

LIBROS



Czeslaw Milosz

• **Mi siglo. Confesiones de un intelectual europeo**

> ALEKSANDER WAT EN CONVERSACIÓN CON CZESLAW MILOSZ

• **El Tercer Reich**

> ROBERTO BOLAÑO

• **Un país mundano**

> JOHN ASHBERY

• **Diario de Oaxaca**

> PETER KUPER

• **Biographia literaria**

> SAMUEL TAYLOR COLERIDGE

• **El hombre vigilado**

> VESKO BRANEV

• **Ojos que no ven**

> JOSÉ ÁNGEL GONZÁLEZ SAINZ

• **Me acuerdo**

> JOE BRAINARD

MEMORIAS

El rapto de Europa



Aleksander Wat en conversación con Czeslaw Milosz
Mi siglo. Confesiones de un intelectual europeo
Traducción de J. Slawomirsky y A. Rubió
Barcelona, Acanalado, 2009
1.070 pp.

Con las ominosas premoniciones del heraldo negro de W. B. Yeats, “All changed, changed utterly: A terrible beauty is born” (“Easter 1916”, 1916), arrancó el siglo XX. En efecto, todo cambió. Y, en efecto, una terrible belleza había nacido, la del arte libérrimo de la vanguardia, que reaccionaba con violencia e imaginación al desmoronamiento del realismo mimético y de su *efecto de realidad*, como lo denominó Roland Barthes en *El susurro del lenguaje*; a la caída del *ancien régime*, del sistema burgués, del colonialismo, de la falsa paz de cabaret y *viennoiseries* bajo la burocrática tiranía del imperio austro-húngaro. La belleza terrible de las hirientes manchas de color de los *fauves*, de las distorsiones y las muecas expresionistas de Kirchner y Egon Schiele, del lóbrego subconsciente exhibido por Ernst o Delvaux.

Y con el hastío y el temor a la libertad del verso indolente de John Ashbery, “You felt crushed by the weight of the old twentieth century” (“Coma Berenices”, 2005), concluyó. En efecto, te sientes atormentado, aturdido por el peso del siglo XX, por la vertiginosa velocidad con la que atraviesan nuestra retina sus imágenes, la cubierta del Potemkin atestada de bolcheviques, la cuchilla cortando el ojo de *Un perro andaluz*, las SA quemando libros degenerados en una plaza de Berlín, milicianos cayendo en blanco y negro ante una cámara indiscreta, filas de autómatas saliendo del *stalag* para obedecer la solución final, Charlie Parker entre saxo y alcohol por las calles del East Village, Einstein sacándonos la lengua mientras Benjamin se quita la vida en Portbou, el huevo atómico del Enola Gay cayendo sobre Hiroshima, la huella de Armstrong en la Luna y las walkirias sobrevolando Vietnam, chucherías de LSD y latas Campbell’s para el consumismo atroz y Mao Tse Tung prohibiendo a Mick Jagger porque Stalin canta mejor. Y entre los versos de Yeats y Ashbery, la memoria afectiva e intelectual del polaco Aleksander Wat (1900-1967)

confesándole a Czeslaw Milosz en interminable conversación, relatándonos a nosotros, el convulso siglo XX. Como Picasso o Nabokov, la vida de Wat recorrió todo el siglo, y su testimonio es conmovedor como recuento personal y extraordinariamente valioso entendido como documento historiográfico. Bebió de joven el elixir del comunismo, pero pronto vio muy de cerca, desde su celda en un gulag, cómo Stalin lo envenenaba para siempre de totalitarismo, y relata su experiencia carcelaria en páginas que traen a la memoria las de *Vida y destino*, la cruenta novela de Vasili Grossman, y sobre todo las de *Si esto es un hombre* (1947), que Primo Levi escribió acerca de su experiencia en los campos de exterminio nazi. Más tarde, cuando tuvo que servirse del lenguaje para revelar las atrocidades que tuvo que contemplar en años de confinamiento y de miseria, se dio cuenta de que las frivolidades futuristas que abrazó en sus años estudiantiles, y las lúdicas gracias que le rió al dadaísmo absurdo, fueron un credo fútil que necesariamente habría de ser también efímero. Wat reconoce que se rindió a la magia encendida del futurismo y a las revoluciones vanguardistas que proclamaron “las palabras en libertad” porque “la consigna de que las palabras pueden andar sueltas, de que cada uno puede hacer con ellas lo que le dé la real gana, significó una gran re-

