

David Markson, 1937-2010

La desmuerte del autor

Cristina Rivera Garza

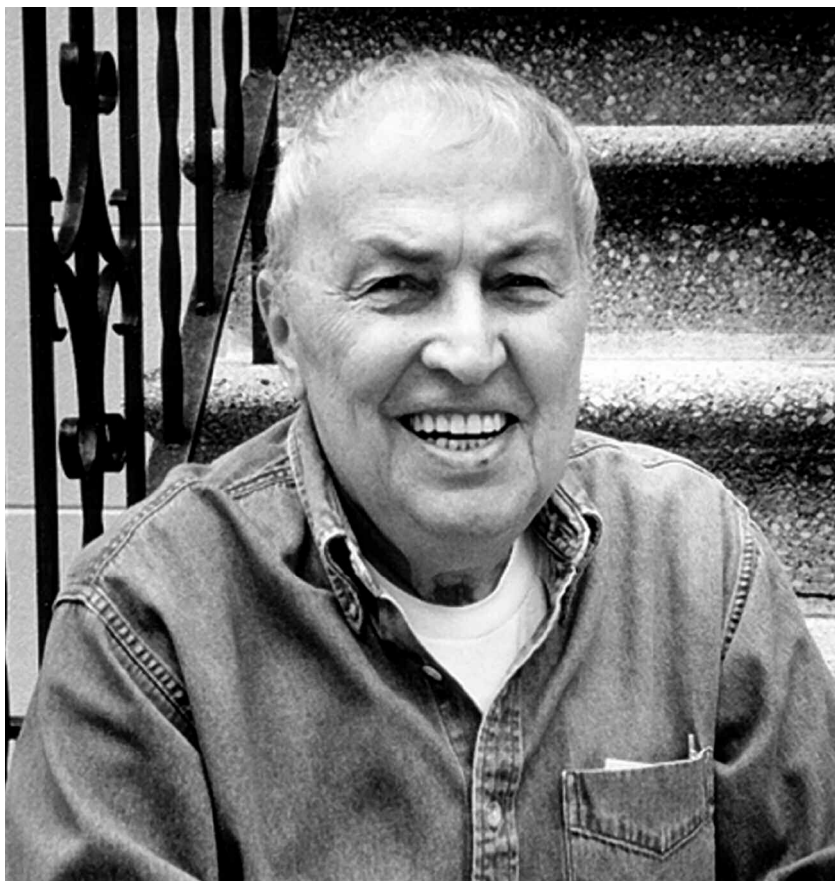
Hay escritores de culto que esperan el momento preciso —a menudo pueden pasar muchos años— de ir al encuentro con sus lectores. Tal es el caso de David Markson, creador de una serie de novelas experimentales que se ubican la cúspide del posmodernismo norteamericano. Cristina Rivera Garza, quien ha escrito libros como Nadie me verá llorar, La cresta de Ilión y La frontera más distante, entre otros, recorre la obra del autor de La amante de Wittgenstein y nos ofrece un panorama de su escritura.

Todavía recuerdo mi primer día en la tierra con David Markson. No recuerdo por qué andaba en Nueva York pero sí, y esto a la perfección, la manera en que me introduje a The Strand, una librería en la que suelo encontrar cosas que no busco pero que terminan siendo esenciales para mi vida. Ya no sé si recuerdo o invento la luz dorada que, oblicua, atravesaba los ventanales. Pero salta a la memoria el instante en que me fijé en la frase que decoraba la portada de un libro: “In the beginning sometimes I left messages in the street”. Compré *Wittgenstein’s Mistress* por eso, por esa frase. Lo compré junto con otros tantos, pero ése fue el que abrí de inmediato, sentada sobre la banca de un parque cercano. Creo que todo esto ocurría en el otoño, pero no podría jurarlo en ningún momento.

Voraz. Veloz. Atroz. La primera lectura fue así. No recuerdo cuántas horas me tomó leer el libro ni dónde exactamente terminé de leerlo, pero sí recuerdo el súbito acceso de llanto. La incredulidad. Nadie me había ha-

blado de David Markson antes, y muy pocos lo hicieron después. Entre esos pocos estuvo David Foster Wallace, quien en más de una ocasión se refirió elogiosamente a los libros de David Markson: “Nada más ni nada menos el punto más alto de la ficción experimental en este país”. Lo cierto es que, justo como el narrador femenino de esa novela, volví la cabeza de izquierda a derecha creyendo o tratando de convencerme de que no era la última sobre la tierra. La sensación, del todo apabullante, al leer *Wittgenstein’s Mistress* quince años después de su publicación, fue la de haber desperdiciado mucho tiempo.

