

**YO NO SOY YO, EVIDENTEMENTE:  
LA AMANTE DE DAVID MARKSON**

M. CARMEN ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE  
*Universidad de Alicante*

(Abstract)

In the postmodernist period we only have speech to create reality. David Markson experiments with speech to transform the human being and the world in his novels. He shows us a world lacking historical reality and where the characters in his novels are only able to tell us stories without any kind of order. Literature thus becomes the experience lived, the meaning of the word is determined by its use and language becomes irrational and insignificant. Markson's philosophy on the idea of the structure of language and of how our language determines our vision of reality, because we see and create the world through language, is especially analyzed in his novel *Wittgenstein's Mistress*.

.....

No existe constancia documental de que los libros de que se trata aquí se hayan escrito ni publicado. Tampoco existen noticias de sus autores. Todo hace pensar que se trata de un fraude. Pero, ¿quién sabe?

Gonzalo Torrente Ballester

"¿Intentas conservar tu identidad como un oscuro secreto?", se recuerda el cartógrafo haciendo esta pregunta al camaleón que no tenía sombra.

Chema Cobo

...pero no podré nunca producir más que una palabra vacía, que es como el grado cero de todos los lugares donde se forma el deseo muy especial que yo tengo de ese otro (y no de un otro cualquiera).

Roland Barthes

Heidegger escribió en su *Carta sobre el humanismo* que hablar es la casa del ser. Hoy, en la sociedad de la imagen y de los puros significantes, en la era del posmodernismo y la desconstrucción, puede que hablar sea lo único que nos queda; puede que nombremos y repitamos las cosas -la paz, el humanismo, el bienestar, el amor- para hacer que existan. La palabra ya no es meramente un asir que confiere nombre a lo presente representado. Por el contrario," es sólo la palabra la que otorga

la venida en presencia, es decir, el ser, aquello en que algo puede aparecer como ente"<sup>1</sup>. La meditación sobre el habla determina el camino del pensamiento: se éste es realmente inquiridor, aquélla aceptará lo indeterminado y lo cobijará en lo indeterminable. El pensamiento activo abrazará la incertidumbre como parte del diálogo. Como Wittgenstein, cuestionará continuamente las proposiciones; o, como Heidegger, no buscará el saber ni las explicaciones<sup>2</sup>, sino que se liberará en lo abierto de lo que ser dicho. El habla se convierte así en una metafísica que trasciende el aspecto puramente sensible y físico del hecho fonético y pasa a crear la realidad. Ésta es, ni más ni menos, la concepción que del lenguaje nos presenta David Markson en sus novelas: como él mismo dice a propósito de *Springer's Progress*. "What it's about most of all is plainly and simply language. Language. Words, and worplay. Meanings and additional meanings. Sentence structure. Rhythms. Sounds. Wit. Resonances. About being infinitely more concerned with the *how* things are said than with the *what*"<sup>3</sup>.

Markson consigue llevar a feliz término uno de los deseos de Heidegger, hacer una experiencia con el habla, una experiencia que nos transforma a nosotros y al mundo: "Hacer una experiencia con el habla quiere decir, por tanto: dejarnos abordar en lo propio por la interpelación del habla, entrando y sometiéndose a ella. Se es verdad que el ser humano tiene morada de su existencia la propia habla-independientemente si lo sabe o no-entonces la experiencia que hagamos con el habla nos alcanzará en lo más interno de nuestra existencia"<sup>4</sup>. O, siguiendo a Humboldt, Markson ve el lenguaje como una peculiar "labor del espíritu". En *Wittgenstein's Mistress*, por ejemplo, el verdadero protagonista es el monólogo, y no Kate, sino que la ayuda a seguir viviendo. El lenguaje como *energía*, y no como *ergon*; como producción (lo que Humboldt llamó *eine*

---

<sup>1</sup> Martín Heidegger, *Unterwegs zur Sprache* (Pfullingen: Verlag, 1959); *De camino al habla*, trad.: Ives Zimmermann (Barcelona: Odós, 1987) 204.

<sup>2</sup> "El querer saber y la avidez de explicaciones no conducen jamás a un pensamiento inquiridor. Querer saber es siempre la pretensión enmascarada de una autoconsciencia que remite a una razón inventada por sí misma y de la racionalidad de esta razón. *Querer saber no quiere precisamente detenerse en lo que es digno de pensar*" (Heidegger, *De camino al habla*, 92).

