

De Samuel Beckett a David Markson: la representación de “lo que hay en la mente”



Pabla Diab

Universidad de Buenos Aires, Argentina.

pabladiab@gmail.com

Fecha de recepción: 15 de julio de 2023

Fecha de aceptación: 01 de agosto de 2023

Resumen

La novela *Wittgenstein's Mistress* (1988) del escritor estadounidense David Markson (1927-2010) presenta un trabajo con la representación y con la intertextualidad que más adelante, en el llamado *The Notecard Quartet -Reader's Block* (1996), *This Is Not a Novel* (2001), *Vanishing Point* (2004) y *The Last Novel* (2007)-, se lleva a la saturación: el conjunto de citas y alusiones constituyen sendas novelas. Ciertos procedimientos recurrentes en Markson, como la repetición y la fragmentariedad han sido observados y analizados en el irlandés Samuel Beckett. Algo similar ocurre con los vínculos de la literatura con la pintura y con la música. Y a esto se podría agregar el trabajo con la intertextualidad y la reflexión acerca de la traducción y, obviamente, el lenguaje. Si bien en una entrevista de Joseph Tabbi a Markson (1990), el escritor rechaza los vínculos tan directos con el irlandés, lo cierto es que el caso particular de *Wittgenstein's Mistress*, con su narradora protagonista Kate, sentada frente a su máquina de escribir escuchando el sonido del teclado y el *scratch* de la cinta engomada a medias despegada de un vidrio roto permiten plantear correspondencias –establecer relaciones intertextuales– tanto con la novela *Murphy* (1938) como con las obras de teatro *Final de partida* (1957) y con *Happy days* (1961) de Samuel Beckett. En este trabajo, a partir de un estudio comparativo de las obras mencionadas analizamos los procedimientos recurrentes en ambos escritores y observamos el modo como dichos recursos otorgan a sus escritos un carácter poético.

Palabras claves: Markson; Beckett; intertextualidad; repetición; poeticidad.

From Samuel Beckett to David Markson: the representation of “what’s in the mind”

Abstract

The novel *Wittgenstein’s Mistress* (1988) by the American writer David Markson (1927-2010) introduces a work with representation and intertextuality that, later, in the named *The Notecard Quartet - Reader’s Block* (1996), *This Is Not a Novel* (2001), *Vanishing Point* (2004) and *The Last Novel* (2007) are taken to saturation: the set of quotes and allusions constitute both novels. Some recurrent techniques of Markson, like repetition and fragmentariness, have also been observed and analyzed in the Irish writer Samuel Beckett. In the same way, links between literature, painting and music. And to this could be added the work with intertextuality and reflection on translation and, obviously, language. Even though in an interview to Markson by Joseph Tabbi (1990) the writer rejects having so direct links with the Irish, the truth is that the particular case of *Wittgenstein’s Mistress*, with its narrator sitting in front of her typewriter hearing the sound of the keyboard and the scratch of the Scotch tape half peeled off from a broken glass allow to suggest correspondences -to stablish intertextual relationships- both with the novel *Murphy* (1938) and with the theater plays *Endgame* (1957) and *Happy days* (1961) by Samuel Beckett. In this article, from a comparative study of the mentioned works, we will analyze the recurrent technical devices of both writers and we will observe the way in which both Markson and Beckett give to their works a poetic character.

Keywords: Markson; Beckett; intertextuality; repetition; poetic characteristics.

*En ese universo saturado de libros, donde todo está escrito,
solo se puede releer, leer de otro modo.*

Ricardo Piglia (2005), El último lector.

