

“Weird pretty hand”: David Foster Wallace y la cultura de masas

Malena Duchovny¹

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

mduchovny@filo.uba.ar

Resumen

El escritor estadounidense David Foster Wallace dejó amplia evidencia de su preocupación con la influencia de la televisión en la literatura a lo largo de su obra, pero especialmente en su ensayo “E Unibus Pluram: Television and US Fiction” (1990). En este ensayo, Wallace dialoga con varios teóricos de la cultura de masas y el posmodernismo. En este caso me voy a enfocar en “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism” (1984), de Fredric Jameson. En primer lugar, resumiremos el ensayo de Wallace. En segundo lugar, identificaremos los puntos que Wallace toma de Jameson y mostraremos cómo los reelabora. Por último, veremos cómo los postulados teóricos de Wallace ya se encontraban puestos en acto en “Little Expressionless Animals”, uno de los textos de su primera colección de cuentos, *Girl With Curious Hair* (1989).

Palabras clave: Wallace; posmodernismo; cultura de masas; televisión; Jameson

“I want to persuade you that irony, poker-faced silence, and fear of ridicule are distinctive of those features of contemporary U.S. culture (of which cutting-edge fiction is a part) that enjoy any significant relation to the television whose weird pretty hand has my generation by the throat”.

David Foster Wallace, “E Unibus Pluram: Television and US Fiction”

El ensayo “E Unibus Pluram: Television and US Fiction”, de David Foster Wallace, comienza con un análisis del acto de mirar televisión. Wallace define a la televisión como un “increíble medidor de lo que los estadounidenses consideran normal y genérico, en tanto la televisión es un elemento que “disemina y define la atmósfera cultural” (1997: 27). La televisión y los vericuetos de su producción, para Wallace, se han vuelto parte de la interioridad del sujeto, que conoce a la perfección no solo el contenido de lo que sucede en su pantalla sino también el

¹ Malena Duchovny (1993) es licenciada en Letras (Universidad de Buenos Aires) y magíster en Periodismo (Universidad Torcuato Di Tella). Fue adscripta de la materia Literatura Inglesa y actualmente es adscripta de Literatura Norteamericana. Está finalizando dos estudios de posgrado, ambos en la UBA: la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas, y la Carrera de Especialización en Traducción Literaria. Forma parte del proyecto FiloCyT “Literatura Norteamericana de entreguerras: tradiciones, desvíos y rupturas”.

detrás de escena, los intrínquilos del elenco y los productores, etcétera. La televisión “entrena” a los televidentes; se asegura no solo de que el público mire, sino de que reaccione de la manera deseada a la “mismidad adormecedora” (40) de la programación televisiva.

El nexo que une a la televisión y la ficción es, según Wallace, la “ironía autoconsciente”:

Show after show, for years now, has been either a self-acknowledged blank, visual, postmodern allusion- and attitude-fest, or, even more common, an uneven battle of wits between some ineffectual spokesman for hollow authority and his precocious children, mordant spouse, or sardonic colleagues (61).

Wallace admite que la televisión ya había tenido influencia en la literatura metaficcional de los 60, en tanto sus autores eran parte de una comunidad que estaba intercambiando “an old idea of itself as a nation of doers and be-ers for a new vision of the U.S.A. as an atomized mass of self-conscious watchers and appearers” (34). Wallace considera, a su vez, que hacer referencias a los contenidos de la televisión, algo en lo que fueron pioneros Pynchon y DeLillo, es en realidad una forma de mimesis realista.

Sin embargo, la literatura que él ve a su alrededor en los 90 tiene otra vuelta de tuerca: “in contemporary art, that televisual disdain for ‘hypocritical’ retrovalues like originality, depth, and integrity has no truck with those recombinant ‘appropriation’ styles of art and architecture in which ‘past becomes pastiche’” (64). Si en los sesenta, la ironía servía para denunciar que la banalidad, naiveté, sentimentalismo de la televisión escondían el corporativismo, los conflictos raciales, bombardeos secretos y espionaje, entre otras cosas, a fines de los 80, cuando la “Image Fiction” intenta usar la ironía de la televisión contra esta última (la televisión), falla estrepitosamente. En resumidas cuentas, el argumento de Wallace es que la televisión de su momento tiene la capacidad de “capturar y neutralizar” cualquier ataque contra la actitud cínica y pasiva que requiere de su público y que esto, a su vez, refleja un cambio más amplio en Estados Unidos donde el arte pasó de ser “una instanciación creativa de valores reales” a “un rechazo creativo de valores falsos”, es decir, de ser un acto positivo a uno negativo (50).