volución en la literatura, comparable a la de ‘Dios ha muerto’ de Nietzsche. Porque, de repente, las palabras salen en libertad [...] Sin Marinetti no hubiera existido Joyce” (p. 58). Nos habla también de los años que dedicó a la política a pie de calle, al comunismo del modelo “metrópolis, masa, máquina”, recuerda el modo en que intelectuales europeos como Éluard o Aragon coquetearon a la vez con el surrealismo y el comunismo, recuerda “el Berlín del año 1928. Decadencia y más decadencia. Un libertinaje babilónico. En la Friedrichstrasse, las aceras estaban ocupadas por hileras de prostitutas [...] Kurfürstendamm, un sinfín de rostros de Grosz, de Otto Dix” (p. 163), “Hitler ya tenía una fuerza considerable, pero curiosamente nadie me habló de él” (p. 175), y evoca los “principios del cine sonoro. Y de pronto vi salir del cine al público del pase anterior. Chicas [...] y todas eran como Greta Garbo o Marlene Dietrich, esbeltas, la generación de la civilización de masas, automatizada” (p. 165). El apunte costumbrista de la mano de la lucidez histórica, nostalgia de la civilización (Maiakovski, operetas y reuniones del PEN Club con Döblin e incontables intelectuales polacos) junto al testimonio de la barbarie (la tortura en la colonia penitenciaria, el dolor por la ideología transformada en maquinaria del terror, la política como un cuento de hadas manchado de sangre).

Este es un libro prodigioso que vio la luz en 1977, una década después de la muerte de su autor, que vivió los progromos, el desencanto intelectual, “la desintegración de la personalidad. Proust cuestiona la personalidad introduciendo tramas que sólo puede asociar la memoria”, que vivió la elección entre comunismo y fascismo, la barbarie soviética (“cerca de la cárcel había unas colinas y, en verano, nos llegaba el olor de los prados, un olor a heno”, p. 487) y la supervivencia de Rusia anunciada por *El Doctor Zhivago*, la imagen de una Polonia atropellada por soviéticos y nazis, los viajes en tren por el

centro de Europa, la herencia del judaísmo de la culpa y el castigo, la conciencia de “haber quedado embelesado con *El castillo* de Kafka, aunque tal vez más con la lengua alemana” (p. 907), el *Ulises* de Joyce y la Biblia compartiendo anaquel, el exilio a Alma-Ata, junto a la frontera con China, en los confines del mundo (“Así era como vivía yo, callejeando por Alma-Ata con mi elegante vestido de lana parduzca y un bastón en la mano. Un Maurice Chevalier sin sombrero de paja”, p. 955), la enfermedad y el exilio a Francia. Como al vienés Stefan Zweig en *El mundo de ayer. Memorias de un europeo* (Acantilado, Barcelona, 2002), un volumen de memorias más estimulante aún leído en connivencia con el de Wat, al autor polaco le tocó ser protagonista del hervidero de Europa y de su desmoronamiento y desnaturalización a lo largo y ancho del siglo XX, protagonista del rapto de Europa. —

— JAVIER APARICIO MAYDEU

NOVELA

Juegos de guerra



Roberto Bolaño
El Tercer Reich
Barcelona, Anagrama,
2010
360 pp.

Se antoja un misterio que, por desgracia, quedará ya sin resolver: ¿por qué Roberto Bolaño (1953-2003) decidió mantener en la oscuridad de su arcón personal una novela redonda, totalmente acabada, que ve la luz siete años después de su muerte prematura? Escrita en 1989, según se nos informa, *El Tercer Reich* no es un divertimento ni mucho menos una obra de juventud: se trata, por el contrario, de un fruto maduro digno de figurar en el frondoso árbol narrativo que Bolaño cultivó con esmero a lo largo de dos décadas