La representación de “lo que hay en la mente”

A pesar de que *Reader’s Block* (*La soledad del lector*) y *This Is Not a Novel* (*Esto no es una novela*) fueron publicadas en la Argentina en 2012 y 2013, respectivamente, por la editorial La bestia equilátera con traducción de Laura Wittner, la obra del escritor estadounidense David Markson (1927-2010) no ha suscitado mayor interés en el ámbito académico nacional. De hecho, son pocos los trabajos en español que indagan respecto de la narrativa del autor: una tesis de maestría, algunos artículos académicos y varios periodísticos. Tampoco abundan investigaciones en otras lenguas, con excepción de los minuciosos trabajos de dos académicas francesas y del volumen X (1990) de *The Review of Contemporary Fiction*, que dedica su edición de verano a John Barth y a David Markson.¹

Es cierto, Markson, en palabras de la investigadora francesa Françoise Pallau-Papin (2004), provoca una experiencia de lectura no habitual, por lo que teniendo en cuenta la figura

1. En febrero de 2023 la editorial independiente mexicana Sexto piso ha publicado una traducción de Mariano Peyrou de la novela *Wittgenstein’s Mistress* que aquí nos ocupa. La anterior traducción al español no había llegado a la Argentina y en la actualidad se encuentra descatalogada.

De Samuel Beckett a David Markson: la representación de “lo que hay en la mente”

del lector modelo (Eco, 1993) habilitada por las novelas, un lector poco activo o, paradójicamente, un lector “ansioso” se frustrarían en una lectura que exige al mismo tiempo acción y entrega. Decimos “acción” en la medida en que es preciso establecer vínculos, rellenar blancos, completar razonamientos a partir de los fragmentos dispersos que a primera vista suponen las últimas novelas del escritor estadounidense y de manera más que incipiente *Wittgenstein's Mistress*. En cuanto a la “entrega”, consideramos que contra la frustración que al lector ansioso puede provocar el desconocimiento de las fuentes de las citas o de los nombres de los personajes recuperados en las novelas o del avance de la narración en círculos tortuosos, es preciso “dejarse llevar”: el caudal de conocimiento, la biblioteca, el anecdotario se irán aclarando (o no, simplemente disfrutando) o planteando interrogantes que, más tarde, el lector en su derrotero por la cultura universal podrá responder o, en la expresión que Ricardo Piglia (1999) toma de Arthur Rimbaud, reconocer en una especie de *iluminación profana*.

Ofrecemos a continuación algunos datos biográficos de este escritor que no ha cosechado aún demasiados lectores en nuestra comunidad académica. David Markson nació en Albany, estado de Nueva York, en 1927. Se graduó en el Union College de Schenectady, New York, y obtuvo, en 1978, un máster de la Universidad de Columbia con la tesis “Malcom Lowry's Volcano: myth, symbol, meaning” sobre la novela *Bajo el volcán* del escritor inglés Malcolm Lowry, con quien mantuvo una estrecha amistad. Fue editor y autor de policiales, como *Epitaph for a Tramp* (1959) y *Epitaph for a Dead Beat* (1961). También escribió *The Ballad of Dingus Magee* (1965), un western que fue llevado al cine con Frank Sinatra como protagonista. Le siguieron, entre otras, *Going Down* (1970), ambientada en México, país donde Markson (como Lowry, como el personaje del cónsul en *Bajo el volcán* y como Kate, la novela que aquí nos ocupa) residió una temporada, y *Springer's Progress* (1977) donde, en palabras de Françoise Palleau-Papin (2004), abandona el sueño de un suceso popular para dedicarse a un ideal literario más exigente, “sin concesiones”. Sus *Collected Poems* fueron publicados en 1993. Markson alcanzó reconocimiento literario hacia sus 60 años con la novela de 1988 *Wittgenstein's Mistress*.

Murió en la ciudad de Nueva York en junio de 2010.

La novela *Wittgenstein's Mistress* (1988) presenta un trabajo con la representación y con la intertextualidad que más adelante, en la tetralogía *-Reader's Block* (1996), *This Is Not a Novel* (2001), *Vanishing Point* (2004) y *The Last Novel* (2007)-, se lleva a la saturación: el conjunto de citas y alusiones constituyen sendas novelas. En ellas, la labor de un narrador / hacedor, orfebre invisible de la aparente sucesión de comentarios, citas y alusiones queda expuesta al lector, quien debe reponer las conexiones que hicieron posible la arquitectura de los fragmentos. Mientras tanto, la novela de 1988 tiene, aún, una figura que narra, la artista plástica Kate, que escribe en primera persona; un argumento, la mujer está sola en un mundo donde han desaparecido humanos y animales, y escribe sus recuerdos -anteriores al tiempo en el que había vida y sociabilidad y en el que Kate tuvo una familia, posteriores a la “catástrofe” cuando Kate viaja por el mundo y vive en diferentes museos de arte y más cercanos al momento de la escritura, cuando vive en sucesivas casas en la playa-, sus pensamientos, sus reflexiones en torno de la escritura y su voluntad de escribir una novela; y tiene también una estructura circular, en capas espejadas, que recuerda la de *Las Meninas* de Velázquez pero con una sola figura humana representada. En este punto, resulta ineludible la conclusión de Foucault (1999) al análisis del cuadro que, libre de la relación con el sujeto, tiene la posibilidad de ofrecerse como pura representación.

