

Leerse a uno mismo: *Me acuerdo*, de Joe Brainard

Mario Jurado

Resumen.-

El presente artículo trata del libro *Me acuerdo*, obra realizada por el artista plástico y escritor Joe Brainard. Esta obra se presenta, en principio, como una autobiografía desordenada, pero ese “desorden” en el recuerdo, esa apertura memorística que el autor ejercita aquí (donde la memoria queda revelada como un campo abierto, experimento fluido donde el primer sorprendido es el experimentador) tiene correlaciones con la gran obra de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, sobre todo en algo fundamental: la proyección de la memoria del lector, el auto-reconocimiento del lector en el texto como efecto de los recursos retóricos empleados, hecho que en realidad viene a confirmar el carácter construido, experimental, de toda memoria.

En este artículo se rastrean las influencias presentes en el libro de Brainard, y se analiza su modo de expresar la memoria realizando una comparación con la obra de Proust y la interpretación que de ésta realiza Deleuze.

Palabras claves:

Literatura norteamericana (siglo XX). Joe Brainard. Memoria. Joseph Cornell. Marcel Proust. Deleuze.

En la primavera del 2009 llegaba a la mesa de novedades de las librerías españolas la traducción de la obra del artista plástico Joe Brainard (1942-1994) *Me acuerdo*, un libro que no es biográfico, ni narrativo, pero que contiene, sublimados, ambos géneros. Brainard era amigo y colaborador de los poetas americanos de la Escuela de Nueva York, principalmente, de Frank O’Hara y John Ashbery. Con este último comparte, a pesar del empleo de medios muy distintos, un interés por captar el fluir del tiempo, explicar sus cambios, y los cambios que resultan de la interacción de ese interés y la memoria personal. Tanto Brainard, con hechos directamente tomados de su vida, como Ashbery, con hechos refractados en planes, recuerdos, recuerdos de planes, planificaciones de recuerdos, son investigadores asombrados de los cambios que, por el mero existir, constituimos. Gracias a la buena traducción de Julia Osuna Aguilar y a las cuidadas e informadas notas de su edición, que nos traen en la medida adecuada aspectos y detalles de la sociedad americana en que Brainard creció, podemos ser testigos de la aceptación de su vida y de su tiempo personal por medio de la escritura, aceptación que es la gran protagonista de su libro.

Me acuerdo está construido mediante la aplicación de una feliz fórmula: escribir una serie de recuerdos, todos ellos introducidos por la oración principal “me acuerdo”. Con este simple bastidor, se teje el libro, un libro sin principio ni final, donde, junto con el autor, espiamos sus recuerdos, algunos compartidos por su generación, los estadounidenses nacidos en los primeros años cuarenta (“Me acuerdo de la dulzura de Marilyn Moroe en *Vidas rebeldes*”¹), otros personales (“Me acuerdo de evitar mirar a los lisiados”²), incluso francamente sexuales (“Me acuerdo de mis primeras erecciones. Creía que tenía una enfermedad o algo parecido”³). El efecto que dan estos recuerdos, presentados muchas veces formando tiradas sobre el mismo tema, es el de ir cerrando el espacio entre lo general/generacional y lo personal, e incluso entre lo que claramente pertenece al tiempo histórico al que se refiere el autor, y el del lector. Porque hay recuerdos que también comparte el lector, que reconoce en ellos el proceso de formación que supuso su propia infancia y adolescencia, y la conciencia ocasional de que ese proceso no se ha terminado al llegar a adulto:

Me acuerdo de decir “gracias” en ocasiones que no lo requieren. (...)

Me acuerdo de decir “gracias” en respuesta a “gracias” y que la otra persona se quede sin saber qué decir.⁴

¹ Joe Brainard, *Me acuerdo*. Sexto Piso, Madrid, 2009. Pág. 30

² Joe Brainard, *cit.* Pág. 35

³ Joe Brainard, *cit.* Pág. 9

⁴ Joe Brainard, *cit.* Pág. 34

De este modo, el continuo tejer de estos recuerdos, nos da un retrato oblicuo, tangencial, tanto del autor como de su tiempo; los recuerdos van adoptando sobre ese simple bastidor una disposición centrípeta, apuntando al propio Brainard, que ejecuta así un autorretrato involuntario. Pero en el que –y ahí radica la sorpresa de éste, y su interés– también se reconoce el lector. No porque los recuerdos coincidan –muchos sí lo hacen– sino porque vemos que el bastidor, el procedimiento que emplea Brainard, también nos podría definir a nosotros. Nos reconocemos en el acto de recordar tal como lo formula Brainard.