Wallace considera que las preguntas importantes acerca de la inmersión de la cultura estadounidense en la televisión solo están siendo respondidas por el arte, en particular ciertas zonas de la ficción, y por la misma televisión. Pero se hace otra pregunta: cómo hacer que los lectores despierten y vean que la cultura televisiva se ha vuelto “un fenómeno cínico, narcisista y esencialmente vacío” (73). Para eso encuentra tres salidas en la ficción contemporánea: la salida reaccionaria, que actúa como si la televisión no existiera; la salida conservadora que considera que con ciertos cambios la televisión podría tener incluso una influencia positiva; y la salida celebratoria, que remeda la ironía de la televisión. Wallace no acepta ninguna de estas tres como válida, y en vez propone otra, que más tarde sería denominada “la nueva sinceridad”:

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 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 (81-82).

Wallace cita a Jameson solo en una oportunidad: "What began as a mood of the avant-garde has surged into mass culture" (65). Aunque la cita aparece como una referencia directa, entre comillas, no lo es: lo que Wallace hace al "citar" es resumir las ideas de Jameson. Consideramos que este procedimiento no se agota aquí, ya que vemos que Wallace toma de Jameson no solo mucho más que una cita, sino también mucho más que una idea. "E Unibus Pluram" puede leerse como una versión no marxista de "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism".

El argumento básico de Jameson en este ensayo es que el modernismo y el posmodernismo son fundamentalmente diferentes, más allá de cualquier similitud que podamos encontrar en el estilo, porque el posmodernismo surge del sistema económico del capitalismo tardío, distinto del capitalismo imperialista: "it seems to me essential to grasp 'postmodernism' not as a style, but rather as a cultural dominant: a conception which allows for the presence and coexistence of a range of very different, yet subordinate features" (1984: 56). Esta nueva instancia del capitalismo fagocita todo lo que se le opone y lo neutraliza, incluidas las expresiones culturales:

the offensive features of the postmodern] no longer scandalize anyone and are not only received with the greatest complacency but have themselves become institutionalized and are at one with the official culture of Western society. What has happened is that aesthetic production today has become integrated into commodity production generally (56).

El posmodernismo, según Jameson, conlleva un borramiento de la distinción modernista entre alta y baja cultura, que implica la disolución de la esfera autónoma de la cultura. Jameson imagina este proceso como una "expansión prodigiosa de la cultura a lo largo del ámbito social" que emula la "expansión prodigiosa del capital multinacional" que termina colonizando los únicos enclaves precapitalistas (la Naturaleza y el Inconsciente) que permitían la existencia de una distancia crítica. Así, "everything in our social life—from economic value and state power to practices and to the very structure of the psyche itself—can be said to have become 'cultural' in some original and as yet untheorized sense" (87).

Frente a esto, Jameson considera que, frente a este paradigma, hay que evitar tanto "la celebración complaciente" como la "conceptualización en términos morales" y eminentemente

negativos: “the urgency of the subject demands that we make at least some effort to think the cultural evolution of late capitalism dialectically, as catastrophe and progress all together” (86). En efecto, Jameson afirma que aunque el posmodernismo es la dominante cultural de este período del capitalismo existen otras posibilidades y no considera que toda la producción cultural contemporánea al posmodernismo sea necesariamente posmoderna. Jameson ve, por un lado, un “momento de verdad” en lo posmoderno, en tanto “The distorted and unreflexive attempts of newer cultural production to explore and to express this new space [...] may thus, following a classic interpretive option, be read as peculiar new forms of realism (or at least of the mimesis of reality)” (88). Asimismo, Jameson postula una posible forma política del posmodernismo, cuya vocación sería “the invention and projection of a global cognitive mapping, on a social as well as a spatial scale” (92).