de actividad febril e incesante. Me ciño a este lapso temporal pensando en un punto de partida: *Amberes*, primera incursión en territorio prosístico fechada en 1980 pero publicada hasta 2002 que despliega una capacidad anfibia que le permitió entrar sin mayor dificultad en *La Universidad Desconocida* (2007), la *summa* poética del autor. Luego de *Amberes* siguen tres novelas de formato digámosle clásico: *Monsieur Pain* (escrita en 1982, editada como *La senda de los elefantes* en 1994 y reeditada con el nombre que hoy la identifica en 1999), *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984, en coautoría con Antoni García Porta) y *La pista de hielo* (1993), tal vez la obra más leída de lo que se ha dado en llamar la etapa temprana de Bolaño. El hueco de nueve años que supuestamente se abría entre los dos últimos títulos mencionados lo ha venido a llenar *El Tercer Reich*, que comparte una misma temperatura de *angst* juvenil e inquietud existencial con *Amberes*, *Consejos de un discípulo* y *La pista de hielo* pero también con “Prosa del otoño en Gerona”, ciclo poético fechado entre 1981 y 1984 e incluido primero en *Tres* (2000) y posteriormente en *La Universidad Desconocida*, donde hallamos una descripción del estado de ánimo que permea todos estos libros: “En efecto, el desaliento, la angustia, etc. El personaje pálido aguardando [...] la aparición del hoyo inmaculado. (Desde esta perspectiva otoñal su sistema nervioso pareciera estar insertado en una película de propaganda de guerra.)” Pese a ambientarse en el verano catalán, *El Tercer Reich* entronca con la perspectiva otoñal, crepuscular, que desarrollan las otras novelas; una perspectiva detonada, de manera oblicua, por uno de los principales mecanismos del corpus bolañiano: la pulsión policiaca, introducida en este caso mediante la invención del investigador Florian Linden, que protagoniza una saga devorada por Ingeborg, la novia del narrador/diarista Udo Berger. Todavía más, en *El Tercer Reich* resurge, transformado en el hotel Del Mar, el

enclave que se dibuja en *Amberes*: el camping Estrella de Mar, que en *La pista de hielo* termina por ser el camping Stella Maris. Así pues, no resulta descabellado hablar de un solo *locus* para tres narraciones distintas aunque unidas por lazos sutiles que muestran a un escritor en pleno dominio de su mundo.

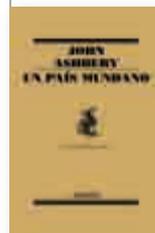
El enigma al que aludí al principio de estas líneas se acentúa al notar que en *El Tercer Reich* ya están, claramente expuestas, muchas de las bases sobre las que se funda el universo de Bolaño: el destierro físico y psíquico, el agujón de la derrota vivencial –en algún instante el narrador admite sentirse a solas en “una Europa amnésica, sin épica y sin heroísmo”–, la relación de pareja como caldo de cultivo del desasosiego, la deriva geográfica, el paisaje exterior que se enrarece y descompone en un reflejo del paisaje interior, los sueños trocados en fisuras que evidencian el envés del orbe, la identidad individual y social sujeta a una incertidumbre constante. “¿Qué es ser un alemán?”, pregunta Frau Else, la seductora sibilina que atiende el hotel Del Mar mientras su marido parece controlar los hilos secretos de la trama desde la habitación en penumbra donde yace en su lecho de enfermo elusivo. “No lo sé con exactitud –contesta Udo Berger, ansioso por caer en brazos de la mujer madura–. Es, por descontado, algo difícil. Algo que hemos olvidado paulatinamente.” Paulatina, minuciosa, es también la degradación que Udo, suerte de relevo generacional del Gustav von Aschenbach de *Muerte en Venecia*, atestigua en su entorno conforme los juegos de guerra en los que se ha especializado se trasladan del tablero a la realidad en varios e insidiosos flancos. Ahí está Ingeborg, su novia adicta a la literatura policial, cada vez más tangible en el espacio onírico que en los rituales de las vacaciones. Ahí están Charly y Hanna, la pareja de alemanes igualmente jóvenes y proclives al frenesí veraniego de bares y discotecas, arena y sexo; la desaparición de