Lo cierto también es que esa lectura vino a confirmarme algunas intuiciones que entretenía alrededor de lo que es, o debería ser, un libro, al mismo tiempo que me abrió maneras alternativas de hacer esas mismas añejas preguntas. Tres tipos de novela que no es la novela de David Markson: la Novela-Experiencia, la Novela-Viajera, y la Novela-Ligue. Empecemos. Hay novelas que pre-



David Markson

tenden hacernos olvidar que son novelas. En lo que pareciera ser un triste caso de odio-contrasí-mismas, existen ciertamente las novelas que hasta pretenden hacerse pasar por “la realidad” (la novela como experiencia o como expresión no mediata del yo). Hay novelas que tienen la intención de convertirse en intergalácticos transportes públicos que no tienen el menor empacho en prometer al lector inolvidables travesías por “universos reales” (la novela como agencia de viajes). Hay novelas que, en su modernista afán de seducción incluso mantienen que el lector puede “entrar en ellas” (la novela como una especie de ligue). En las páginas doce y trece de *Vanishing Point*, el libro que David Markson publicó en el 2004, el autor aclara: “Non-linear. Discontinuous. Collage-like. An assemblage. As is already more than self-evident”. Luego: “A novel of intellectual reference and allusion, so to speak minus much of the novel. This presumably by now self-evident also”.

I. COMPLETAMENTE AUTOBIOGRÁFICA

No muchos utilizarían el adjetivo “autobiográfica” para calificar a *Wittgenstein’s Mistress*, la novela que el estadounidense David Markson publicó, después de ser rechazada en cincuenta y cuatro diferentes ocasiones por otras tantas editoriales, en 1988 con Dalkey Archives, una casa editora que cuenta entre sus autores a Gombrowicz, Sarduy, Stein, Luisa Valenzuela, Anne Carson,

entre otros poetas y narradores caracterizados por arriesgar en sus tratos con el lenguaje. Pero ésa es la palabra, precedida por el adverbio “completamente”, que utiliza Kate, la protagonista de un relato que inicia tiempo después (ni la protagonista ni el lector pueden nunca estar seguros de cuánto tiempo después) de haberse convertido en la única persona sobre el planeta tierra.

Así, después de haber desechado la idea de escribir una novela (porque “la gente que escribe novelas sólo las escribe cuando tiene muy poco que escribir” y porque “las novelas son acerca de gente, mucha gente”), Kate llega a la conclusión, esto casi al final del libro, por supuesto, de que ella necesita escribir una novela “completamente autobiográfica” —un relato minucioso que registre todo lo que pasa por la mente de una mujer que “se despertó un miércoles o jueves para descubrir que aparentemente ya no había ninguna otra persona en la tierra—. Vamos, ni siquiera una gaviota, tampoco”. Refiriéndose a sí misma por primera vez con el ella de la tercera persona del singular, Kate reflexiona sobre lo que podría saber o no saber la narradora de tal relato completamente autobiográfico: sabría, por ejemplo, que “una cosa curiosa que tarde o temprano cruzaría por su cabeza sería que paradójicamente ella había estado prácticamente tan sola antes de que todo esto pasara como lo estaba ahora, incidentalmente. Vamos, siendo ésta una novela autobiográfica puedo verificar categóricamente que una cosa como ésa cruzaría por su cabeza tarde o temprano, de hecho”.

El relato “completamente autobiográfico” al que el lector se enfrenta aquí dista mucho de los esquemas que empiezan el registro de una vida justo al inicio —con el nacimiento, por ejemplo— continuándola con estrategias lineales de acumulación, usualmente progresivas, que confluyen en el punto de la escritura del relato como momento de autovalidación del mismo. El texto de Kate, habrá que anotar, se aleja de ese tipo de realismo terso y explicativo que a menudo se asocia al género autobiográfico y que tanto atacaba Kathy Acker en alguno de sus memorables ensayos incluidos en *Bodies of Work*. Un verdadero realismo, un realismo radical, tendría que tomar un registro exhaustivo de lo que acontece frente y dentro del sujeto en cuestión, aseguraba Acker. Un realismo realista tendría, por fuerza, luego entonces, que estar muy cerca de la experiencia de la locura. Y ese sustantivo, por cierto, aparece muy pronto en la novela de Markson, ya como una sombra o como una premonición o como un inevitable. Porque, ¿estamos de verdad listos para creer que Kate es, en efecto, la última persona viva en el planeta?