Como podemos ver, Wallace toma de Jameson mucho más que la idea que cita. Lo que Jameson diagnostica a partir del posmodernismo, Wallace lo hace a través de la ironía autoconsciente, pero la forma del argumento es muy similar. Hay un elemento que está absorbiendo todo, derribando barreras, generando una superficialidad que vuelve imposible la expresión positiva. Podemos ver lo realista de doblegarse ante esto, pero también necesitamos otra salida. La salida que propone Wallace, sin embargo, no involucra ya algo sistémico, algo que intente sistematizar (mapear) el presente. Wallace también propone una salida que busca abarcar el presente tal como es, pero es una salida que se ancla en la relación entre autor y lector. Dice Adam Kelly: “in the spiraling search for the truth of intentions, in an era when advertising, self-promotion and irony are endemic, the endpoint to the infinite jest of consciousness can only be the reader's choice whether or not to place trust and Blind Faith” (2010: 145).

Podemos ver esto muy claramente en el cuento “Little Expressionless Animals”, publicado en 1989 como parte de la colección *Girl With Curious Hair*. Jameson considera, en el ensayo antes mencionado, que el *pastiche* es una variación neutra de la parodia: “pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar mask, [...] but it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satirical impulse, devoid of laughter” (1984: 65). El crítico considera que este procedimiento es característico del posmodernismo, lo que aparece luego del agotamiento de las formas modernistas. En “Little Expressionless Animals”, sin embargo, Wallace logra hacer de ese *pastiche* supuestamente neutro, sin dientes, un instrumento agudo en la lucha por salvar a la literatura norteamericana de la televisión.

“Little Expressionless Animals”, el relato que encabeza el volumen, usa el *pastiche*, tal como lo describe Jameson, para incorporar al texto elementos de *Jeopardy!*, el popular programa televisivo de preguntas y respuestas. Pero si Jameson considera que el *pastiche* es algo negativo, un

síntoma del relativismo posmodernista, Wallace lo usa para generar un cortocircuito en el círculo vicioso de la ironía.

La relación entre *Jeopardy!* y “Little Expressionless Animals” podría considerarse un ejemplo de *fan fiction*. La mayoría de los personajes son completamente ficcionales, pero entre ellos se mueven personas “reales”: Alex Trebek (presentador de *Jeopardy!*), Merv Griffin (creador del programa) y Pat Sajak (presentador de otro programa similar). Wallace asegura en el aviso legal que precede a la colección que los nombres de figuras mediáticas utilizados en la colección “are meant only to denote figures, images, the stuff of collective dreams; they do not denote, or pretend to private information about, actual 3-D persons” (1989: s/p). Esto sugiere que Wallace trata a *Jeopardy!* como los autores de *fan fiction* tratan a los shows y novelas que toman como materia prima.

Sin embargo, para este análisis nos interesa abocarnos a la relación intertextual de *Jeopardy!* y “Little Expressionless Animals” en términos del *pastiche* tal como lo define Jameson: la imitación de un estilo, sin intención de burla. Ahora bien, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de *pastiche* literario basado en televisión? A la apropiación de la forma del programa para dar forma al cuento. En *Jeopardy!* los temas de las preguntas aparecen uno detrás del otro sin solución de continuidad. Un artículo sobre el programa publicado en la revista *Sports Illustrated* en 1989, el mismo año de publicación de la colección de Wallace, describe al juego así:

consiste en tres rondas, cada una más difícil que la anterior, durante las cuales los participantes contestan con preguntas a respuestas en categorías tan diversas como “guerra química” y “cerdos famosos”. El programa es tanto una causa como un síntoma de la lujuria de la Edad de la Información por los datos despojados (Lidz, 1989).

De la misma forma, “Little Expressionless Animals” se compone de viñetas que saltan de un año a otro sin previo aviso. Asimismo, a lo largo del texto aparecen interpuestos, en otra tipografía y disposición, extractos de dos artículos periodísticos ficticios que siguen el derrotero de Julie Smith, la nueva y aparentemente invencible participante del programa. Estos extractos interrumpen el texto tres veces, el mismo número de cortes publicitarios que se hacían durante el programa en cuestión.