<sup>3</sup> David Markson, "Reviewers in Flat Heels: Being a Postface to Several Novels," *The Review of Contemporary Fiction*, 10, 2 (Summer, 1990): 125.

<sup>4</sup> Heidegger, 143.

*Erzeugung*), y no como producto (*ein Erzeugtes*).<sup>5</sup>

Kate se cree (o es) la única persona viva en el mundo -tras una especie de catástrofe mundial cuya naturaleza Markson no aclara. Así pues, para saber que está viva ha de contarle, tiene que hablar. ("Los límites del lenguaje son los límites del mundo"). *Wittgenstein's Mistress* nos recuerda que el significado no existe en el vacío, que ha de ser compartido, comunicado, oído. Si no hay interlocutor, no hay mensaje. Kate es una mujer con un gran bagaje cultural: es una pintora cuyos cuadros se exponen en el Metropolitan Museum, tiene conocimientos de historia, literatura, música, filosofía, y ha viajado mucho por todo el mundo. Por eso, su monólogo es una especie de mosaico citas, como diría Bakhtin; o un "tejido" barthesiano. De su monólogo se desprende que ha tenido una vida intensa, y que ahora, en cambio, no le queda nada más que el lenguaje. Desnuda (literal y metafóricamente) ante la máquina de escribir, nos va relatando su vida, y se va convirtiendo, gracias al lenguaje, en Helena de Troya, Robinson Crusoe (en chica), Cassandra, Safo, Eva o, más importante, Sheherazade. Al igual que la protagonista de *Las mil y una noches*, Kate nos invita a comprobar cómo la verdad se disemina en innumerables cuentos, cómo la narración y el lenguaje son cómplices de la ruptura con la Razón. De hecho, la primera frase que oímos de los labios de Kate es que se ha dedicado a ir dejando mensajes por las calles, con la esperanza de que alguien los viese, con la esperanza de que la escritura le sirviese para afirmar su existencia. Igual que Peter Handke en *Cielo sobre Berlín*, Markson nos hace conscientes de la necesidad de tener un narrador, en tanto en cuanto sólo sabemos del mundo porque nos lo cuentan. Su proyecto es -y en este sentido me recuerda al de John Barth en *Chimera*- encontrar un camino descubriendo dónde está al examinar dónde ha estado; dejarlo todo atrás menos el equipaje que queda en la cabeza, los restos de

---

<sup>5</sup> Hablando en términos generales, puede decirse que en la lingüística actual hay dos escuelas de pensamiento, a saber, la tendencia "analítica" o "referencial", que intenta apresar la esencia del significado resolviéndolo en sus componentes principales, y la tendencia "operacional", la que aquí nos interesa, que estudia las palabras en acción, y se interesa menos por lo que es el significado que por cómo opera. En este sentido, la conjunción de mundo y hombre que el lenguaje lleva a cabo representa un juego dialéctico-hermenéutico, donde el lenguaje representa la relacionalidad de hombre y mundo, es decir, el elemento comunitario con el que contratamos nuestras ideas con una situación. El lenguaje, considerado como lugar de encuentro, no es un mero sistema de signos, sino el modo primario de *experimentar* la realidad e incluso, como señala Foucault, de *crearla*. El yo se ha disuelto; sólo queda el lenguaje.

cualquier cosa que hemos aprendido, los recuerdos, la memoria; llevar a cuestras la propia historia, vivir de ella y añadir nuevas espirales a este laberinto que, según Wittgenstein, es el lenguaje. El nombre de la protagonista Markson, como el de la de Barth, es sólo un conjunto de letras, igual que lo es el cuerpo de la literatura, infinidad de letras y de espacios en blanco, como un código del que hemos perdido la clave, Kate, por ejemplo, recoge la palabra *Dasein*, juega con ella, la aborda como significante, pero no sabe cuál es su significado. De hecho, Wittgenstein nunca tuvo *una* amante, puesto que era homosexual: ¿quiere esto decir que Kate no existe? ¿no será que es simplemente un constructo lingüístico? ¿es que es la narración la que la ha creado? ¿tiene razón Lacan cuando dice que es el lenguaje el que crea al sujeto, y no a la inversa? ¿es que toda la novela no es más que un juego lingüístico?