David Markson no pierde el tiempo investigando las posibles causas de la desaparición de todos-menos-uno de los seres humanos de la tierra. Comprobar o rechazar la materialidad de esa hipótesis no constituye ni una

preocupación ni un eje de un texto que, de entrada, le da la espalda a las preguntas que animan a la gran mayoría de relatos de fin del mundo. Se trata, por decirlo así, de un texto en la postciencia ficción. El tema, si es que hay uno, lo enunciará claramente la protagonista en el momento mismo en que explica por qué ha decidido escribir una novela completamente autobiográfica: la soledad. Kate no sólo es una persona solitaria, sino que se constituye a lo largo de su novela completamente autobiográfica en *La Gran Sola*. Y de esto, de la experiencia de la soledad, nos da cuenta una anécdota precisa (aunque hay nociones aquí y allá de que Kate ha perdido un hijo, acaso de siete años, cuyo nombre está casi segura de que es, o ha sido, Simon y cuya tumba visita, o ha visitado, de vez en cuando en México, de todos los lugares posibles) tanto como el uso del lenguaje mismo. La soledad o la pérdida, o la soledad resultante de la pérdida no sólo se nota en la manera en que Kate organiza una autobiografía que, a fin de cuentas, es un relato para sí misma, sino sobre todo en la manera en que las oraciones de tal texto están escritas. La sintaxis de Kate es, digámoslo así, rara.

Estructurado a través de “mensajes”, que no en pocas ocasiones constituyen “una forma inventada de escritura que nadie entiende”, su texto completamente autobiográfico se divide en pequeños párrafos que toman la apariencia de versículos. En todo caso, son líneas en las que se desliza un universo completo, cuyo corte, a menudo abrupto, interrumpe el sentido de la oración, así como la noción de que una debe seguirse lógicamente de la anterior. En este sentido, no sería descabellado asociar este tipo de construcción a lo que Ron Silliman ha definido como *la nueva oración*. Introducidas a menudo con adverbios relativos (lo que, donde, el cual), las frases de Markson son en realidad oraciones subordinadas que aparecen en la página, y en el texto, sin su antecedente o separadas de tal antecedente, como surgidas del silencio o de la nada.

La mayoría de las cosas en latas parecen comestibles, por cierto. Es sólo en las cosas empacadas en papel que ya no confío.

Aunque dos huevos estrellados son por lo que daría casi todo ahora.

Por lo que más seriamente lo daría casi todo, a decir verdad, sería por entender cómo es que mi cabeza se las arregla algunas veces para saltar de una cosa a otra como lo hace.

Por ejemplo ahora estoy pensando en el castillo de La Mancha otra vez.

Y ¿por qué mundana razón estoy también recordando que fue Odiseo quien supo dónde estaba Aquiles, cuando Aquiles se escondía entre las mujeres para que no lo obligaran a participar en la batalla?

II. HISTORIA NATURAL DE LA CULTURA

¿Y cómo es el mundo después del mundo? ¿Cuáles son, exactamente, nuestras ruinas? ¿Cómo se lidia con el lenguaje cuando no hay nadie, en sentido literal, a quien dirigirlo? El discurso interrumpido, sincopado de Kate, la única protagonista de *Wittgenstein's Mistress*, parece proponerse atender, de una u otra manera, a estas preguntas. Las referencias a ciudades paradigmáticas del mundo moderno y posmoderno, así como a sus museos —instituciones culturales dedicadas a la identificación y preservación del patrimonio cultural— son del todo relevantes en este sentido. Kate empieza su relato completamente autobiográfico asegurando que:

En el comienzo, algunas veces dejaba mensajes en la calle.