Contado linealmente, el argumento del relato es el siguiente: Julie Smith queda seleccionada para participar en *Jeopardy!* y termina batiendo todos los récords existentes: resulta invicta durante tres años. Cuando los productores del programa deciden que Julie debe ser vencida, se abocan a la búsqueda del adversario indicado y seleccionan a su hermano, “a huge adolescent boy so plump and pale and vacant he looks like a snowman” (Wallace 1989: 38). El muchacho, que, junto a su hermana, fue abandonado por su madre al costado de la ruta, es

autista y prácticamente no puede comunicarse con el exterior, pero finalmente vence a su hermana, que es incapaz de responder preguntas sobre animales.

La derrota de Julie es el final del argumento, pero el texto sugiere otras posibilidades. Cuando parece que Julie no va a llegar al estudio a la hora acordada para el juego contra su hermano, surge la posibilidad de que Julie no se presente a participar del programa y abandone el juego por completo. El otro final posible surge del modo en que Wallace da fin al relato –o trama– con un momento de comunión entre Julie y el público presente en el estudio: “Julie and the audience look at each other” (1989: 42). El talón de Aquiles de Julie, su odio por los animales, viene del día en que fue abandonada y pasó horas cara a cara con una vaca: “Tell them how the cow’s face had no expression on it. How it stood there all day, looking at you with a big face that had no expression” (40). La falta de expresión que comparten el hermano de Julie y, según ella, los animales no es la del *pastiche* jamesoniano, sino la mirada neutra de la ironía sin fin que Wallace diagnostica en “E Unibus Pluram”: “the numb blank bored demeanor [...] that has become my generation’s version of cool is all about TV” (1997: 64).

Esta imagen de Julie comunicándose con su público resulta especialmente importante porque Julie, como identifica Kassia Boddy (2013: 36), representa una figura de artista. Esta cualidad del personaje se ve resaltada cuando Julie le propone a su novia inventar historias de vida que podrían haber motivado su lesbianismo para burlarse de la gente que le pregunta por qué sale con una chica: “‘you know what’s fun, if you want to have fun,’ she says, ‘is to make up explanations. Give people reasons, if they want reasons. Anything you want. Make reasons up. It’ll surprise you—the more improbable the reason, the more satisfied people will be’”. En particular, Julie representa a uno de esos nuevos artistas que Wallace profetizaba: “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 gal actually to endorse and instantiate single-entendre principles” (Wallace, 1997: 81). Un artista como Julie, con su capacidad de establecer una conexión con el público, podría tal vez extricar a la literatura norteamericana de aquella “weird pretty hand” de la televisión, que tiene bajo su control a toda una generación de escritores.

Referencias bibliográficas

Boddy, Kassia. 2013. “A Fiction of Response: *Girl with Curious Hair* in Context”. En Boswell, Marshall y Burn, Stephen J. (eds.), *A Companion to David Foster Wallace Studies*. Nueva York: Macmillan, pp. 23-42.

Jameson, Fredric. 1984. "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review*, N° 146, pp. 53-92.

Kelly, Adam. 2010. "David Foster Wallace and The New Sincerity in American Fiction". En Hering, David (ed.), *Consider David Foster Wallace*. Los Ángeles/Austin: Sideshow Media Group Press, pp. 131-146.

Lidz, Franz. 1989. "What is 'Jeopardy!?' Television for \$1,000: The World's Toughest Game Show". *Sports Illustrated*, Vol. 70, N° 19, pp. 94-115. <https://vault.si.com/vault/1989/05/01/television-for-1000-the-worlds-toughest-game-show-what-is-jeopardy-> [última consulta: 15 de agosto de 2022].

Wallace, David Foster. 1989. "Little Expressionless Animals". En *Girl With Curious Hair*. Nueva York: W. W. Norton, pp. 2-42.

———. 1997. "E Unibus Pluram. Television and US Fiction". En *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*. Nueva York: Little, Brown and Company, pp. 21-82.