El relato de Kate es una especie de juego de la conciencia consigo misma para intentar componer y descomponer, construir y dismantelar (palabra que Markson prefiere a "desconstruir"<sup>6</sup>) lo que en cada instante se le presenta como incomprensible. Así, su parodia del discurso filosófico de Wittgenstein, de sus proporciones, de su continuo cuestionamiento de la inferencia, es realmente divertida, pero Kate tiene siempre muy presentes que ella es la última historiadora (quema todas y cada una de las páginas escritas por Herodoto, el primer historiador). En realidad, recuerda el *leitmotiv* de Paul Ricoeur en *Temps et récit*, a saber, que entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana hay una correlación que no es puramente accidental sino que presenta una forma de necesidad transcultural.

El monólogo es repetitivo, fragmentario como el de Wittgenstein<sup>7</sup>; es más pensamiento lanzado sobre la hoja de papel que sintaxis organizada. Está intentando recordar toda su vida y ponerle orden, cosa que apenas consigue, sin que, no obstante, le importe demasiado. El personaje de Markson se nos presenta en múltiples ocasiones

---

<sup>6</sup> Joseph Tabbi, "An Interview with David Markson," *The Review of Contemporary Fiction*, 10, 2 (Summer, 1990): 114.

<sup>7</sup> Sin un método definido, siguiendo el hilo del pensamiento: "El lenguaje es el vehículo del pensamiento" *Philosophical Investigations* (Oxford: Basil Blackwell, 1984) trad.: G.E.M. Anscombe, párr. 329. "I have written all these thoughts as *remarks*, short paragraphs, of which there is sometimes a fairly long chain about the same subject, jumping from one topic to another... the essential thing was that the thoughts should proceed from one subject to another in a natural order and without breaks... my thoughts were soon crippled if I tried to force them on in any single direction against their natural inclination" (vii).

como un narrador poco fiable (por ejemplo, no está segura de que en algún momento dado de su relato haya estado loca<sup>8</sup>). Así, Kate ejemplifica ese modelo de filosofía de la vida que Richard Rorty, inspirándose en Dewey, llama "edificante", una filosofía sistemática, la búsqueda de la conmensuración universal en un vocabulario final<sup>9</sup>. Kate repite constantemente frases que denotan inseguridad. No está segura ni siquiera de cómo se llamaba su marido ("Los nombres son los fósiles del discurso", escribió en una ocasión Roland Barthes); es un continuo balanceo entre ideas ilusorias, figuras del pensamiento y *modus dicendi* que la convierten en el filósofo nietzscheano del peligroso "quizás" o que recuerdan también a la filosofía del "como si" de Vaihinger<sup>10</sup>. La ficción es más real que la realidad misma.

Igual que los protagonistas de las novelas de Beckett, Kate cuenta historias que se corresponden con la aparente estructura de su vida, la cual resulta ser tan sólo la historia que ella narra, dando variedad a su existencia mediante las repeticiones que inconscientemente impone al proceso narrativo. Como en *Watt*, Kate pone sus constructos verbales en lugar del mundo. Lo que desconcierta, paralelamente al cuadro de Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, es que resulta inevitable relacionar el texto con el dibujo, y que, como bien señala Foucault a propósito de dicho cuadro, es imposible definir el plan que permita decir que la aserción es verdadera, falsa, contradictoria. El margen entre las palabras y las cosas es, en Markson, una región incierta y brumosa, una ausencia de espacio y tiempo y la desaparición de un lugar tradicionalmente común entre los signos de la escritura y los referentes reales. *Wittgenstein's Mistress* se parece tanto a *Ceci n'est pas une pipe* como a *L'Art de la conversation*: en el primero, Margritte habla de la incisión del discurso en la forma de las cosas, mientras que en el segundo se aborda "la gravitación autónoma de las cosas que forman sus propias palabras ante

---

<sup>8</sup> En este sentido, es adecuado recordar unas palabras de Roland Barthes: "un loco que escribe no es jamás completamente loco; es un falsificador: ningún Elogio de la Locura es posible," *Fragments d'un discours amoureux* (Paris: Editions du Seuil, 1977) *Fragmentos de un discurso amoroso* (México D.F.: Siglo XXI, 1986) trad.: Eduardo Molina, 101.

<sup>9</sup> Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979) *La filosofía y el espejo de la naturaleza* (Madrid: Cátedra, 1984) trad.: Jesús Fernández Zulaída, 333.