El uso serial de esta sencilla fórmula, “I remember”, y los efectos que derivan de ella –el tejido que logra– son un gran descubrimiento de Joe Brainard. Pero no la acuñación poética de esa frase principal; ésta se debe al poeta victoriano Thomas Hood, en su tintineante poema “I Remember, I Remember”, donde hay nostálgicas referencias a la niñez, nostalgia que Brainard deja cuidadosamente fuera de su trabajo, sin por ello caer en la denuncia o la confesión (como forma de expiación) sobre su pasado: ese tono no halla espacio en las tiradas de Brainard. La nostalgia sí está presente en un poema de Philip Larkin que, en referencia al de su predecesor victoriano, tituló “I remember, I remember”, aunque no use estas palabras en el poema. La nostalgia de Larkin, sin embargo, es negativa; y lo es en dos sentidos: por aquello que no pasó en su infancia y juventud (“a mí ningún sombrero viejo me habló⁵”), y por su actitud irritada, desdeñosa, hacia ese pasado normal que vivió (hacia la *normalidad* que conoció). Aceptar lo normal como fundamental en su persona (en su personalidad), sin considerar degradados a uno o a otra, es el resultado que Brainard obtiene con su experimento: lo opuesto al auto-desdén y la resignación despreciativa de Larkin.

Esa aceptación tan característica de Brainard, la experiencia del pasado sin que ésta entrañe agresión ni regresión, no ha sido alcanzada en el mismo grado por otros escritores que han ensayado su fórmula. Es el caso de George Perec, el cual conoció la obra de Brainard gracias al miembro neoyorkino de OuLiPo, Harry Matthews. Pero *Je me souviens* no es como *I Remember*; la diferencia principal es que el cuerpo de Perec no aparece. Perec recuerda cosas que no había que estar ahí, ni ser él, para recordar. Es una obra que se pretende generacional; así, por ejemplo, se acuerda de Picasso (“Me acuerdo de la paloma de Picasso y de su retrato de Stalin.”⁶) pero no recuerda ningún dibujo que él mismo hiciera. Su afán por mover a la complicidad generacional escamotea su cuerpo, su presencia en los recuerdos. Mientras que los recuerdos de *I Remember*, como radios de bicicleta, convergen en el eje del cuerpo y el tiempo de Brainard, la figura que resulta de del *Je me souviens* de Perec forma una red en

⁵“wasn’t spoken to by an old hat”, en Philip Larkin, “I Remember, I Remember”, <http://www.rswheeldon.com/wierd/nothing.html> (Recuperado el 2 de noviembre de 2009).

⁶ George Perec, *Me acuerdo*. Prólogo, traducción y notas de Yolanda Morató. Editorial Berenice, Córdoba, 2006 (2ª edición, 2007). Pág. 102.

cuadrícula (un mapa de recuerdos generales), que su persona sobrevuela, pero con la que no se produce contacto.