Charly durante una jornada de *windsurf* agudiza la perspectiva otoñal que irá conquistando el relato. Ahí están el Lobo y el Cordero, los inseparables compañeros de juerga y *odd jobs* que pueden o no rozar la ilegalidad, lados nominalmente irónicos de la moneda que Bolaño elige para apostar por una España obrera que encarna asimismo en camareros fantasmales –salidos, da la impresión, de *Amberes*– y en Clarita, la mucama que acepta acostarse con Udo sin demasiados remilgos. Ahí está Conrad, colega mayor de Udo, cuya presencia telefónica intenta en vano cubrir los “hoyos inmaculados” que se ensanchan en la cotidianidad. Ahí está Frau Else, la sombra que planea sobre Udo desde los viajes que este efectuaba en la adolescencia al hotel Del Mar. Y ahí está, por encima de todos, el Quemado: la némesis que Udo enfrenta en una extenuante partida que reconstruye la Segunda Guerra Mundial; el prototipo del mensajero bolañiano de la oscuridad que vive en la playa en una fortaleza hecha de patines donde nunca se sabe bien a bien qué ocurre; el exiliado sudamericano que “en un tiempo remoto e impreciso ejerció el oficio de soldado, una especie de soldado luchando a la desesperada” contra “los verdaderos soldados nazis que andan sueltos por el mundo” y que le causaron heridas imborrables en el cuerpo y el espíritu: “Perder un brazo o una pierna es perder una parte de sí mismo, pero sufrir tales quemaduras es transformarse, convertirse en otro.” Convertido en detective salvaje por una elección que lo rebasa, acosado por pesadillas cuyo cariz ominoso aumenta lenta pero ineluctablemente, Udo Berger se somete a un incendio vital que le deja hondas cicatrices y calcina su posesión más preciada: la juventud. La advertencia que lanza *El Tercer Reich* es feroz: los juegos de guerra exigen estrategias dispuestos a sacrificar el todo por el todo. Y Roberto Bolaño se empeñó en demostrarlo con creces en el campo de batalla de la literatura. —

— MAURICIO MONTELL FIGUEIRAS

POESÍA

Maraña



John Ashbery
Un país mundano
Traducción y prólogo
de Daniel Aguirre
Barcelona, Lumen,
2010
215 pp.

John Ashbery (Rochester, Estados Unidos, 1927) es uno de los poetas extranjeros más influyentes en la poesía española actual, sobre todo en la poesía joven. Desde una ya remota primera versión de “Autorretrato en espejo convexo”, de Javier Marías, publicada en la revista *Poesía* en 1985, Ashbery ha conocido aptas traducciones de sus principales libros: la del propio Marías, las muy eruditas de Julián Jiménez Heffernan en DVD ediciones –también de *Autorretrato en espejo convexo*, y de *Tres poemas*– y las no menos solventes de Daniel Aguirre en Lumen, responsable ahora de *Un país mundano*, su último poemario. (No ha tenido, en cambio, tanta suerte con otras versiones, como la de *Pirografía*, un monumento a la torpeza.) Con ser muy dilatada –Ashbery ha publicado más de veinte libros de versos–, su poesía se ha caracterizado siempre por una condición arenisca: sus versos se suceden en una promiscua y desconcertante ebullición; no se puede decir que carezcan de sentido, pero tampoco que lo tengan plenamente. El sentido lo aporta, en su poesía, el serpentear de la voz, la afirmación del yo en su indesmayable balbuceo –aunque sea un yo, como todo yo contemporáneo, plural y lábil, acaso inexistente–, el alzamiento de la música, la construcción de lo desconocido mediante un minucioso acarreo verbal. El núcleo de esta fracturada fluencia no lo aporta la elaboración retórica –Ashbery es escasamente metafórico–, sino una abrumadora capacidad para reproducir lingüísticamente la fragmentación perceptiva y una atención singular al

