creativa en Arizona. «Escribí “Lyndon” aquí», dice, «pero admito que no cayó demasiado bien en el taller. Hay un énfasis desigual en los programas de escritura sobre la narrativa hermética, la mecánica del oficio, la técnica y el punto de vista, en contraposición al lado más oculto o espiritual de la escritura, el hecho de disfrutar del proceso de creación.»

»No me interesa la ficción que se preocupa únicamente de captar la realidad de un modo artístico. Lo que me molesta de gran parte de la narrativa de hoy día es que es sencillamente aburrida, en especial la narrativa joven proveniente de la Costa Este diseñada para atraer a yuppies estereotipados, con énfasis en la moda, los famosos y el materialismo.»

Se detiene al reparar en que está sermoneando. «Bueno...», añade con un modesto encogimiento de hombros, «qué se yo.» Al fin y al cabo, son sólo las opiniones de un tipo de veinticinco años. «Tampoco afirmo ser especialmente perspicaz sobre nada de lo que está sucediendo.» Busco algún rastro de falsedad en su voz, de insinceridad, pero no lo encuentro.

Creció como hijo de académicos. Su padre es profesor de filosofía en la Universidad de Illinois en Champaign/Urbana y su madre enseña retórica en una facultad pública local. «Era un hogar intelectual. Recuerdo a mis padres leyéndose *Ulises* en voz alta el uno al otro en la cama. Mi padre nos leyó *Moby Dick* a mi hermana y a mí cuando teníamos seis y ocho años. En mitad de la novela hubo un conato de rebelión. Allí estábamos nosotros, todavía con el dedo en la nariz y aprendiendo la etimología de los nombres de las ballenas. Luego, en el instituto, jugar al tenis y perseguir chicas me ocupó la mayor parte del tiempo. Pero la universidad cambió todo eso.»

Se graduó en 1985 en Amherst con una doble licenciatura en Lengua Inglesa y Filosofía; y con la calificación más alta de su promoción. Su tesis de graduación en filosofía no tenía nada que ver con la escritura, afirma. «Ofrecía una solución al tratamiento de las modalidades físicas y semánticas en la batalla naval de Aristóteles. Si hoy es verdad que mañana habrá una batalla en el mar, ¿habrá mañana necesariamente una batalla en el mar? Si es falso hoy, ¿es imposible que mañana haya una batalla en el mar? Se trata de una forma de manejar las proposiciones en tiempo futuro de un modo lógico, dada la complejidad de lo que es físicamente posible en un momento dado ya que hay que diferenciar el momento de la posibilidad del suceso de la posibilidad del momento del suceso.»

¿Eh?

Después de graduarse, rechazó la oportunidad de estudiar filosofía en Harvard al sentirse atraído por una beca en el oeste, en el programa de escritura de la Universidad de Arizona, que eligió frente a los de Iowa y la John Hopkins. «Escribir ficción me ocupa todo el tiempo», explica. «Me siento y el reloj deja de existir durante unas cuantas horas. Probablemente eso sea lo más cerca que podamos estar nunca de la

inmortalidad. Me aterra sonar pretencioso, porque cualquiera que escribe narrativa es como si dijera “Eh, mirad esto que he escrito”.»

Todo lo que queda de su pastel es la corteza del bizcocho, que aplasta contra el plato con el tenedor. Antes de levantarse de la mesa, decide probar a dar otra explicación sobre qué espera lograr como escritor. «El verano pasado pasé mucho tiempo como voluntario en una residencia de ancianos de Amherst. Le leía la *Divina Comedia* de Dante a un hombre mayor, el señor Shulman. Un día le pregunté de dónde era y él me respondió, “De justo al este de aquí, de las Rocosas”. Y yo le dije, “Señor Shulman, las Rocosas están al oeste de aquí”. Y él hizo un *voilà* con las manos y dijo, “Muevo montañas”. Me quedé con eso. La narrativa o mueve montañas o es aburrida; o mueve montañas o se sienta sobre su propio culo.»