Brainard recurría al collage muy a menudo en sus obras visuales. Y la técnica del collage está presente en, al menos, dos niveles en su *Me acuerdo*. A un nivel formal, la mera acumulación, y la sutil relación que se produce en las tiradas temáticas, *casual* (en el sentido anglosajón del término), produce sorpresas y contrastes propios de collages. A un nivel experiencial, los recuerdos de Brainard comparten con los collages el hecho que, como en estos, el artista *acepta* los elementos que van a componer su obra; si toda obra artística es una aceptación, en el collage esa aceptación se hace consciente al preexistir los materiales, ya con formas significantes en algún grado, a la obra. Y, quizá conscientemente, los collages de Brainard recuerdan, al incluir una foto de un niño de principios del siglo XX, o mariposas y flores –elementos que, precisamente por estéticos y ornamentales, otros *excluirían*– a las cajas de Joseph Cornell, donde se muestra material encontrado, de una antigüedad que la disposición y exhibición tras un vidrio, convierte no en elementos nostálgicos sino en jeroglíficos que, viniendo del pasado, adquieren valor para el presente o el futuro. Cornell despoja de nostalgia a objetos que parecían condenados a ser meramente su sustrato. Ese efecto “neutralizador” de la manipulación de Cornell sobre sus materiales lo señala John Ashbery en su faceta de crítico artístico: “Nos permite así mantener todas las historias de las que el arte quiere separarnos, sin abandonar el ascetismo inspirador de la abstracción.”⁷ La aceptación de Cornell, como la de Brainard en su *Me acuerdo*, hace que reaparezcan los elementos del pasado con una potencia creadora, *inspiradora*, en el presente del espectador y del lector.

Ese nuevo valor, esa valía que los hechos pasados pueden adquirir en el presente está en el núcleo de la gran investigación (*recherche*) que realizó Marcel Proust en su *En busca del tiempo perdido*. Cornell, que se vio siempre a sí mismo como mero seguidor de otros artistas, tiene en Proust a uno de sus héroes⁸, y su obra a menudo se construye con materiales de origen francés y contemporáneos al tiempo de Proust. Pero, sobre todo, tanto Cornell como Brainard comparten con el autor francés su empresa, si bien con distintos medios, como hace Cornell, o a distinta escala, como la escritura de Brainard; lo señala Guillermo Altares: “¿En el fondo qué es *En busca del tiempo perdido* si no un gigantesco *Me acuerdo*?”⁹ Pero, exactamente, ¿cómo y en qué coinciden estas dos obras?

⁷ John Ashbery, *Reported Sights: Art Chronicles 1957-1987*. Harvard University Press, Massachusetts, 1991. Pág. 17

⁸ Mary Ann Caws (ed.) *Selected Diaries, Letters and Files*, de Joseph Cornell. Thames and Hudson, New York (2000). Pág. 394.

⁹ Guillermo Altares, “Cuando un recuerdo es algo que tenemos”. *Babelia, El País*, 28-03-2009.

Tanto *En busca del tiempo perdido* como *Me acuerdo* coinciden en lo que no son. No son libros de memorias; no son autobiografías, con sus típicas lagunas y alteraciones; no buscan defender la imagen pública del autor; no atacan a nadie; no se basan en lo que otros dicen sobre los autores; no buscan la aquiescencia del lector; no son confesiones. El lector reconoce la valía (inspiradora) de lo que está leyendo, y sabe al mismo tiempo que esto no se ha escrito sólo para que él la reconozca. El lector arriba a un reconocimiento que él mismo siente que le precede, como quien acaba de asistir a una lección; por eso Proust puede llegar a inocular actitudes exacerbadamente minuciosas hacia lo que se experimenta en la realidad, incluso futuros recuerdos epifánicos, a sus lectores. Contestar “a mí también me ocurre lo mismo” ante un pasaje de Proust es arriesgarse a confundir los tiempos, las causas y los efectos: quizá lo que pase es que al lector le ocurra eso mismo a partir de la lectura. Eso es posible porque, como señala Samuel Beckett, Proust permite la “percepción de fenómenos en un orden anterior al que le imponen las concatenaciones de causa-efecto.”¹⁰

