

LA NARRATIVA ESTADOUNIDENSE HACIA FINES DEL SIGLO XX AMERICAN NARRATIVE IN LATE 20TH CENTURY

Nancy Viejo (nancyviejo@hotmail.com)

Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

El contexto de la narrativa estadounidense hacia fines del siglo XX se mantiene mediante el impulso de décadas anteriores. La etapa posmoderna, pareciera extinguirse afectada por el mismo fenómeno que le había dado vida. Es así que, en el campo intelectual, se registran una serie de reflexiones críticas y metaliterarias que pueden leerse hoy en día como verdaderos manifiestos y testimonios que funcionan como una bisagra en la narrativa del periodo. David Foster Wallace, es sin lugar a dudas, el autor que anticipa esta nueva etapa, y quien diseña los rasgos de la nueva subjetividad que caracterizará a los jóvenes escritores del periodo.

Palabras claves: narrativa estadounidense; fines de siglo XX; nuevas subjetividades

Abstract

The context of the American narrative towards the end of the 20th century is maintained by the impulse of previous decades. The postmodern stage seems to be in a process of extinction, affected by the same phenomenon that had given it life. Thus, in the intellectual field, a series of critical and metaliterary reflections can be read today as true manifiestos and testimonies that function as a hinge in the narrative of the period. David Foster Wallace is, without a doubt, the author who anticipates this new stage, and who designs the features of a new subjectivity that will characterize the young writers of the period.

Key words: american literature - late 20th century - new subjectivities

Hacia fines del siglo XX, Estados Unidos atravesaba un momento de expansión económica, pero el contexto de la narrativa se mantiene sobre todo mediante el impulso de décadas anteriores. De alguna manera, la etapa posmoderna del que la crítica diera cuenta en los famosos ensayos de John Barth, "Una literatura del agotamiento", y de Susan Sontag, "La estética del Silencio", ambos de 1967, pareciera extinguirse afectada por el mismo fenómeno que le había dado vida.

Es decir, si hacemos memoria, recordaremos que, en su texto, Barth afirmaba que los

escritores de ficción no tenían la posibilidad de escribir algo original debido al estado agotamiento en el que se encontraba la literatura de su época, lo que coincidía con la posición de Sontag, cuya tesis central era que ya no quedaba nada por decir. En medio de grandes polémicas, estas posturas descifran tempranamente el juego metaficcional como el rasgo preponderante de la literatura posmoderna, cuyo correlato retórico se encuentra en el énfasis puesto en el efecto paródico y las formas de la ironía. Sin embargo, con el pasar del tiempo, estos recursos se fueron transformando en una serie de clichés que lograron atravesar las

formas de producción, decodificación y consumo de la cultura popular.

Es así, que, en el campo intelectual de fines del siglo pasado, se registran a través de artículos y ensayos, una serie de reflexiones críticas y metaliterarias que pueden leerse hoy en día como verdaderos manifiestos y testimonios pueden verse como una bisagra en la narrativa del periodo.

Pero sin lugar a dudas, el autor que se anticipa a esto es David Foster Wallace. En 1988, un año después de haber publicado *The broom of the system* (1987), Steven Moore, el editor de la revista *Review of Contemporary Fiction* lo invita a publicar en un artículo para la sección *Novelist as Critic*, en representación de la nueva generación de escritores jóvenes (la sección incluiría artículos de otros autores, entre ellos John Barth). Su texto, "Fictional Futures and the Conspicuously Young" expone el clima literario de su propia generación, es decir la que comienza a publicar por aquellos años. El artículo se refiere a los antecedentes del llamado "*Brat Pack*", un grupo de escritores surgidos en la costa este de le EE.UU. durante los años 80, entre los que se encontraban Bret Easton Ellis, Tama Janowitz y David Leavitt entre otros, y allí afirma que estas generaciones 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 la que la gente culta entiende la función y las posibilidades de la narrativa seria.

En realidad, Foster Wallace entiende que la cultura popular está inseparablemente ligada a las ideas de los jóvenes escritores acerca del mundo y de su propia subjetividad, y por lo tanto estos escritores no pueden identificarse con el desdén por la cultura de masas de los escritores de la generación anterior. Los nuevos autores forman parte de la audiencia y de alguna manera el tipo de narración que impone el medio estaría convirtiéndose en estándar narrativo. En cierta manera, los programas de académicos de escritura tienden también a cierto tipo de estandarización.