hacerse del propio pensamiento. Quizás también tenga que ver en ello la propia praxis creativa del poeta: “De joven corregía. Lo dejé: llevaba mucho tiempo”, ha afirmado en *Por donde vagaré*. Se nota que no corrige, para bien y para mal: gana frescura, inmediatez y desorden—el mismo desorden del mundo, el mismo de nuestra inteligencia—, pero pierde exactitud, redondez y medida. Ashbery ofrece una poesía de apariencia fortuita, no premeditada, sin pulimento, errónea a veces, fulgurante otras, fluvial y áspera, sutilmente whitmaniana, no por coral ni épica, sino por múltiple y derramada. En *Un país mundano*, teñido de un laxo irracionalismo, se entremezclan sintagmas imposibles, pero que se las apañan para convivir, sin que su maridaje se produzca, en esencia, por la acción de emparejamientos o tropos, sino por su ferviente y coloquial yuxtaposición: “Vectorizó la receta una antigua colisión junto a un embarcadero/ dentro y fuera de aletas de sol”, escribe en “La receta”. Los hechos aunados por Ashbery son a menudo inverosímiles, pero, al mismo tiempo, incuestionables, como el “chile que sólo conocían las huríes” del larguísimo poema “El apretón de manos, la tos, el beso”. Sus versos constituyen una quermés de palabras anodinas, sin significación relevante, que aparecen juntas por azar, pero que revelan, concluido el poema, una insensata coherencia, una robusta e inexplicable afinidad. “Un relato tornasol” acaba así: “Uno, algo más adelante que aquí, / tiene hoy un eco de inusitada sinceridad: / mi propia valoración de la desaliñada/ franqueza donde todos habitamos/ en un momento u otro. Retrocediendo ante el sol tribal/ para habitar un reparo propio indudablemente intacto”. Otros factores contribuyen a la desarticulación del discurso: las interrupciones que suponen las frecuentes preguntas del poeta; el uso de jergas o registros específicos—Ashbery demuestra una especial propensión por el lenguaje financiero-administrativo—; las elipsis en el relato; las quiebras de la ilación sintáctica; y el laberinto de las alusiones intertextuales, que disgregan su progresión vertebral, y remiten tanto

a la literatura y la mitología grecolatinas—Ovidio y el Tártaro— como a los clásicos en lengua inglesa: “Un sombrero perfecto” recuerda, con su repetición de “lo que preferiría estar haciendo”, el célebre “preferiría no hacerlo”, de *Bartleby, el escribiente*; y en “Letanías” afirma que “la primavera es la más importante de las estaciones”, remedando el no menos célebre “abril es el mes más cruel” con el que arranca *La tierra baldía*, de T. S. Eliot. El verbo de Ashbery es, como el título de uno de los poemas de *Un país mundano*, una filigrana de rupturas, un arabesco de deshilachados encadenamientos; un parloteo, pero un parloteo intensamente lírico. Aunque quizá el término que mejor lo defina sea uno que utiliza el propio poeta en “Aún están bastante bonitas”: *maraña*. Escribe Ashbery: “Miro y dimito de esta maraña que mis memorias han creado”. Sí: un enmarañado mosaico de recuerdos y percepciones; o un sofocante brincar de palabras: “llegaron los conejos de las palabras salta que te salta”, ha consignado en “Ucase”.

Sin embargo, sería un error creer que nada sostiene a este discurso: lo ininteligible no es inexplicable. El tiempo se erige en una de sus preocupaciones más duraderas, y la inquisición por su naturaleza se congela en un manto, tejido de minúsculas elegías, que envuelve casi todos los poemas. “El mañana es fácil, pero el hoy está inexplorado”, ha escrito Ashbery en “Autorretrato en un espejo convexo”. Sus poemas son, en efecto, un obsesivo desmenuzamiento del presente, una perspicua indagación sobre cuanto constituye este ahora en el que siempre estamos sumidos, pero que nunca hemos sabido apresar. Por eso los poemas de *Un país mundano*—y, en general, toda la poesía del norteamericano— están plagados de cosas cercanas, de sucesos actuales, de minucias animadas por el calor de lo doméstico e inmediato. Escribe Ashbery en “Afinidades imperfectas”: “Está el presente aquí, sus aves, sus abejas, / *fons et origo* de la vida, *folie de toucher*/ que infecta hasta a las clases civilizadas”. Daniel Aguirre traduce impecablemente la aliteración original: *its birds and bees*,

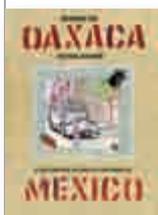
aves y abejas. Y Ashbery demuestra, de nuevo, su pasión y su estupor por el presente, pero también su voluntad de impedir la solidificación del significado con esa mezcla, tan poundiana, de idiomas distintos, y con la ironía final, que lo zarandea y desmiente. El tiempo pasa, como escribe el poeta en “*Pavane pour Helen Twelvetrees*”, asegurando vulnerabilidad.