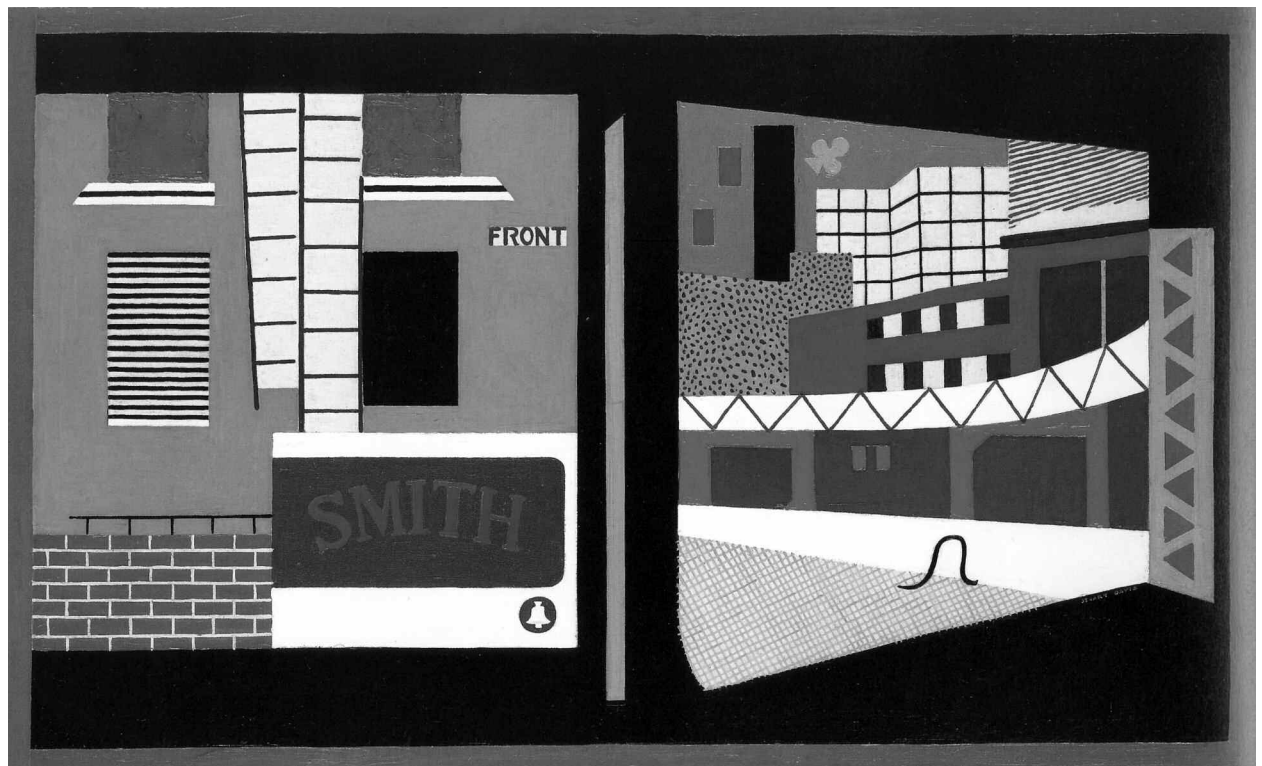
Alguien está viviendo en el Louvre, ciertos mensajes dirían. O en la Galería Nacional.

Naturalmente sólo podían decir eso cuando estaba en París o en Londres. Alguien está viviendo en el Museo Metropolitano, eso decían cuando vivía todavía en Nueva York.

Nadie vino, por supuesto. Eventualmente desistí de dejar los mensajes.

Aunque nunca está del todo segura acerca del tiempo que ha transcurrido entre esa época en que todavía buscaba a algún otro sobreviviente y la etapa en que cesó toda búsqueda (en algún momento aventura la cifra de diez años), Kate sabe que ha viajado mucho entre un punto y otro del tiempo. Los recorridos de Kate, que van de Turquía (el lugar original de Troya) a París, de Pennsylvania a México, pasando por Madrid o Roma, configuran una suerte de mapa posthumano del globo. El mapa, como todo mapa, no es azaroso, no es una réplica a escala de lo que-está-ahí, sino una selección de deslizamientos que, en el caso de Kate, son sobre todo deslizamientos a lo largo de y en la cultura y sus artefactos. Así es como, con el mundo completamente vacío, con todo estrictamente a su disposición, Kate opta por vivir en museos y, de manera eventual, por vivir de ellos (quemando algunas obras, por ejemplo, para producir calor).