Más adelante, en su famoso ensayo de 1993 "*E Unibus Pluram: Television and U. S. Fiction*" ("*E unibus pluram: televisión y narrativa americana*"), originalmente publicado en la misma revista, y que integra la colección de artículos de *Algo supuestamente divertido* que nunca volvería a hacer (1997), Foster Wallace, denuncia que la literatura posmoderna se ha transformado en el *mainstream*, y reclama la necesidad de un cambio en una cultura donde la televisión ha pasado a ocupar un rol central, mientras que la literatura ha perdido su poder de crear sentido, volviéndose vacía y cínica. En términos del autor se ha llegado a esta situación, por un lado porque mantiene la idea de que la televisión influye directamente en la narrativa "en especial aquellas corrientes narrativas arraigadas en el posmodernismo, que incluso en su cénit metanarrativo más rebelde no fue tanto una 'reacción contra' la tele como una especie de acatamiento de la tele" (p. 36); mientras que por el otro, se

encuentra el hecho de que la ironía, que alguna vez habría tenido un efecto crítico y renovador, en realidad no posee efectividad constructiva, “carece de sustancia” y se torna opresiva (p. 66). Es desde esta perspectiva que David Foster Wallace promueve una nueva rebeldía, capaz de provocar el cambio hacia una cultura y una narrativa que reivindicque la sinceridad y el sentimiento, propone recuperar “los viejos problemas y emociones pasados de moda de la vida americana con reverencia y convicción”, que los nuevos artistas se atrevan a ser sinceros, anticuados, retrógrados, ingenuos y anacrónicos, a la vez que le pierdan el miedo al sentimentalismo y al melodrama (pp.77-78). De esta manera, Foster Wallace recupera el atributo de la emoción, para la literatura, convirtiéndose en la voz privilegiada entre los jóvenes narradores de mediados de los 90 como su amigo Jonathan Franzen, Michael Chabon, Bret Easton Ellis, Jeffrey Eugenides, llegando a la británica Zadie Smith, una de las novelistas más reconocidas en lengua inglesa de principios de este siglo, entre otros; y claramente su influencia perdura hasta hoy también entre artistas de diversas disciplinas. La obra de Foster Wallace nos brinda la oportunidad de contar con una obra de ficción que es acompañada de ensayos y reflexiones críticas sobre la literatura y su contexto de producción, lo que brinda un registro privilegiado de la época. Estos textos no ficcionales demuestran un profundo compromiso programático que contagia a sus contemporáneos, y que, sin apartarse de la experimentación posmoderna, intenta retomar

un camino del que los posmodernos se habían apartado, y que tienen que ver con la indagación profunda en el significado de lo humano, en una famosa entrevista afirma: “fiction's about what it is to be a fucking *human being*” (McAffery: 26).

Tres años después de ese ensayo, Jonathan Franzen, en el artículo “Perchance to dream. In the age of images, a reason to write novels” [“Tal vez soñar. Una razón para escribir novelas en la era de las imágenes”], publicado en *The Harpers* coincide en la crítica al lugar central que ocupa la televisión en la cultura, lo que sucedería en desmedro al espacio que ocupa la literatura, a la vez que lamenta la aparente obsolescencia de la novela tradicional del tipo de realismo social estadounidense como consecuencia del crecimiento de los *mass media*, lo que habría derivado en el estancamiento de la narrativa americana en general. Y si bien, para la reedición de este artículo, bajo el título “¿Para qué molestarse?”, incluido en su recopilación de ensayos del 2002, *How to Be Alone (Cómo estar solo)*, en las palabras preliminares el propio autor se despega del enojo exacerbado e indignación de joven escritor que revela el artículo original, aun así del texto da cuenta de las tendencias que surgían para la narrativa en el contexto de su producción, que hablaban de la necesidad de recuperar el sentido del trabajo del escritor, el narrador que construye el sentido y su identidad a través de su propia historia y la del lugar en donde vive.

De hecho, Franzen, de alguna manera reelabora este planteo en la nueva edición, al decir que le preocupa “el problema de

preservar la individualidad y la complejidad en una cultura de masas ruidosa y que distrae” (p.7), en lo que puede observarse cierta ética programática del que años después llegó a transformarse en uno de los escritores contemporáneos más importantes de su país, pero en donde también se advierte la impronta del pensamiento de Foster Wallace.

En el año 2000 irrumpe el género de memorias ficcionales –o subgénero, como dirá luego Franzen a propósito de su *Farther Away (Más afuera, 2012)*-, con *A Heartbreaking Work of Staggering Genius (Una historia conmovedora, asombrosa y genial)*, de Dave Eggers, con la influencia manifiesta de David Foster Wallace, la obra relata la vida de Dave, a partir de que debió quedar a cargo de su hermano menor antes la muerte de los padres. El trabajo original con el paratexto, la estructura experimental del relato, y el tono irónico ponen en evidencia la herencia posmoderna, pero que a su vez es atravesada por la nostalgia y la emoción, dando cuenta de la sensibilidad que se gestaba en la nueva narrativa, que no le huía a la emoción y la sensibilidad.

En el año 2001, Jonathan Franzen publica *The Corrections (Las correcciones)*, la saga de una familia del Medio Oeste americano, que analiza las inconsistencias *del american way of life* hacia fines del siglo XX. La obra pone en primer plano la indagación de Franzen sobre las posibilidades y los alcances de un nuevo tipo de realismo en la novela contemporánea, pero se distingue, además, por profundizar en las emociones de los personajes y los conflictos morales. Un relato

que sorprendió, además, ya que su trama parece prever el cambio drástico que, el mismo año de su publicación, sufriría el país. Las décadas finales del siglo pasado, ese período de transición en la narrativa norteamericana, podrían entenderse hoy quizás como un proceso de reformulación para algo nuevo, de todos modos, la irrupción de un hecho catastrófico, los ataques del 11 de septiembre de 2001 al Pentágono y al *World Trade Center*, marcaron un antes y un después en la sociedad y la cultura del país, y así también la “muerte de la ironía”, el llamado a una “nueva sensibilidad” y la actitud reverencial y respetuosa a los problemas de la vida prevista por David Foster Wallace, años atrás parecía tener otra relevancia y dar un nuevo giro a la narrativa.