Ciertos procedimientos recurrentes en Markson, como la repetición como la repetición -que otorga una cadencia cercana a la poesía- y la fragmentariedad -que en el caso del estadounidense se traduce además en párrafos de oraciones breves como si fueran

líneas de versos– han sido observados y analizados en el irlandés Samuel Beckett. Algo similar ocurre con los vínculos de la literatura con la pintura y con la música. Y a esto se podría agregar el trabajo con la intertextualidad y la reflexión acerca de la traducción y, obviamente, el lenguaje. Lo cierto es que tales relaciones son observables en tantos otros escritores. De hecho, en la entrevista de Joseph Tabbi a Markson (1990), el autor estadounidense explicita que no hay una influencia directa de la obra de Beckett en la propia:

That's interesting, because practically every review of "Wittgenstein" [*Wittgenstein's Mistress*] mentioned him [Samuel Beckett]. And yet it's really a sort of quick surface reference response. What I've written is a monologue, yes, but even forgetting that it's a woman who's talking, does the comparison go any farther? [...] But then too there's all that intellectual baggage again, hundred and hundreds of references, from music to art to Greek myth to philosophy. Or even to Casey Stengel. Is there any of that in Beckett? The isolation there is in some ways almost outside of "culture," whereas my own woman bears the full burden of it. [...] I admire the hell out of Beckett, but I doubt I gave him three stray thoughts in doing that novel. (Tabbi: 1990).

Así y todo, el caso particular de *Wittgenstein's Mistress*, con su narradora protagonista, Kate, sentada frente a su máquina de escribir escuchando el sonido del teclado y el *scratch* de la cinta engomada a medias despegada de un vidrio roto permiten estrechar el vínculo –establecer relaciones intertextuales– tanto con la novela *Murphy* (1938) como con las obras de teatro *Final de partida* (1957) y con *Happy days* (1961) de Samuel Beckett. "The Empty Plenum: David Markson's *Wittgenstein Mistress*", ensayo de David Foster Wallace (1990), a modo de epílogo de la segunda edición en rústica de la novela (1995) avala nuestra idea. El autor de *La broma infinita* compara la relación de continuidad en tanto reminiscencia entre Picasso y Velázquez con la que se puede establecer entre Markson y Kierkegaard y Wittgenstein. Picasso contribuye con la idea de las obras de arte no solo como "representaciones" sino como cosas, objetos. Sin embargo, ningún escritor puede capturar el "deseo textual", la "urgencia emocional del texto" como signo (*sign*) y como cosa (*thing*), como lo hace Markson en la novela que nos ocupa. Foster Wallace agrega en nota al pie: "...maybe Beckett in *Molloy*..." (Wallace: 2012, p. 250).

Siguiendo a Gerard Genette, entendemos el concepto de *intertextualidad* en forma restringida "como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro" (1989: 10), sea esta copresencia en forma de cita o de alusión. Como antecedentes de esta noción resultan pertinentes los aportes de Mijaíl Bajtin y Valentín Volóshinov para quienes hablar es hacerlo siempre a partir de la palabra ajena, de tal modo que en todo enunciado persiste el "eco" de lo dicho anteriormente.

En este sentido, en la novela de Markson, si bien no es Beckett ninguno de los literatos, músicos y artistas explícitamente citados (correcta o incorrectamente)², es posible

2. A medida que avanza la narración, hechos que se adjudicaron, por ejemplo, a Leonardo, se atribuyen a Miguel Ángel; o incluso el nombre del hijo de la protagonista se confunde con el de un ex amante. Se podría pensar que la enunciación asertiva de la narradora protagonista contribuye con el hecho de que sus enunciados se tomen como verdaderos; sin embargo, el lector atento desconfía de Kate que se presenta a sí misma como alguien que tuvo períodos *out of mind*.