<sup>10</sup> Véase Hans Vaihinger, *The Philosophy of "As If"* (London: Routledge and Kegan Paul, 1932). Sería interesante recordar las palabras "como si" son una especie de giro lingüístico mágico en *Chimera*, de John Barth.

la indiferencia de los hombres, y se las imponen, sin que éstos ni siquiera lo sepan, en su charla cotidiana"<sup>11</sup>. Markson, como Maritte en *Madame Recamier, Balcón o Les liason dangereuses*, "deja reinar el viejo espacio de la representación, pero sólo en la superficie, pues ya no es más que una piedra lisa que porta figuras y palabras: debajo, no hay nada. Es la losa de una tumba: las incisiones que dibujan las figuras y las que han marcado las letras sólo comunican por el vacío, por ese no-lugar que se oculta bajo la solidez del mármol... anuda los signos verbales pero sin dedicarse a las cuestiones previas de una isotopía; esquiva el fondo de discurso afirmativo en el que descansaba tranquilamente la semejanza; y pone en juego puras similitudes y enunciados verbales no afirmativos en la inestabilidad de un volumen sin puntos de referencia y de un espacio sin plano"<sup>12</sup>. En efecto, en la novela, las coordenadas espaciales y temporales no están claras. Kate lo confunde todo porque detrás no hay un referente claro. Se desdice, rectifica, duda constantemente, llega a confesarnos que no cree en absoluto en el que dijo un momento antes. Carece de *telos*. Parafraseando a Jean Baudrillard en *Cool Memories*, podría decirse que Kate es consciente de no habitar el centro, sino los márgenes: en su monólogo deja claro que lo que era final y causal se torna aleatorio, los conceptos retroceden hasta el infinito, se pierden en unos rasgos cada vez más extremos y se prestan a infinitas paradojas.

Markson describe muy adecuadamente ese universo que surge tras la muerte de Dios (Nietzsche), del hombre (Foucault), del pensamiento (Vattimo) y de la ciencia (Heisenberg). El nuestro es el mismo universo baudrillardiano en el que habita Kate, aquél en el que hemos dejado de habitar la era de la voluntad para sentirnos a gusto en la de la veleidad; hemos sustituido la anomia por la anomalía, el evento por la eventualidad, la virtud por la virtualidad, la potencia por la potencialidad. Su hogar es el espacio estriado de la vida, el espacio superficial por el que pasan objetos heteróclitos y fugaces, formas todas ellas sin futuro. El pensamiento contemporáneo está en desorden, ya no es lo que era... Para algunos, juego diabólico donde sólo se nos plantean enigmas insolubles o inútiles problemas de sincronía; para otros, artificialidad y simulacro (Baudrillard), estética de la desaparición (Virgilio), arte de la era de la inflación (Newman) o reflejo de la lógica del capitalismo tardío (Jameson).

---

<sup>11</sup> Michael Foucault, *Ceci n'est pas une pipe* (Montpellier: Fata Morgane, 1973); *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Margritte* (Barcelona: Anagrama, 1989) trad.: Francisco Monge, 56.

<sup>12</sup> Foucault, 61 y 79-80.

En cualquier caso, de lo que no hay duda es de que Markson nos ofrece un universo en el que hemos perdido el sentido lineal de la Historia, y donde no cabe sino citar historias sin orden ni concierto. No estamos ante una novela decadente, sino ante un monólogo que refleja una era. Es un modelo sinfónico heterogéneo, fragmentado, abierto, que pretende exhalar a gritos el color del espacio y atacar, subvertir, el sistema dominante de la gramática. El monólogo de Kate se convierte en un paisaje descarnado que refleja una situación abrupta donde lo esencial sucede en otro lugar, entre lo real y lo imaginario, bajo el escondrijo de un temible enigma que franquea el cuerpo mítico de la tradición. ¿Es el nuestro un gran siglo? Quizá la única respuesta sea que, cuando menos, es el nuestro; por eso, como Dokoupil, podemos preguntar con ironía: "Querido siglo XX: ¿qué sería yo sin ti?"