El influjo sobre el lector de Proust y de la obra a escala de Brainard no radica en la sinceridad de sus obras sino en lo que tienen de investigación metódica. La sinceridad convertiría los libros de Proust y de Brainard en memorias, donde, además, la sinceridad nunca equivale a la verdad. La verdad se obtiene a través del método; requiere, como señala Deleuze en su trabajo sobre Proust, “escrutar, mirar, describir, dirigirse al objeto, descomponerlo y triturarlo para extraer de él una verdad”¹¹. Esa trituración se da, en su proceso completo, en las largas descripciones, evaluaciones, evoluciones, en la obra de Proust; y, de forma implícita, en los detritos que componen el *Me acuerdo* de Brainard. Las dos obras suponen un redoblamiento metódico de lo experimentado (redoblamiento anunciado en el prefijo ‘re-’ de los títulos: *remember*, *recherche*); en las dos hallamos vectores que se dirigen al pasado, pero que regresan con otra cosa, distinta a la restauración del pasado (es decir, no con su nostalgia): vuelven con un aprendizaje obtenido tras un esfuerzo de pensamiento.¹² La atención exhaustiva de Proust resulta en una metódica exploración, lo que Brainard logra con la aplicación –metódica– de la fórmula “me acuerdo”. La coincidencia entre estos dos autores es no pocas veces temática; Brainard habla, en términos distanciados de la muerte de su bisabuela, sorprendido de esa distancia, como le ocurre a Proust con la muerte de su abuela: “Me acuerdo de, cuando era muy pequeño, ver a mi bisabuela justo antes de morir. (Pero mi memoria abstracta de esto sólo me permite decir “ciruela pasa.”)¹³ El tono exploratorio en Brainard también se da en el proustiano tema de la naturaleza del tiempo:

¹⁰ Samuel Beckett, *Proust*. Nostromo, Madrid, 1975. Pág. 93.

¹¹ Gilles Deleuze, *Proust e os signos*. Forense Universitaria, Rio de Janeiro, 2003. Pág. 30.

¹² Joe Brainard, *cit.* Pág. 11.

¹³ Joe Brainard, *cit.* Pág. 110.

Me acuerdo de intentar visualizar cómo será algo que va a pasar, y de intentar imaginar exactamente cómo va a pasar y de no comprender el “tiempo” en absoluto. (Frustrante.) Frustrante porque, a veces, estás a punto de atraparlo. Pero después te das cuenta de que es demasiado escurridizo, y, en definitiva, demasiado complicado, así que pierdes pie y caes hacia atrás, hacia la nada. (Frustrante.) Sigo creyendo que es posible cierto nivel de comprensión, si te acercas con la suficiente delicadeza, sólo desde el ángulo adecuado.¹⁴

La fórmula de Brainard, tal como él la emplea –con delicadeza, graduando cuidadosamente el ángulo–, logra automatizar los recuerdos involuntarios, como el de la magdalena en Proust. Y en los recuerdos de Brainard, como en los de Proust, lo esencial no es lograr el rescate exacto del recuerdo, del momento pasado, en forma de monumento (sólo podría ser, entonces, un monumento a ese mismo pasado). Como explica Deleuze, “lo esencial es la *diferencia* interiorizada, hecha inmanente.”¹⁵ Lo importante es el recorrido de los vectores, no el recuerdo original; Deleuze nos dice que la memoria involuntaria así tratada es equivalente a la metáfora, que toma “dos objetos diferentes, (...) envuelve uno en el otro, hace de la relación de los dos algo interior.”¹⁶ La metáfora que resulta no pierde su cariz investigador, sino que, al diluir límites entre experiencias, aumenta su autoridad promoviendo en el lector no un pasivo reconocimiento sino un encuentro con hechos que, por haber sido logrados por medio del análisis metódico del recuerdo (Proust) o su recepción sistemática (Brainard), llegan a él con la potencialidad de aplicación del conocimiento. De ahí que ambas obras sean capaces de instaurar modos de percibir el presente, el pasado, y la relación entre ellos, que perduran en sus lectores¹⁷. Esto es posible porque, al leerlos, se difumina la agencialidad entre el sujeto-lector y el objeto-libro. Proust, en el último volumen de su *Recherche*, revela esto, que ya el lector ha venido experimentando durante toda su lectura:

cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiese podido ver por sí

¹⁴ Joe Brainard, *cit.* Pág. 125.

¹⁵ Gilles Deleuze, *Proust e os signos*. Forense Universitaria, Rio de Janeiro, 2003. Pág. 57.