"Leonardo wrote in his notebooks backwards, from right to left, so that they had to be held up to a mirror to be read. In a manner of speaking, the image of Leonardo's notebooks would be more real than the notebooks themselves" (2012: 69).

Catorce páginas más adelante, en una reflexión de Kate acerca de los atardeceres vistos por el espejo retrovisor del auto y los "reales" vuelve sobre el tema de los espejos y afirma:

"Which would have made them images of sunsets rather than sunsets, come to think about it. And with the left side being the right, or vice versa, although one was doubtless less conscious of this with sunsets than one would have been with Michelangelo's notebook" (2012: 83).

De Samuel Beckett a David Markson: la representación de “lo que hay en la mente”

rastrear la presencia del irlandés en el tratamiento del cuerpo, del espacio y del tiempo. En relación con este tema, afirmamos que así como el cuerpo en Beckett se inmoviliza, se fragmenta, se degrada, pero continúa diciéndose en un espacio despojado de “vida” y en un presente posterior a la “catástrofe”; en Markson se difumina, o mejor, se dispersa en diversos lenguajes (pictórico, escriturario) para lograr un efecto paradójico: se cierra al espacio de lo que contiene la mente, “el adentro de la cabeza”, pero el espacio de la mente es ilimitado o, mejor, tiene como límite aquello que puede ser dicho.

Revisaremos la anterior afirmación considerando, en primer lugar, las figuras de los personajes; en segundo, analizaremos en tratamiento del tiempo (desde el que se enuncia y al que los personajes se refieren). En cuanto al espacio, haremos las consideraciones pertinentes en el análisis de los puntos anteriores.

La narradora protagonista de la novela de Markson refiere haber sido una pintora, pero en el momento de la enunciación se constituye como escritora. Si bien no pretende escribir una novela, cerca del final, la reflexión genérica acerca de lo que escribe le permite esbozar un argumento que como espejos enfrentados reflejan la propia escritura:

So that what I realized almost, simultaneously, in fact, was that quit possibly I might have to start right from the beginning and write something different altogether.

Such as a novel, say (Markson: 1995, p. 229).

Inmediatamente después, luego de una disquisición acerca de la imposibilidad de una autobiografía, escribe el breve argumento (lo que el lector ha venido leyendo durante 228 páginas) en tercera persona. Sin embargo, la recursividad no se detiene, tres páginas más adelante la narradora confiesa que le resultaría imposible *keep out of my heroine's head, after all* (Markson; 1995, p. 232).

Este movimiento se traduce en el lenguaje pictórico: en la casa hay una pintura de la casa en una de cuyas ventanas se distingue una mujer; la mujer que mira por la ventana es Kate, y quien pintó el cuadro de la casa con la mujer que mira por la ventana es Kate:

Which I may or may not have painted myself, incidentally, if I have not say.

Actually, I have no recollection whatsoever of having painted that painting.

Still, ever since it turned up missing I have had the curious impression that I just could have. (Markson: 1995, p. 238).

La figura pintada se cosifica: puede ser la sombra de una persona o una cortina movida por el viento o, más precisamente, una pincelada de pintura. El eco detrás de esa figura es Casandra, que, loca o no, acecha tras las ventanas.

Surely in real life she [Clitemnestra] would have immediately understood that Cassandra was mad, however, and so would have doubtless had second thoughts on this basis alone.

How she would have immediately understood that would have been the minute Cassandra went into the house and started lurking at windows, naturally.

Although when I say house, I should really be saying palace, of course. (Markson: 1995, p. 198)³.

La hija de Hécuba y Príamo, lo mismo que Elena de Troya y que Clitemnestra, reaparece en el discurso de Kate insistentemente y, como sucede con todos los temas que aborda, una reflexión se asocia con otra pero en distintos niveles, es decir, el derrotero de lo que Kate escribe y que a simple vista parece una seguidilla de asociaciones libres, es un intento por clarificar el pensamiento y el lenguaje, por llevar al extremo la precisión entre el uso del lenguaje y los significados que derivan de ese uso.