Como en muchos de sus libros, Markson incorpora en *Wittgenstein's Mistress* una plétora de referencias literarias, artísticas y filosóficas que van de la época clásica a los albores de la modernidad. La manera en que trabaja la mente de Kate en la soledad más absoluta, el acertijo de la memoria que entrelaza y, con frecuencia, confunde, evita que tales menciones a las Grandes Obras de Cultura se conviertan en simples evidencias del *status quo* o en ramplona reafirmación del canon occidental. Kate no sólo confunde (y al confundir cuestiona) con gran facilidad autores y obras (Anna Akmatova, por ejemplo, es un personaje de Ana Karenina), o piezas originales con sus versiones fílmicas (es fácil pasar de



Stuart Davis, *Casa y calle*, 1931

Hécuba a Katherine Hepburn, por ejemplo) sino que además, con un gran sentido del humor, se da a la tarea de reapropiarse de narrativas fundacionales de Occidente. Tal es el caso de la *Iliada*. No por casualidad, uno de sus primeros viajes en el mundo posthumano que habita la lleva a Hisarlik, el nombre contemporáneo de la antigua Troya. Y tampoco por casualidad aparecen aquí y allá, una y otra vez, en ocasiones como hilo del relato, aunque más frecuentemente como interrupción al hilo de otro relato, los nombres de Helena, de Aquiles, de Héctor. Así, cuando en las inmediaciones del libro, Kate conjunta a Eurípides, Orestes, Clitemnestra, Helena, Casandra y Agamenón, para rehacer la historia de Troya, esta vez alrededor de tópicos como la violación y el secuestro y las relaciones familiares, es imposible no hacer comparaciones, acaso ingratas, con ejercicios similares: la *Iliada* de Alessandro Baricco salta ahora mismo a la memoria.

Reversibles y grotescos, necesarios pero abiertos, los artefactos de la gran cultura sin la cual el mundo posthumano de Kate resulta impensable, provocan así más ironía que asombro, más duda y tanteo que validación. Kate, eso queda claro desde el inicio, es una mujer atenta a los eventos de la alta cultura pero tal y como éstos aparecen en los diccionarios y en la cuarta de forros de algunos libros y en la carátula de ciertos discos (si Markson hubiera escrito esta novela una década después, Kate habría sido una gran navegadora de Internet, sin duda alguna).

En *On Creaturely Life*, Eric Santner interpreta el concepto de historia natural acuñado por Walter Benjamin de la siguiente manera:

La historia natural, como la entiende Benjamin, apunta así entonces a un elemento fundamental de la vida humana, a saber que las formas simbólicas en y a través de las cuales se estructura la vida pueden vaciarse, perder su vitalidad, romperse en una serie de significantes enigmáticos, “jeroglíficos” que de alguna manera continúan dirigiéndose a nosotros —colocándose bajo nuestra piel psíquica— aunque ya no poseamos la llave de su significado.

En este sentido, en el sentido en que Kate enfrenta a los artefactos de la cultura como formas vacías y enigmáticas que, sin embargo, continúan dándole sentido a lo que piensa y hace y ve, Kate es una especie de Virgilio que nos introduce, no sin grandes dosis de sentido del humor, al terreno de la historia natural de la cultura.

III. ESCRITURA COMO ESCULTURA

Hacia el final de *Wittgenstein's Mistress*, la novela que le ha ganado fama de experimental al autor norteamericano David Markson, la principal y única protagonista opta por escribir un relato completamente autobiográfico en lugar de una novela, argumentando que sólo los que tienen pocas cosas que decir se quedarían con la segunda opción. Se trata, claro está, del momento en que la novela se vuelve y se ve la cara a sí misma: es el momento, pues, en que la novela se expone y, también, el momento en que se burla de sí. Las dos cosas a la vez. Sin embargo, la novela da inicio con una referencia explícita al hecho de que Kate, en efecto, escribe. “En el

comienzo, algunas veces dejaba mensajes en la calle”, asegura. Luego también asegura que dejó de escribirlos. Y, entre una cosa y otra, escribió sobre la arena e, incluso, intentó escribir en griego:

Bueno, en lo que parecía ser griego, aunque sólo lo estaba inventando.

Lo que escribía eran mensajes, a decir verdad, como los que a veces escribía en la calle.

Alguien vive en esta playa, diría el mensaje.

Obviamente para entonces no importaba que los mensajes sólo eran una escritura inventada que nadie podía leer.