En el otro fin de siglo, Swinburne vio pintar a Rossetti su *Beata Beatriz*, que también había fascinado a Blake. Beatriz es la efigie de la desilusión, del sufrimiento, de la aflicción. Sus párpados cerrados evocan el espectáculo de un mundo donde, bajo la estridente caricia de una luz vespertina, el pájaro de Eros sublimado se dispone a depositar entre las manos del ídolo la amapola de la letargia: los primeros instantes del sueño, dice Gérard de Nerval, son la imagen de la muerte, cuando una nebulosa se apodera de nuestro pensamiento, cuando una indolencia mórbida atraviesa el lienzo. Pero el fin de siglo que propone Markson no siente nostalgia por la decadencia sino que en él la literatura se convierte en la huella más sensual de la experiencia vivida, aun desgarrada y desgarradora. *Wittgenstein's Mistress*, nacida en la benjaminiana época de la reproducción mecánica, destruye el aura del arte (Kate usa marcos de grandes cuadros de los grandes maestros de la Historia para hacer una hoguera y así calentarse en invierno) y desconstruye el sujeto humanista fiable, en posesión de la Verdad. Markson no tiene ideas místicas sobre lo que es definitivo, no pretende penetrar en lo más profundo. El mundo no es coherente, y, en consecuencia, todo juicio absoluto carece de sentido. El novelista es hoy una especie de Eurínome, la Diosa de todas las cosas que surgió desnuda del Caos, pero que no encontró nada sólido en que apoyar los pies. Parafraseando a Hölderlin, se trata de comenzar en el caos y volver a él, pues, en efecto, como dice Wittgenstein, "Para filosofar hay que descender hasta el caos primitivo y sentirse en él como en casa"; o recordando a Lyotard, mirar el universo no significa sino trazar caminos a seguir inmersos en una estética que ha perdido el fundamento y el principio, y que se guía únicamente por la errancia de los sujetos constitutivamente nómadas. Se trata ahora de crear inmersos en la aceptación indiferente de la decadencia y la desolación.

Literatura como interrogación. El monólogo de Kate como el libro de las preguntas de Neruda: si se ha muerto y no me he dado cuenta ¿a quién le pregunto la hora? Si se termina el amarillo ¿con qué vamos a hacer el plan? ¿Hay algo más triste en el mundo que un tren inmóvil en la lluvia? ¿Por qué se suicidan las hojas cuando se sienten amarillas? ¿A quién le puedo preguntar que viene a hacer en este mundo? ¿Cómo se llama ese mes que está entre diciembre y enero? El texto *fin-de-siècle* como lugar de tránsito, como "entre" derrideano, como pensamiento débil; a la vez abismo desde donde evocar lo más alto o descender con extrema rapidez; filo de navaja y espacio inexpugnable: Nemo soñó un día que todos los ombligos del mundo se juntaban en un mar aún desconocido.

Kate se parece al automovilista de Calvino, en busca de un amor difícil, de una unión imposible: "Todo es aún más incierto pero siento que he alcanzado un estado de tranquilidad interior: mientras podamos controlar nuestros números telefónicos y no haya nadie que responda, seguiremos los tres corriendo hacia adelante y hacia atrás por estas líneas blancas, sin puntos de partida o de llegada inminentes, atestados de sensaciones y significados sobre la univocidad de nuestro recorrido, liberados por fin del espesor molesto de nuestras personas y voces y estados de ánimo, y reducidos a señales luminosas, único modo de ser apropiado para quien quiere identificarse con lo que dice el zumbido deformante que la presencia nuestra o ajena transmite a lo que decimos. El precio es sin duda alto pero debemos aceptarlo: no podemos distinguarnos de las muchas señales que pasan por esta carretera, cada una con un significado propio que permanece oculto e indescifrable porque fuera de aquí no hay nadie capaz de recibirnos y entendernos"<sup>13</sup>. El momento histórico que vive Kate se podría describir con una frase inolvidable que recoge Flaubert, es una época en la que "los dioses no estaban ya, y Cristo no estaba todavía, y de Cicerón a Marco Aurelio hubo un momento único en que el hombre estuvo solo". Al igual que las danzas de las ménades, Kate se siente impelida hacia un universo diferente en el que deja de orientarnos tan pronto penetra en él, porque el paisaje se forma a base de materiales diversos amontonados sin orden alguno; afloran los desmornamientos del azar, demasiados caminos que no llevan a ninguna parte, ilusiones ópticas del recuerdo. En este contexto, Kate podría decir con el Adriano de Marguerite Yourcenar: "una parte de cada vida, y aun de cada vida insignificante, transcurre en buscar las razones de ser, los puntos de partida, las fuentes. Mi impotencia

---

<sup>13</sup> Italo Calvino, *Los amores difíciles* (Barcelona: Tusquets, 1990) trad.: Aurora Bernárdez, 159-160.