Si bien, como ya hemos mencionado, no hay referencias explícitas a Beckett, detrás de la figura pintada también pueden percibirse ecos de Clov, que descuelga el cuadro vuelto del revés y lo coloca en el piso *vuelto del revés* (¿qué hay representado en el cuadro?, ¿hay posibilidad de representación o simplemente hay restos de existencia?), que camina de una ventana a otra mirando hacia un exterior al que no se puede salir.

Hamm: Bien, márchate. (Apoya la cabeza en el respaldo del sillón, permanece inmóvil. Clov no se mueve. Suspira profundamente. Hamm se incorpora.) Creí haberte dicho que te marcharas.

Clov: Lo intento. (Se dirige a la puerta. Se detiene.) Desde que nació. (Beckett, 2006: 218).

En este punto, como correlato de lo que Kate ve o cree ver, de lo que Clov mira desde las ventanas, resuenan los versos de “Comment dire” publicado en 1988, el mismo año en que se publica la novela de Markson:

voir
entrevoir —
croire entrevoir —
vouloir croire entrevoir —
folie que de vouloir croire entrevoir quoi
quoi —
comment dire —
(Beckett: 2007, p. 272).

Y, también, el eco -de Troya, de *Murphy*- se percibe en los diversos fuegos que iluminan la novela: Kate quema marcos de cuadros en los diversos museos de arte en los que va viviendo hasta su instalación en la casa de la playa (despoja el arte de lo accesorio, en un movimiento inverso al de Derrida en *La verdad en pintura*)⁴, incendia casas, intencional o accidentalmente, prende hogueras junto al mar, e incendia a medida que las ha leído las páginas de varios libros con el propósito de simular gaviotas. En el mundo de Kate ya no hay gaviotas, lo mismo que no hay gaviotas en *Final de partida*:

3. Así como en la nota anterior aludimos a la modalidad de enunciación asertiva, en este fragmento, los modalizadores de enunciado lógicos, que refuerzan las respectivas aserciones (*naturally, of course*), son un aspecto en el discurso de Kate que vale la pena tener en cuenta si se estudia el modo como se construye la protagonista y el modo como construye su relación con el lenguaje.

4. Y en las notas al pie, a las que sí presta atención Kate, puesto que es desde ese lugar desde donde ha aprendido algunos datos sobre personajes de la cultura occidental que le permiten decir “I’m showing off”.

De Samuel Beckett a David Markson: la representación de “lo que hay en la mente”

Hamm: ¿No hay gaviotas?

Clov (mirando): ¡Gaviotas!

Hamm: ¿Y el horizonte? ¿No hay nada en el horizonte?

Clov: (bajando el catalejo, se vuelve hacia Hamm, exasperado): ¿Pero qué quieres que haya en el horizonte? (Pausa.)” (Beckett: 2006, p.227).

Sin embargo, en el mundo de Kate, en la mente de Kate, hay lugar para la piedad, mientras que Hamm alude a la falta de piedad de Clov por los que ya no están:

Un día te quedarás ciego. Como yo. Estarás sentado en cualquier lugar, pequeña plenitud perdida en el vacío, para siempre, en la oscuridad. Como yo. [...] Mirarás un rato a la pared y luego te dirás: Voy a cerrar los ojos, quizá duerma un poco, luego todo irá mejor, y los cerrarás. Y cuando los vuelvas a abrir la pared habrá dejado de existir. (Pausa.) La infinitud del vacío te rodeará, los muertos de todos los tiempos, resucitados, no lo llenarán, y serán como una piedrecita en medio de la estepa. (Pausa.) Sí, un día sabrás lo que es esto, serás como yo, sólo que tú no tendrás a nadie, porque tú no habrás tenido piedad de nadie y ya no habrá nadie de quien tener piedad. (Becket: 2007, p. 129, 139).