En este entorno cotidiano, Ashbery mantiene un tono conversacional. El poeta parece dialogar con un tú diluido y espectral, pero siempre al alcance de la mano. A este diálogo paradójico—que, a veces, urgido por el estímulo del otro, se transforma en apóstrofe espasmódico—pertenecen muchas de las interrogaciones que salpican los versos de *Un país mundano*: “¿Mandaron a buscar noticias de ti? ¿Estuviste comunicativo/ en tus respuestas? [...] ¿por qué estuvimos jodiendo en primer lugar?”, quiere saber Ashbery en “Abundante a la antigua”. La última pregunta acredita otra de sus constantes: los leves trazos sentimentales que suavizan la galvánica fluidez de sus versos. El poema que se acaba de citar concluye evocando el verano que el yo lírico y el tú al que se dirige pasaron borrachos de amor. Y “Hasta siempre, Santa Claus” termina con una afirmación similar: “soy feliz contigo, a solas, solo nosotros”. Parece como si, tras la meticulosa quincalla del presente, siempre hubiese alguien que hilvanara su caos, alguien que aplacara el asombro del poeta, que diese sentido a su farfalleo. Pero Ashbery nunca deja de mezclar: charla y reflexiona, observa y recuerda, dice y expone el hacerse de lo dicho. Lo que pretende alcanzar con estos diálogos íntimos, con estas meditaciones entre románticas y surreales, no es la definición de una identidad o de una relación, sino un pensamiento común, una conciencia—aunque rota—que nos incluya a todos. El tú de Ashbery es el amado, como en la poesía clásica; pero también es él mismo y nosotros, amalgamados en el abrazo verbal, en la contradictoria hospitalidad de estos poemas, erizados y abiertos. —

— EDUARDO MOGA

CRÓNICA DE VIAJE

Entomología ilustrada



Peter Kuper
Diario de Oaxaca
 Introducción de Martín Solares
 Traducción de Eduardo Rabasa
 Madrid, Sexto Piso, 2009
 208 pp.

Es posible que el libro de viajes ideal sea bilingüe. Si el tema de la mejor literatura de viaje es el conflicto entre el narrador y la realidad que este traduce: ¿puede imaginarse mejor forma para ese fondo que una edición en la lengua del viajero que contenga también la lengua del lugar visitado? *Diario de Oaxaca* es un precioso libro objeto, impreso en color, con tapas forradas de tela, que reproduce el diario textual y visual del dibujante Peter Kuper durante los meses de 2006 y 2007 que pasó en México. Predomina el dibujo, la ilustración, el retrato, el collage, la acuarela, la fotografía; pero también encontramos sus anotaciones, mecanografiadas, en inglés y en castellano. La traducción de la realidad móvil del viaje a códigos visuales transcurre en paralelo, por tanto, a la plasmación de la división idiomática. Esas dos operaciones simultáneas conducen a un formato idóneo para transmitir la cacofonía de todo periplo. Es función del arte convertir ese concierto cacofónico en un objeto armónico. No hay duda de que este lo es. Ni de que existe un camino que explica esa armonía. Me interesan particularmente dos momentos de ese camino.

En 1992 Kuper publicó *Comics trips*, un diario de viajes por África y el sudeste asiático. El librito es desternillante. Como en los cómics de viaje de Joe Sacco, Miguel Gallardo o Guy DeLisle, Kuper se autorrepresenta caricaturizado y se ríe de su ineptitud para entender los códigos locales. Las viñetas contienen dibujos feistas, de estilo *underground* ochentero, reproducidos en blanco y

negro. El contraste con las páginas en color enfatiza el conjunto experimental. En ellas hay desde juegos entre niveles de representación (un gorila dibujado, fotografiado y estampado en un sello) hasta collages de inspiración surrealista (fotografías de ojos y labios, fragmentos de mapa, siluetas humanas), pasando por acuarelas líricas e instantáneas de tazas de lavabo. El resultado era voluntariamente kitsch y, por tanto, como escribió Matei Calinescu, “semióticamente ambiguo”. En 2003 Kuper publicó una adaptación de *La metamorfosis* de Kafka. El proyecto es totalmente distinto. Cada página, cada viñeta, cada bocadillo en blanco y negro está diseñado con un altísimo nivel de precisión. El dibujo es post-expresionista (digamos: entre George Grosz y Robert Crumb), con algunas páginas en clave abstracta; pero revela la existencia de un artista con un estilo propio. Esta novela gráfica dialoga sin complejos con uno de los clásicos literarios del siglo XX. Y construye un puente simbólico con *Diario de Oaxaca*.