para descubrirlos me llevó a veces... a buscar en los delirios de lo oculto lo que el sentido común no alcanzaba a darme". Kate sufre el mismo vértigo que los protagonistas de *La insoportable levedad del ser*, para quienes no es la necesidad, sino la casualidad, la que está llena de encantos. El vértigo es la llamada de una dulce (casi alegre) renuncia. La belleza del universo de *Wittgenstein's Mistress* es la que surge sin una intención humana, algo así como una gruta con estalactitas, formas que se encuentran casualmente, sin planificación, en unas combinaciones tan increíbles que relucen con milagrosa poesía.

En un momento dado, Kate se pregunta qué es lo que llegamos a saber realmente. A quién o qué busca desesperadamente. Si es posible llegar a *conocer*. Son, sin duda, preguntas que coinciden con algunas de las categorías básicas de la obra de Wittgenstein (pero que también recuerdan, salvando las distancias, a las teorías del conocimiento de un Heisenberg, un Feyerabend o un Popper). Esta situación, la total carencia de contenido, es crucial sobre todo en la última filosofía wittgensteiniana. Al intentar explicar qué es lo que da sentido a los sonidos y a las marcas sobre el papel que componen las oraciones del lenguaje, Wittgenstein afirma que la respuesta obvia es que adquieren vida *al ser usados*, doctrina que Kate parece haber asimilado a la perfección. Siguiendo de cerca al autor de las *Investigaciones*, Markson parece estar diciendo que para aprender el significado de las palabras no deberíamos buscar el objeto al que representan <sup>14</sup>, sino estudiar la diversidad de sus funciones; conocimiento, por tanto, es aquí sinónimo de acción. En su segunda época, Wittgenstein repite dos eslóganes que implícitamente recoge Kate a la hora de construir su monólogo: el primero, ya apuntado, es que el significado de una palabra es su uso<sup>15</sup>. El segundo es que el significado de una palabra es lo que la explicación del significado también relacionado con lo que Wittgenstein denomina "juegos del lenguaje"<sup>16</sup>.

Markson no intenta explicar nada ni ayudar a la mosca wittgensteiniana a salir de la botella. Por el contrario estudia el significado y el conocimiento partiendo de los

---

<sup>14</sup> Wittgenstein ataca un numerosas ocasiones las definiciones ostensivas; véase *Investigaciones*, (26), (27)-(35), (40), (246), (362) y *Los cuadernos azul y marrón* (Madrid: Tecnos, 1984) trad.: Francisco Gracia Guillén, 31.

<sup>15</sup> Véase *Philosophical Investigations*, párr. 43, 20. El lenguaje no es algo estático, y precisamente los "juegos del lenguaje" son parte de una actividad.

<sup>16</sup> En este sentido es interesante recordar el contraste con el lenguaje de San Agustín. Véase *Philosophical Investigations*, (1)-(3). Y que este concepto a su vez tiene que ver además con los lenguajes primitivos.

cuatro puntos fundamentales, tres negativos y uno positivo, que adopta de Wittgenstein. El primero es que, al significar algo mediante un signo, no implicamos que este sea reflejo de un estado o proceso interior. En tender un signo no es interpretarlo de una forma concreta. El uso de un signo según una regla no se basa en razones particulares; y, finalmente, en tender un signo no es dominar la técnica o tener la costumbre de usarlo. Siguiendo a Wittgenstein, Markson rechaza la idea de que el significado consista en ciertos estados y procesos conscientes o experimentales. Simplemente se actúa de una forma natural y espontánea, de una manera ciega e irreflexiva<sup>17</sup>. As I, se aboga por el anti-intelectualismo respecto al significado y al uso de los signos. El lenguaje se convierte en algo irracional<sup>18</sup> y alejado de toda trascendencia<sup>19</sup>, natural y abierto a todos. Con Hume<sup>20</sup>, Wittgenstein aboga por lo mundano y desdeña lo intelectual. Y Kate, desde una hermenéutica axiológica, intenta fundar un interlenguaje como *topos* de desleimiento de la realidad con vistas a su releimiento. El ser abocado al abismo; el ser como abertura por la que transitan los sentidos -y sinsentidos- en libertad creadora. Markson nos presenta una situación a mitad de camino entre lo divino y lo demoníaco, una situación de encrucijada, la mutua pertenencia a caos y cosmos; conjunción y disyunción; desgarró. Y, en este vidriado juego agónico, el conocimiento comparece como suspensión flotante. La razón axiológica ocupa el *topos* intermedio, ambiguo y andrógino. En este sentido, Kate ejemplifica la diferencia entre el *dictum* del primer Heidegger, aun trascendentalista -"el Ser se *revela* en el lenguaje"- y el último -"el Ser *acontece* en el lenguaje".