¹⁶ Gilles Deleuze, *cit.* Pág. 57

¹⁷ Un libro como el de de Alain de Botton, *Cómo cambiar tu vida con Proust*, es difícil de concebir a partir de otros autores, como Kafka o Melville, también favoritos de Deleuze.

mismo. El reconocimiento en sí mismo, por el lector, de lo que el libro dice es la prueba de la verdad de éste, y viceversa, al menos hasta cierto punto, porque la diferencia entre los dos textos se puede atribuir, en muchos casos, no al autor, sino al lector.¹⁸

7

Ese reconocimiento, esa “prueba de la verdad” se da en el lector de Proust y de Brainard. Y, curiosamente, requiere en ambos casos un olvido previo: un olvido que propicie la sorpresa del encuentro. Al lector de Proust *En busca del tiempo perdido* le llega, en ciertos pasajes, como al propio Proust le llegó el sabor de la magdalena: como una sorpresa que excede la consciencia personal que posee de su realidad e historia particulares; la conciencia del lector sigue al texto como su modelo, y su historia personal se presenta al propio lector entonces como signos que vuelven y que hay que aprehender. El bucle del recuerdo, la línea de puntos que el libro instaurará en nuestra propia memoria, seguirá el modo de desplazarse que expresa el esquema de una carta “legendaria”, citada por Walter Benjamin en su ensayo “Una imagen de Proust”: “Distinguida, respetada señora, advierto ahora que olvidé ayer en su casa mi bastón, y le ruego que se lo entregue al portador de esta carta. P.S. Disculpe Ud., por favor, la molestia; acabo de encontrarlo.¹⁹” De ahí que los “me acuerdo”, esos envíos a uno mismo a los que estamos los lectores invitados, no sólo sean posibles gracias a un olvido previo, como la carta citada, sino que a veces se ocupen del olvido y las contradicciones que se ponen de manifiesto gracias al acto de recordar:

Me acuerdo de una niña que tenía un abrigo, un gorrito y un manguito de piel de conejo blanco. En realidad no me acuerdo de la niña. Me acuerdo del abrigo, del gorrito y del manguito.²⁰

Me acuerdo de que cuando era pequeño le dije a un adulto que de mayor quería ser bombero o vaquero pero, aún así, no recuerdo haber querido serlo.²¹

Me acuerdo de sorprenderme a mí mismo con una expresión en la cara que ya no tenía nada que ver con lo que estaba pasando en ese momento.²²

¹⁸ Marcel Proust, *El busca del tiempo perdido 7. El tiempo recobrado*. Alianza Editorial, Madrid, 1998. Pág. 263.

¹⁹ Walter Benjamin, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Taurus, Madrid, 1999. Pág. 25.

²⁰ Joe Brainard, *cit.* Pág. 30.

²¹ Joe Brainard, *cit.* Pág. 71.

²² Joe Braianard, *cit.* Pág. 116.

Si el “me acuerdo” es fiel al acto de recordar, si no es una forma de inyectar coherencia retrospectiva en la vida del que recuerda, la anamnesis como explicación saturada no se logra: se aleja, se hunde en el desgranamiento analítico del recuerdo – tan sólo apuntado, pero así iniciado– como la flecha en la paradoja de Zenón. En el libro de Brainard no se cierra la personalidad de forma fija, lista para su evaluación; no se otea el recuerdo desde una atalaya distante, sino desde el *más acá* que supone su exploración, algo que supera la mera consignación de su retorno. Y es eso lo que hace que *Me acuerdo* sea un modelo irresistible: porque constituye una lección de la aceptación de la experimentación (no sometida, no controlable: abismada) de la memoria. Supone aceptar el *re-cuerdo*: el *a-cuerdo*, el *corazón*. Derrida asimila el corazón y la poesía de este modo: “Llamo poema a lo que enseña al corazón, a lo que inventa al corazón, a aquello, en fin, que la palabra corazón parece querer decir (...)”²³. Por acuerdo, con cordialidad, el libro de Brainard invita y enseña a explorar el corazón. Leyendo su recuerdo, su corazón, nos encontramos leyendo, sorprendidos, también el nuestro, y, como Brainard, de *acuerdo* con él.

²³ Jacques Derrida, “Che cos’è la poesia?”, *A Derrida Reader. Between the Blinds*. Ed. Peggy Kamuf. New York, Columbia University Press, 1991. Pág. 231.