Su relación problemática con esa escritura que nadie entiende o que se desdibuja constantemente por entre la arena no se resuelve sino hasta que Kate empieza a pulsar las teclas de una máquina de escribir. En el mundo posthumano de Kate, escribir es, sobre todo, mecanografiar. Porque ése y no otro es el verbo que utiliza una y otra vez para describir lo que hace sin cesar, sin descanso, sin tregua alguna. Kate mecanografía. Esta diferencia entre escribir —la actividad creativa que una visión romántica puede asociar a actos de inspiración y genio— y mecanografiar —la actividad mecánica que involucra una relación específica entre el cuerpo y la tecnología, y la cual no es posible ni reducir ni agrandar con romanticismo alguno— no es de manera alguna gratuita. Kate, la mecanógrafa extrema, está registrando procesos mentales a través de los cuales intenta, como el Wittgenstein del *Tractatus*, sanar al lenguaje de su enfermedad propia: la imprecisión, que bien podría ser otra manera de llamar a sus significados. No por azar, luego entonces, Kate corrige su escritura en numerosas ocasiones (tiempos verbales, por ejemplo, o verbos correctos), anunciando en cada una de ellas que: “el lenguaje de uno es frecuentemente impreciso, eso he descubierto”. Pero la mecanógrafa extrema no sólo corrige: también está a cargo de producir una realidad que es una realidad textual, tanto para la narradora como para el lector, a través de la cual su vida en un mundo en que posiblemente no haya nadie más pareciera, al fin, soportable.

Para corregir o para volver más precisas sus propias oraciones, Kate se da a la tarea de cambiar sus elementos, ya sea quitándolos de ahí o ya sea añadiendo otros nuevos. De ahí que en una novela plagada de referencias culturales y artísticas, no sea del todo anodino que la narradora plantee de manera explícita la diferencia entre el proceso de creación de una escultura y el de una pintura. “La escultura”, escribe, “es el arte de quitar el material superfluo, alguna vez dijo Miguel Ángel. // También dijo, por el contrario, que la pintura es el arte de añadir cosas”. David Markson ha creado, a través de Kate, a una escritora que, siendo una mecanógrafa, tra-

baja con el método de una escultora. En *Wittgenstein's Mistress* ha desaparecido, en efecto, todo lo superfluo: nociones convencionales de lo que es, por ejemplo, una anécdota, la construcción de un personaje, el concepto de desarrollo e, incluso, la producción de un final. En la novela ha permanecido lo que permanece: la ruina y la pregunta acerca de lo que ésta significa. Pero la novela también es escultural por el cuidado casi físico con el que están hechas todas y cada una de sus líneas. Y hacer, aquí, es el verbo preciso. La sintaxis que encarna la soledad de Kate, ese eco de extrañeza que, sin embargo, permite todavía su legibilidad, es producto de un trabajo constante y, en ocasiones, violento, con y contra el lenguaje. Ahí, detrás de todo eso, hay un escritor que utiliza la tecla como un cincel. Ahí hay alguien que toca las palabras, sin duda. En este sentido, en el sentido en que el novelista utiliza los métodos de trabajo de un escultor, esta novela apropiadamente escultural es, por lo mismo, una escritura colindante.

Kate es una mujer, he escrito eso varias veces. Pero en un mundo posthumano tal aseveración debiera producir más ansiedad que alivio. ¿Tiene sentido, en un globo terráqueo sin nadie, la distinción entre mujeres y hombres? Las profusas referencias de Kate respecto a su propio cuerpo contribuyen a ampliar el alcance de estas preguntas más que a resolverlas. Muy pronto en el relato, Kate se enfrenta a la indeterminación de su edad. Podría tener cincuenta, en efecto, sus manos así se lo indican con manchas y arrugas, pero todavía menstrúa (y la aparición de la menstruación en ocasiones le sirve para llevar cierta cuenta del tiempo). Podría reaccionar de otras maneras ante, por ejemplo, un accidente en que se rompe el tobillo, o que al menos le produce un esguince, pero las hormonas (no es necesario decir que son femeninas, se entiende). En todas y cada una de estas escenas se trasluce y se borra, se afirma y se cuestiona, la identidad de género. Pero el hecho, sin embargo, importa. Dice Kate en más de una ocasión: “No hay naturalmente nada en la *Iliada*, o en ninguna otra obra, acerca de alguien que menstrúe. // O en la *Odisea*. Así, sin duda alguna, una mujer no escribió eso después de todo”. Todo parece indicar que, aun en un mundo sin hombres y sin mujeres, ser mujer o no, importa. E importa por la simple o complicada razón de que aún en ese mundo posthumano habitado sólo por Kate y la historia natural de su cultura, Kate tiene cuerpo y produce memoria.