Frente al conocimiento y su mortífera razón, el sentido emerge en *Wittgenstein's Mistress* del sinsentido. Se abandona la focalización ontológica y cosmológica para pasar a una preocupación gnoseológica y antropológica. El sujeto es un conjunto de sensaciones y emociones. Como en Hume, se fundamenta la verdad y el conocimiento en el sujeto y en los actos del sujeto, y, desde ese punto de vista, el *yo* se convierte en

---

<sup>17</sup> "One does not feel that one has always got to wait upon the nod (the whisper) of the rule. On the contrary, we are not on tenterhooks about what it will tell us next, but it always tells us the same, and we do what it tells us . . . The rule can only seem to me to produce all its consequences in advance if I draw them as a matter of course" (Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, parr. 223, 238).

<sup>18</sup> Véase *Los cuadernos azul y marrón* (Madrid: Tecnos, 1984) 146.

<sup>19</sup> Véase *Tractatus Logico-Philosophicus* (Madrid: Alianza, 1984) trad.: Enrique Tierno Galván, 6.13.

<sup>20</sup> Véase *Tratado de la naturaleza humana* (Valencia: Teorema, 1977).

una suposición, en una reunión de impresiones e ideas, en una sucesión de estados de conciencia o haz de percepciones, pero el no es percibido.

Como dice Wittgenstein, tenemos que conformarnos con un "no lo sabemos". Su concepción del yo en el *Tractatus* es humeana y kantiana: no hay sujeto empírico, no hay una parte del mundo que sea el yo; lo que le interesa es la idea kantiana del yo como límite del mundo<sup>21</sup>. Llegados a este punto, nos acordamos de la incomunicabilidad de las sustancias de Leibniz. Las monadas no tienen ni puertas ni ventanas. El yo, dice Lacan, es un constructo imaginario, y este constructo disuelve todas las certidumbres del sujeto. Siguiendo a Wittgenstein el Segundo período de su filosofía, Markson abandona la idea de la estructura del lenguaje, y sugiere que, en realidad, ocurre exactamente lo contrario, a saber, que nuestro lenguaje determina nuestra visión de la realidad, porque vemos y creamos el mundo a través del lenguaje. Es precisamente la diversidad de formas lingüísticas lo que interesa. El concepto de certeza, fundamental en la novela que nos ocupa, se convirtió en algo crucial en la obra final de Wittgenstein; para él, nuestro conocimiento de algo no implica que ese algo exista<sup>22</sup>. "Lo místico no es el modo como las cosas son en el mundo; lo místico es que el mundo existe<sup>23</sup>. Los conceptos e ideas que aceptamos al ser parte integrante de una comunidad no son necesariamente ciertos, pero nos ayudan a seguir viviendo<sup>24</sup>.

El sistema de proposiciones que forma el significado del texto de Markson -el "cuadro del mundo", como lo llama Wittgenstein- no sólo no tiene límites fijos, sino que, además, su composición es muy poco homogénea. Es una aglomeración de un enorme número de subsistemas, de límites asimismo fluctuantes. El método que sigue Markson

<sup>21</sup> Véase *Tractatus*, 5.6.3., 5.6.3.3.1. y 5.6.4.

<sup>22</sup> "We just do not see how very specialized the use of 'I know' is. For 'I know' seems to describe a state of affairs which guarantees what is known, guarantees it as a fact. One always forgets the expression 'I thought I knew'. For it is not as though the proposition 'It is so' could be inferred from someone else's utterance: 'I know it is so'. Nor from the utterance together with its not being a lie. But can't I infer 'It is so' from my own utterance 'I know'? Yes; and also 'There is a hand there' follows from the proposition 'He knows that there's a hand there'. But from his utterance 'I know...' it does not follow that he does know it (Wittgenstein, *On Certainty* (Oxford: Basil Blackwell, 1979) parr. 471).

<sup>23</sup> *Tractatus*, 6.432, 6.44.