Para lo que sucede en el interior de la cabeza de Kate, que es el mundo de la novela en su totalidad, vale lo que Margarit afirma respecto de la obra beckettiana: “Beckett pone en acción lo que ya había presentado en sus novelas, como por ejemplo *Murphy*, donde el protagonista luego de inmovilizar su cuerpo con bufandas y de anular todo tipo de percepciones y de relaciones con el exterior se siente libre en su propia mente” (Margarit: 2003, p. 42). De hecho, en *Wittgenstein’s Mistress*, el lienzo, las páginas en la máquina de escribir parecen quedar homogeneizadas en el blanco del cielo y de la playa: “*For that matter the sky was white, too, and the dunes where hidden, and the beach was White all the way down to the water’s edge*” (Markson: 1995, p. 233). O a la inversa.

En cuanto a lo físico, como los personajes de Beckett, Kate ha sufrido diversos accidentes que van minando y marcando dolorosamente su cuerpo, incluso, luego de haberse lastimado la espalda mientras cargaba un enorme lienzo blanco por las escaleras del Louve, llega a usar una silla de ruedas para desplazarse en un peligroso juego a toda velocidad por los pasillos del Metropolitan Museum of Art –“*Additionally, I have mentioned listening to Igor Stravinsky while skittering from one end of the main floor of the Metropolitan Museum to the other in my wheelchair*”– (Markson: 1995, p. 115, 116). Más cerca del momento de escritura, los dolores se explican como artritis, indicio del envejecimiento de la protagonista.

Respecto de los sentimientos, Kate puede sentirse melancólica o deprimida, como Winnie (“Perdóname, Willie, a veces la tristeza me invade”, 53), pero encuentra, motivos si no de “felicidad”, al menos de un sentimiento agradable, como tirarse al sol. O ponerse una bombacha limpia. En este punto, vale aclarar que las recurrentes menciones de pequeños sucesos de la vida cotidiana, prosaica e incluso escatológica de la protagonista irrumpen en la reflexión acerca del canon cultural occidental. Sin embargo, tales intromisiones no llegan a percibirse como una total ruptura de la isotopía estilística, puesto que, justamente, la recurrencia (casi como una especie de estribillos) contribuye con ese estilo de Kate en el que pasa del comentario de una obra de arte a la revelación de un dato biográfico anecdótico de la vida del artista o a una hipótesis acerca de los personajes de las obras que está comentando. Entonces, la referencia canónica se toma con humor, ironía o haciendo foco en aspectos biográficos de la vida cotidiana, como hace Beckett en *Whoroscope*, 1930, en alusión al desayuno de Descartes: “*What’s that? /An egg? / By the brothers Boot it stinks fresh. /Give it to Gillot*”. Beckett: 2007, p. 42).

Asimismo, la percepción visual en la novela de Markson especula con la necesidad de ser percibido; Kate revela: “*I cannot be absolutely certain that the painting is on the wall beside me any longer itself, since I am no longer looking at it*” (Markson: 1995, p. 45). Y es esa necesidad de ser percibida, a su vez, la que la lleva a dejar los mensajes del principio (“*Somebody is living in the Louvre, certain of the messages would say*”, p. 7) y del final de la narración (“*Somebody is living on this beach*, p. 240).

En su monólogo, Kate escribe desde un presente de soledad absoluta. Se trata de un tiempo posterior a un evento no precisado del que han desaparecido todos los seres vivos, humanos y animales. El pasado que se narra es el pasado del arte o el personal. De todos modos, las categorías ficción / “realidad personal de la protagonista” quedarán puestas en tela de juicio puesto que, como concluye Lasa en su análisis de *More Pricks than Kicks*, es el narrador “la figura sobre la que se ciñe el carácter paradójico de esas piezas breves beckettianas: quien narra no desconoce las convenciones narrativas realistas pero se apropia de ellas desestabilizándolas” (Lasa: 2015, p. 78).