Efectivamente, si bien gran parte de la ficción contemporánea estadounidense indaga en la catástrofe y la paranoia, estos ataques despertaron en la sociedad una conciencia colectiva de vulnerabilidad y peligro. La tragedia sufrida y sus consecuencias traumáticas se encontraban fuera de toda previsión teórica. En este contexto de cambios en la sociedad y la cultura de los Estados Unidos, la literatura ha comenzado a orientarse hacia nuevos temas, redefiniendo la tarea programática: los escritores persiguen ahora una nueva ballena blanca, escribir la gran novela norteamericana, capaz de significar la experiencia vivida, lo que determina una actualización en el género.

Lentamente, el 9/11 o “*nine-eleven*” se fue constituyendo en un tópico y un nuevo corpus narrativo aborda de diversas maneras las

repercusiones psicológicas, sociales y culturales de lo sucedido, llegando a conformar un nuevo género por sí mismo. Entre las novelas más representativas que abordan este tema como eje central encontramos: *The Kite Runner*, de Khaled Hosseini, del 2003; *Extremely Loud and Incredibly Close*, de Jonathan Safran Foer; *The Writing on the Wall*, de Lynne Sharon Schwartz; *The Good Priest's Son*, de Reynolds Price, todas estas del 2005 (mismo año que *Saturday* del autor inglés Ian McEwan); *The Good Life*, de Jay McInerney y *Terrorist*, de John Updike, ambas del 2006; *Falling Man*, de Don DeLillo, 2007. En términos generales estas obras examinan la vida cotidiana e íntima del americano medio, haciendo foco en aspectos familiares, crisis matrimoniales, dejando de lado el punto de vista específicos de los atentados.

Entonces, si recordamos una de las clásicas definiciones de posmodernidad como el periodo que pone fin a los grandes metarrelatos, (Lyotard, 2000), observamos en las indagaciones teóricas y estéticas de la narrativa de finales del siglo pasado, y especialmente a partir de las reflexiones de David Foster Wallace-, la búsqueda por la recuperación de algún tipo de sentido o legitimación de ser, en el estrecho espacio que la propia historia del siglo habría dejado, una vez agotados los juegos del lenguaje que obturaban toda comunicación posible llevando la relaciones humanas a callejones sin salidas (*The broom of the system*, 1987), en contraposición –y como respuesta- a la hegemonía de este nuevo tipo de sociedad

tecno-globalizada que se estaba consolidando.

La obra inconclusa de David Foster Wallace, mediante la experimentación, la búsqueda de una nueva posibilidad para ese narrador que se había perdido, parece rendirse ante la creencia de no haber podido encontrar la forma justa para su ficción. Sin embargo, quizá podríamos aventurarnos a decir que la solidez narrativa de esa nueva voz que buscaba, sale a nuestro encuentro al interpelarnos en el cruce de sus textos ficcionales y no ficcionales. Su rechazo a la parodia y a la ironía, deben entenderse como un rechazo a los juegos metalingüísticos que solo permiten un juego recursivo vacío. Es claro que su narrativa también está atravesada por elementos paródicos, pero también de la sensibilidad de una voz que trata de combatir la soledad a través de diversas formas de comunicación con el lector, los desafíos y juegos con la literatura. Siempre creyó que la ficción era una forma de tener una conversación, su voz ha impulsado a una generación de artistas a volver a hacer del arte un encuentro con el otro: “*another sensibility like mine exists*” (Lipsky:38).

Referencias

- Barth, J. (1982). *The Literature of Exhaustion and the Literature fo Replensihment*. Northridge: Lord John P.
- Foster Wallace, D. (2001). “E Unibus Pluram: Televisión y narrativa americana”, en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona. Mondadori.

- Franzen, J. (1996) "Perchance to dream. In the age of images, a reason to write novels", Harper's Abril. pp. 35-54.
- Franzen, J. (2003). *Cómo estar solo*. Seix Barral.
- Hutcheon, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge.
- Lipsky, D. (2010). *Although of Course you end Becoming Yourself: A Road Trip with David Foster Wallace*, Broadway Books, New York.
- Lyotard, F. (2000). *La Condición Postmoderna*. Madrid, Cátedra.
- McAffery, L. (1993). "An expanded interview with David Foster Wallace". Stephen J. B. (ed.) (2012). *Conversations with David Foster Wallace*. University Press of Mississippi, pp. 21-52.
- Sontag, S. (1985). "La estética del silencio", *Estilos radicales*, Buenos Aires, Taurus.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019