

Editado por **STEPHEN J. BURN**

CONVERSACIONES CON

DAVID FOSTER WALLACE



A lo largo de dos décadas de intensa creatividad, David Foster Wallace (1962-2008) creó una obra extraordinaria que abarca ensayos inclasificables (*Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, *Hablemos de langostas*, *Esto es agua*), un libro sobre las matemáticas transfinitas (*Everything and More: A Compact History of ∞*), narraciones vertiginosas (*La niña del pelo raro*, *Entrevistas breves con hombres repulsivos*, *Extinción*) y tres novelas inolvidables (*La escoba del sistema*, *La broma infinita*, *El rey pálido*). Tanto la calidad como las características del trabajo de Wallace recalibraron la medida del logro literario contemporáneo.

Este libro reúne las veinte mejores entrevistas concedidas por el escritor durante su carrera. A través de ellas, además de conocer de primera mano la deriva vital del autor, los lectores descubrirán cuáles fueron los motivos que lo indujeron a escribir cada una de sus obras, sus autores favoritos, sus teorías acerca del arte, sus motivos recurrentes, y comprobarán hasta qué punto Wallace mantenía los mismos niveles de inteligencia, diversión e intensidad tanto en su discurso como en su escritura. Entre los textos, que permanecían hasta ahora inéditos en castellano, se incluyen dos documentos de enorme importancia: la larga entrevista con Larry McCaffery para la *Review of Contemporary Fiction*, y la semblanza escrita por David Lipsky tras la muerte de Wallace.

Introducción

«Me siento fatal en las entrevistas», me dijo Wallace en una carta enviada a finales del verano de 2007, «y solo las concedo bajo una fuerte coacción».^[1] La incomodidad de Wallace en las entrevistas tiene varias explicaciones. Su preocupación respecto de las revelaciones públicas es razonable si se considera globalmente toda 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 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. Al fin y al cabo, una de las técnicas firma 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 solo oye a un interlocutor—^[2] 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 todo separada de la práctica creativa. Sin embargo hubo más

motivos notoriamente personales por los cuales Wallace se volvió reticente a las entrevistas. Después de verse envuelto en la tormenta mediática generada alrededor de *La broma infinita*, Wallace le escribió a Don DeLillo acerca de esta experiencia:

Si tratas de ser sencillo y cándido, el periodista habla de la imagen sencilla y cándida que has adoptado para la entrevista. El asunto termina por ser solitario y brutalmente deprimente. Y extraño. Metí a tipos en mi casa (un error táctico). ... El tipo del *Post* ... de quien llegué a hacerme amigo puesto que aquella fue mi primera entrevista y fui brutalmente indiscreto acerca de cosas como asuntos de drogas ... me detuvo a la mitad y me explicó pacientemente determinadas reglas acerca de qué contarles a los periodistas...^[3]

No obstante el consejo bienintencionado tal vez solamente redujera, pero no erradicara, la intrusión en su intimidad. Cuando Frank Bruni entrevistó a Wallace para el *New York Times Magazine*, aquel se sintió obligado a incluir en su artículo el contenido del armario de las 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»),^[4] un 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, llegándole a decir a la 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».^[5]

¿Por qué entonces reunir una colección de entrevistas con Wallace? A un nivel básico, es sabido que, en los años

transcurridos desde la muerte de Wallace, 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 contemporánea americana: 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 retrato ilumina 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 de que Wallace pintó su dormitorio de negro y estaba fascinado por Margaret Thatcher, y después caer en la cuenta de que dichos detalles se solapan con la biografía de Richard Katz en *Libertad*?^[6]

Del mismo modo, aunque Wallace se hiciera pocas ilusiones respecto de las restricciones formales de la entrevista, no ha de concluirse necesariamente que sus propias 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». ^[7] 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,^[8] sus comentarios sobre sus temáticas y técnicas son 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 posición sobre los programas máster en Bellas Artes (especialmente en la entrevista 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 iluminadora), y su concepción múltiple de la arquitectura de sus novelas. Wallace le 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 le 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 algunas indicaciones sobre las preocupaciones cambiantes de Wallace. A pesar de que Wallace 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 del narrador «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 resalta otro objetivo abigarrado cuando le dice 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 se pueden concluir transformaciones más grandes, 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 más tarde —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 de tal forma 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—^[9] y que además dé fe del espectro completo del talento literario omnívoro de Wallace. Las entrevistas aquí reunidas, pues, alcanzan 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 solo de la obra de Wallace, sino del 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 resulta raro encontrar alguna que no tenga momentos reveladores, Wallace raramente se sometió a 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 por el desagüe») aunque dirige la atención hacia las afinidades entre *La broma infinita* y una novela anterior de McElroy, *Lookout Cartridge* (1974).^[10] 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 en el 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.^[11]