Los días de Kate, como en las obras del irlandés, se suceden sin mayor noción de cuánto tiempo ha pasado desde un momento de cambio, puesto que la escena y en este caso la novela inician en ese presente que a pesar de estar “fuera del tiempo” deja ver huellas de acontecimientos históricos. Si el espacio yermo de *Happy days* exhibe la desolación de una tierra arrasada y como postula Terry Eagleton, “[L]o que vemos en su obra no es una *condition humaine* intemporal, sino la Europa del siglo XX rota por la guerra” (Eagleton: 2006, p. 62) en *Wittgenstein’s Mistress*, las alusiones a la guerra (“*Still, I find it extraordinary that Young men died there in a war that long ago, and then died in the same place three thousand years after that*” (Markson: 1995, p. 59) superponen irónicamente la guerra de Troya con las guerras del siglo XX. La evaluación femenina de Kate (y he aquí una muestra de su piedad) concluye varias veces en la novela con la frase “*God, the thing men used to do*” que valen tanto para el sacrificio de Ifigenia como para la tortura que sufrió la pintora Artemisia Gentileschi o para los jóvenes muertos en las guerras mundiales.

Al espacio casi vacío de la escena beckettiana corresponde el estilo al que aspira el dramaturgo: “yo me di cuenta de que mi propio estilo residía en el empobrecimiento, en la falta de conocimiento y en retirar, en sustraer en lugar de añadir” (Eagleton: 2006, p.62). En la frase resuena la cita que Kate repite una y otra vez atribuyéndola a Leonardo o a Miguel Ángel: la escultura es el arte de quitar el material superfluo y la pintura es el arte de agregar cosas. En el caso de Markson el proceso de “empobrecimiento” se puede leer en el pasaje de la novela que hemos analizado a las cuatro novelas de *The Note Card Quartet* cuya aspiración es “Una novela sin nignun tipo de indicio de argumento, le gustaría idear al Escritor. / Y sin personajes. Ninguno. (Markson; 2013, p. 12).

Afirmamos en el comienzo de este trabajo que entre el escritor estadounidense y el irlandés es posible establecer relaciones de diverso orden. Asimismo, relevamos algunos recursos poéticos: el carácter fragmentario, las repeticiones. Sin embargo, las relaciones intertextuales entre Beckett y Markson deberían profundizarse con el análisis de la influencia que en el tratamiento del lenguaje de ambos autores ejercen la filosofía de Mauthner y de Wittgenstein, respectivamente. Aquí, y para justificar este silencio solo reproducimos a modo de conclusión una afirmación del filósofo vienés recuperada del *Tractatus* por la narradora de *Wittgenstein’s Mistress*: *Its whole meaning could be summed up somewhat as follows: What can be said at all can be said clearly; and whereof one cannot speak thereof one must be silent.*

Bibliografía

- » Beckett, S. (2006). *Teatro reunido. Final de partida*. Trads. de José Sanchis Sinisterra, Ana Ma. Moix y Jenaro Talens. México DF: Tusquets Editores.
- » Beckett, S. (2007). *Obra poética completa*. Edición Trilingüe. Madrid: Hiperión.
- » Eagleton, T. (2006). “¿Beckett político?”, en *New Left Review*, 40, 60-66.
- » Eco, U. (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen.
- » Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- » Foucault, M. (1999). “Las Meninas”. En *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa C. Frost. México: Siglo XXI editores.
- » Lasa, C. (2015). “Modulaciones del narrador en *More Pricks than Kicks*, de Samuel Beckett”, en *Beckettiana*, 14, 63-79.
- » Margarit, L. (2003). *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*. Buenos Aires: Atuel-La Avispa.
- » Markson, D. (1995). *Wittgenstein’s Mistress*. Champaign: Dalkey Archive Press.
- » Markson, D. (2013). *Esto no es una novela*. Trad. Laura Wittner. Buenos Aires: La bestia equilátera.
- » Palleau-Papin, F. (2004), *Ceci n’est pas une tragédie: L’écriture de David Markson*. Nouvelle édition [en ligne]. Lyon: ENS Éditions, 2007 (généré le 02 février 2021). Disponible sur Internet <<http://books.openedition.org/enseditions/684>>. ISBN 9782847884180. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.684>.
- » Tabbi, J. (1990) “A conversation with David Markson”, en *The Review of Contemporary Fiction*. Summer, Vol. 19.2. Disponible en *A Conversation with David Markson* By Joseph Tabbi | Dalkey Archive Press [17 de marzo de 2021].