IV. PUNTO DE FUGA

Markson empieza la fragmentada trayectoria de *Vanishing Point* con dos cajas de zapatos llenas de tarjetas bibliográficas y un autor cuyo nombre es Autor. Se trata de notas aparentemente aisladas que incluyen frases,



Tom Wesselmann, *Fumador 1*, 1967

ya sea de los artistas mismos o ya acerca de ellos, sobre sus procesos creativos, sus obras, sus tiempos. Autor, de vez en cuando, deja oír su voz sólo para decir que está cansado, que no recuerda si tomó o no tomó una siesta, que sus tenis parecen llevarlo a sitios equivocados.

“Un decorador con visos de locura, así llamó *Harper's Weekly* alguna vez a Gauguin”, escribe Markson. “Goethe escribió *Werther* en cuatro semanas / Schiller escribió *Guillermo Tell* en seis”, asegura Markson. “Me gusta una buena vista pero me gusta sentarme de espaldas a ella. Dice Gertrude Stein”, dice Markson.

Autor sufre de una ligereza inusual en la cabeza. Autor no se siente él-mismo. Autor tropieza con objetos y paredes que, de otra manera o antes, le resultaban familiares.

Pregunta Markson: “¿Fue *La obra de arte en la edad de la reproducción mecánica* el ensayo crítico más frecuentemente citado en la segunda parte del siglo XX?”. Dice Markson: “Terroristas. El cual fue de hecho el término escogido para categorizar a las novelistas góticas de inicios del siglo XIX”. Dice Markson: “Tacitus, de joven, defendiendo a otros artistas de la Eterna Vieja Guardia: Lo que es diferente no es necesariamente peor”.

En la página 96: “Autor está experimentando con mantenerse fuera de esto tanto como puede ¿por? / ¿Puede realmente decirlo? ¿Por qué no tiene la menor idea de cómo o adónde se dirige todo esto tampoco? / ¿Dónde terminará eventualmente este libro sin él?”.

Autor, mientras tanto, continúa chocando contra paredes súbitas. Autor está cansado y sospecha que tiene que visitar a un neurocirujano. Autor pierde más y más cualquier forma de control sobre el discurso.

“Nominativo. Genitivo. Dativo. Acusativo. Hablativo”.

Las citas textuales aparecen, cada vez con mayor frecuencia, sin referencia alguna. Cada vez hay más datos sobre los lugares donde murieron otros autores. La cita antitextual. La cita fuera del texto.

“La ilusión de que el Azul Profundo era algo *pensante*”.

Sobre Virginia Woolf y sobre Autor, sin transición alguna:

“La experiencia que nunca describiré, Virginia Woolf llamó así a su intento de suicidio. / Tengo la sensación de que me volveré loco. Oigo voces y no me puedo concentrar en mi trabajo. He luchado contra eso, pero ya no puedo luchar más. / Los recuerdos matutinos del vacío del día anterior. / Su anticipación en el vacío del día por venir”.

“Ravena, Dante murió ahí”, escribe Markson. “Milán, Eugenio Montale murió ahí”.

“Giuseppe Ungaretti anoche”.

Incluso un guiño a *La amante de Wittgenstein*: “Alguien vive en esa playa”.

“*Selah*, que marca el final de los versos en los salmos, pero cuyo significado hebreo es desconocido. / Y probablemente no indica otra cosa más que una pausa, o descanso”.

Selah.

Una poeta hojea el libro y dice: versículos.

Una narradora hojea el libro y dice: oraciones largas.

Entre la poeta y la narradora: la silueta de la religión.

Una novela sin anécdota. Una novela sin desarrollo lineal. Una novela críptica. Autorreferencial. Esquizofrénica. Sabionda. A punto de morir. Una novela. Una pausa. ¿Serán, de verdad, versículos? Un descanso. *Selah*.

¿Una novela?

Markson murió a finales de mayo. Tenía ochenta y dos años. Todavía me parece un desperdicio todo ese tiempo que viví sin sus libros. ■