Un escritor como Gaddis, cuya obra era estratégicamente «bastante desordenada» y exigente, llegaría a convertirse en una «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 en 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 del marco de la imagen». 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 llamó (en la entrevista con Donn Fry) la escuela del realismo contemporáneo americano tipo «barbacoa en el patio trasero y tres martinis», su relación con los «hijos de Nabokov» era con toda claridad más ambivalente. Aunque defendió a Gaddis como influencia técnica, también hay momentos en los que desestima a Gaddis y a Pynchon en tanto que «vanguardia comercial» (en la conversación con Donahue). Al mismo tiempo, también reconocía que algunas obras realistas, como le 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 encontraba 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, a 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 Republicca* e *Il Sole 24 Ore*, y en Alemania, en *Die Ziet* y *Die Welt*. Sin embargo, no he incluido estas entrevistas debido a que las grabaciones originales de las entrevistas europeas que quería antologizar 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 construcción, pues entrevistar a Wallace era evidentemente una experiencia lo bastante memorable como para engendrar su propio subgénero a la sombra: un negativo fotográfico de una entrevista, donde un autor produce una especie de meta-ensayo acerca del proceso de intentar entrevistar a Wallace. El principal ejemplo de este género es «A la 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). El ensayo más intrigante sobre una entrevista a Wallace, sin embargo, es seguramente «El mundo según Wallace», de Joshua Ferris, el cual describe un encuentro entre los dos novelistas cuando Ferris —por entonces estudiante universitario en la Universidad de Iowa— entrevistó a Wallace para el periódico estudiantil.^[12]

Las entrevistas reunidas en este libro se desarrollaron de diferentes maneras. Algunas se celebraron de acuerdo a los protocolos del periodismo estándar; la entrevista de Laura Miller para *Salon*, por ejemplo, tuvo lugar en el Prescott Hotel de San Francisco durante la gira promocional de *La broma infinita*. Grabada y después transcrita y editada por Miller, el texto parece no incorporar añadido posterior alguno de Wallace. Otros textos nacieron de forma más colaborativa, emergieron de un ir y venir de borradores, de forma parecida al proceso que subyace a una entrevista de *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 estu-

dios sobre Wallace y en parte debido a que 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 se estaba planteando hacia dónde quería que se dirigiera su obra a continuación. McCaffery recuerda que le pareció que tenía muchas ganas de hablar seriamente con un académico acerca del estado actual de la narrativa, y no cesó de referirse a dos escritores 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. Este 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 «alrededores suntuosos en los que actualmente me encuentro cómodamente instalado»). 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 con-

versación 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 acerca de la relación de la literatura americana con la libertad y el sueño americano. Entre las secciones más interesantes se encuentran aquellas en las que Wallace sortea su relación con Pynchon:

La única vez que he visto a alguien ... mostrarnos de verdad adónde puede llevarnos la trascendencia es en *El arcoíris de gravedad* de Pynchon ... La paranoia es una respuesta natural al solipsismo, vale, pero la trascendencia de Pynchon es, muchacho, parecidísima a la del Satán de Milton. Localizas el problema y reúnes lo que puedas. Joder, si me encuentro solo y las estructuras metafísicas son en esencia amenazadoras y estoy paranoico, pues la paranoia es una metáfora central, joder, entonces voy a hacer que esto sea todo lo preciosamente ordenado y complejo que sea capaz ... Pero, en cualquier caso, he perdido mucho de mi interés en Pynchon, pues me parece que hay un modo diferente de trascender todo eso. Que en lugar de un modo satánico de trascenderlo, hay un modo angelico 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 se fueron intercambiando borradores mientras perfeccionaban su conversación hasta llegar a su forma actual más comprimida. La versión incluida aquí es unas dos mil palabras más extensa que la entrevista publicada en la *Review of Contemporary Fiction*, y hace uso del material del penúltimo borrador sobre el que McCaffery y Wallace estuvieron trabajando.^[13]

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 hay, inevitablemente, alguna (a menudo reveladora) repetición en este libro. 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 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. 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 acerca de, por ejemplo, el teléfono de una emisora de radio, etcétera) y el cambio de título de dos entrevistas.^[14]

Además de a los dueños de los derechos de reproducción, agradezco al David Foster Wallace Literary Trust el haberme dado permiso 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. Seis meses después, 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 tomarse Wallace dos semestres libres (primavera del 82 y otoño del 83), y pasa este paréntesis conduciendo un autobús escolar y leyendo vorazmente.
- 1985 Se gradúa summa cum laude en Lengua Inglesa y Filosofía. Siguiendo el ejemplo de Costello, que escribió una novela para su tesis de graduación el año anterior, Wallace estudia bajo Dale Peterson y 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 en Bellas Artes en la Universidad de Arizona.
- 1987 *La escoba del sistema* se publica en enero. Se gradúa en agosto y es nombrado Profesor Asistente 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, y después consigue un puesto de profesor visitante en Amherst.

1988 *La niña del pelo raro* tiene programada como fecha de publicación otoño de 1988, pero el lanzamiento del libro se retrasa mientras Wallace se ve atrapado en batallas legales debido a las referencias a personas reales en los relatos. «Animalitos inexpresivos» gana un John Traine Humor Prize de la *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 Después de alguna revisión, *La niña del pelo raro* se publica finalmente 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. Entra en A. A. [Alcohólicos Anónimos] en septiembre.

1990 No obstante concebido inicialmente como ensayo, *Signifying Rappers* (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 rese-