<sup>24</sup> "We are quite sure of it' does not mean just that every single person is certain of it, but that we belong to a community which is bound together by science and education... We are satisfied that the earth is round" (*On Certainty*, parr. 248 y 299).

es el mismo que comenta Wittgenstein en sus "Remarks on Frazer", "to immerse...in the water of doubt"<sup>25</sup>, una duda que viene a ser lo que Nietzsche llama "olvido activo", perplejidad continua sobre lo que Kate hace o dice en cada momento: especula sobre personas que no existen, se va acostumbrando a decir cosas de cuyo significado no tiene idea Clara. En muchas ocasiones, escribe sobre la arena, y sus palabras se las lleva el mar, e incluso se pregunta en una ocasión si las palabras que esta escribiendo no son mas que signos, significantes sin profundidad. Conoce mas datos de los personajes históricos o de ficción que de su propia familia. Avanza a la deriva, y, según ella misma comenta, su escritura le sirve par a sentirse de una manera determinada (y no a la inversa). Kate ha perdido el centro<sup>26</sup>, pero, al contrario que Pound, no se siente desesperada; antes bien, asume, como uno de los personajes de *The Waves* que "We are all phrases in Bernard's story, things he writes down in his notebook". Kate esta escribiendo el mundo. Se esta escribiendo a si misma como un vacío autoconsciente. Como Barthes, busca en la frase su lugar -y no lo encuentra-, o encuentra un lugar falso que le es impuesto por la lengua. Esta exenta de toda finalidad, vive de acuerdo con el azar y se enfrenta a la aventura sin salir de ella ni vencedora ni vencida. "Soy el Holandés Errante; no puedo parar de errar (de a mar) en virtud de un viejo signo que me consagra, desde los tiempos remotos de mi infancia profunda, al dios Imaginario, afligiéndome con una compulsión de palabra que me lleva a decir 'Te amo', de escala en escala, hasta que otro recoja esta palabra y me la devuelva; pero nadie puede asumir la respuesta imposible (de una completez insostenible), y el errabundeo continua"<sup>27</sup>. Kate pronuncia discursos par a salvarse de lo que Barthes llama "desrealidad". Podríamos

---

<sup>25</sup> En este sentido, la obra mas importante de Wittgenstein, las *Investigaciones*, es reveladora. El filósofo la empieza con el siguiente comentario: "I make them public with doubtful feelings. It is not impossible that it should fall to the lot of this work, in its poverty and in the darkness of this time, to bring light into one brain or another -but, of course, it is not likely. I should not like my writing to spare other people the trouble of thinking. But, if possible, to stimulate someone to thoughts of its own. I should have liked to produce a good book. This has not come about, but the time is past in which I could improve it" (*Philosophical Investigations*, viii).

<sup>26</sup> "That I lost my center", Ezra Pound, notas al Canto CXVII (*The Cantos*, London: Faber, 1986) 802.

<sup>27</sup> Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, 15, 31 y 111.

decir que no narra, sino que canta, en el sentido que le da el autor trances a ese término<sup>28</sup>. Kate es un *joker* que a veces se encuentra a sí mismo tatuando la palabra *yo* en la piel de un camaleón; es un artista híbrido que nos descubre la mentira de la verdad, la realidad como apariencia del orden y la utopía como deseo del caos; es un cartógrafo que dibuja un vacío para hacer el mapa de la historia. Su *yo* es reproducible, y de hecho es reproducido como parodia del *yo*<sup>29</sup>. Kate habita un mundo en el que la razón surge de la experiencia y el re-conocimiento se halla por encima de la comprensión. Capta lo fugaz y atiende a la memoria. Presenta el tiempo del tránsito y el espacio del recuerdo. Materializa una nostalgia de lo estático, al tiempo que ensarta el movimiento, inmovilizado, en el elemento repetitivo de la escritura<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> "El canto es el suplemento precioso de un mensaje vacío, enteramente contenido en su intención, puesto que lo que regalo cantando es a la vez mi cuerpo (a través de mi voz) y el mutismo con que lo golpeas . . . *El canto no quiere decir nada*: por eso entenderás finalmente que te lo doy..." (Barthes, 86).

<sup>29</sup> Véase Chema Cobo, "Los guardianes del deseo necesario," *El Paseante*, 18/19 (1991): 97-98.

<sup>30</sup> Véase Mar Villaespesa, en *Soledad Sevilla* (Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1988) n.p.