Porque aunque el cómic ocupe sólo una pequeña parte de su nuevo libro, éste está recorrido por una obsesión que ya se adivinaba en *La metamorfosis*: la entomología. Un escarabajo se introduce en un dibujo sobre el Día de Muertos. Una mariposa reposa en la flor que una mujer sostiene frente a una muralla de policías antidisturbios. Los insectos recorren los mapas, las mesas, los jardines. Incluso un retrato es delineado con saltamontes, orugas, una tarántula y otra fauna minúscula. En algún momento el autor confiesa que su “pasión por la entomología se remonta a mi primera lectura del libro para niños *Sam and the firefly* cuando tenía cuatro años” y “ha vuelto a despertar desde que llegamos a México hace más de un año”. Antes de ser artista, nos dice, quiso ser entomólogo. La recuperación de esa pasión ha pasado ahora a través de Kafka. Una de las ilustraciones más impactantes se encuentra en las páginas 116 y 117: representa a Kuper, en un rincón, armado con una cuchara, absolutamente aterrizado ante una lluvia diagonal de bichos de tamaños diversos. En un volumen en que predomina el retrato

del otro, en el marco del paisaje y de la iconografía que lo explica en parte (pirámides aztecas, máscaras de luchadores, hoteles, policía, flora, guerrilleros, playas turísticas, iglesias católicas, ruinas), sorprende ese autorretrato que apunta a sus orígenes como dibujante viajero. Una lectura atenta, no obstante, revela la presencia enmascarada del autor en varias ocasiones. Siguiendo un procedimiento que también estaba en *Comics trips*: el estudio de las máscaras locales como estrategia para introducirse como un topo en la cultura que le acoge.

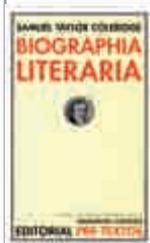
La imagen infantil de la lectura sobre insectos es completada con otro mito de origen: la temporada que, junto a sus padres, el niño Peter pasó en Israel. Desde que fue padre, nos dice el autor en el prólogo, había pensado que sería interesante para su hija vivir en el extranjero. La familia llega a Oaxaca en julio de 2006, en una atmósfera enrarecida por las sospechas de fraude electoral y por los enfrentamientos entre las fuerzas del orden y los maestros en huelga. Esa realidad histórica fuerza la entrada en la obra de una dimensión política y documental. Kuper se convierte en cronista de los choques, de los abusos, de la muerte del más débil, de la crisis del gobernador Ulises Ruiz. Así, la violencia se filtra en el hogar. La familia convive con la obsesión y con la muerte. Uno de los momentos climáticos del libro es el viaje familiar a Michoacán para ver las mariposas monarca. En cuatro pequeñas viñetas, Kuper fantasea con su propia metamorfosis. Y todo cambio es de un modo u otro un acto de violencia. No en vano *Diario de Oaxaca* termina con un cómic en que la entomología y la zoología tienen gran protagonismo. El ecosistema por donde camina el artista esconde amenazas animales y humanas. Kuper llega a casa. Saluda a su gata. Esta acaba de matar a un pájaro. El final es ambiguo. Pero de una ambigüedad ya no kitsch, sino estetizada. Armónica. La ambigüedad del poder, del arte, de la vida, del viaje. En la portada y en la contraportada de libro se ven insectos, una mujer indígena, un furgón policial. Pero en su interior, las contracubiertas, un

sinfín de corazones mexicanos apuntan hacia el viaje sentimental. No en vano el epígrafe inicial es de *Viajes con Charley*, de John Steinbeck: “people don’t take trips –trips take people”. El pájaro destripado, no obstante, pervive. —

—JORGE CARRIÓN

ESTÉTICA

La poética de Coleridge



Samuel Taylor Coleridge
Biographia literaria
Traducción,
prólogo y notas
de Gabriel Insausti.
Valencia, Pre-Textos,
2010
725 pp.

Es importante que se haya traducido la *Biographia literaria* de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). Como es sabido, se trata de una suerte de memorias literarias, en las que predomina la crítica, reflexiones estilísticas, métricas, la exposición de algunas ideas de Hartley, las características de la imaginación y la fantasía y, sobre todo, mucho alrededor de Wordsworth y su poesía, especialmente sus *Lyrical Ballads*, donde es notable la presencia de Coleridge. No es un libro unitario (en ninguno de los dos sentidos, aunque su autor perteneció a esta creencia en la primera parte de su vida), sino una suerte de digresión que, sin duda, tiene por centro a la poesía. La obra fue dictada, al menos en parte, a John Morgan, en 1815, y publicada en 1817. Como relatan aquellos que lo conocieron (por ejemplo De Quincey en su magistral retrato), Coleridge era un magnífico orador. Dotado de una buena memoria y una cultura enciclopédica, era dado a asombrar y a abrumar a sus interlocutores con inmensos monólogos sobre mil temas. También, como tantos en su época, fue opiómano.

Gabriel Insausti, su traductor al español, nos cuenta en el prólogo a la obra que hay pocos libros que hayan despertado en la literatura inglesa tantos “juicios

y perplejidades”. Y aunque no entra en muchas de las causas, señalaré la central: este maravilloso poeta y estudioso fue, también, un copión de proporciones notables. Entre los escritores de importancia en lengua inglesa quizás haya sido el mayor de su siglo. Se apropiaba de los discursos con una naturalidad rayana en la mitomanía, que, como saben, tiene la peculiaridad de la ingenuidad al ser el mitómano el primero en creer lo que dice. En esta obra, lo que escribe sobre imaginación y fantasía, sin duda con una agudeza notable, toma pasajes extensos de Schelling, distraídamente, *avant* la existencia del ordenador y sus duendes. No fue la única vez que saqueó al filósofo alemán. Lo mismo hizo con Kant, en unos ensayos que llegó a considerar como lo mejor suyo, y en otra ocasión con su *Crítica de la razón pura*, copiando todo lo fundamental. También visitó a escondidas a A. W. Schlegel. Las ideas sobre las asociaciones que se encuentran en esta *Biographia* son de Maass. Y también hizo pasar por suyo un poema traducido. No quiero agotar mis notas, pero remito al lector curioso al volumen II de *Historia de la crítica moderna*, de René Wellek, autor que me resulta limitado y algo antipático, pero que yo he saqueado (¡citando la fuente!) en numerosas ocasiones. Quiero aclarar que Insausti no entra en el terreno de deslindar las pertenencias porque se inclina en su prólogo a hacernos ver de qué manera Coleridge aprovechó sus lecturas filosóficas, tanto de los empiristas ingleses como del trascendentalismo e idealismo alemán, en beneficio de su concepción de la poesía y del poeta, terreno en el cual sin duda hay una aportación personal de enorme sutileza.

Es un relato autobiográfico porque encontramos algunas de las peripecias de su vida, en ocasiones no exentas de humor. Y porque —y lo señala Insausti— se halla en esta obra la historia de sus aprendizajes literarios y filosóficos. Como crítica literaria es notable en lo que atañe a la tradición inglesa, especialmente sus observaciones sobre Pope, Milton y Wordsworth, quizás el autor más citado. Frente a la poesía eminente-

mente literaria, Coleridge buscó si no una naturalidad, sí al menos cierta sencillez. Es valiosa la discusión que establece con Wordsworth sobre la idea de éste de que la poesía debía apoyarse en el habla. Creo que el autor de *El Preludio* tenía razón, a pesar de haber dicho también que no se diferenciaba de la prosa salvo en el metro, y de hecho le siguió buena parte de la poesía moderna (Juan Ramón Jiménez repite la idea al comenzar el siglo XX), pero las dificultades que le plantea Coleridge siguen siendo lúcidas. La idea de Wordsworth encontraría un interesante desarrollo —si no me equivoco— en el poema en prosa, caro a los románticos franceses. Coleridge teoriza una poesía que es, desde hacía un par de décadas (si pensamos sobre todo en la poesía alemana) la del romanticismo: el poeta revela, en lo cotidiano, lo extraordinario. No es ciencia (verdad) sino placer, imaginación; *poiesis*: creación. En todo poema, por muy breve que sea, hay un trayecto insoslayable en el que el poeta se crea a sí mismo, operación que, con otras características, repite el lector. Todo esto lo aparta, obviamente, de la poética neoclásica, en la que el referente exterior (social en el sentido amplio del término) y la voluntad formativa, didáctica, son obvios. En su inteligente prólogo, Insausti interpreta la poética de Coleridge en ocasiones demasiado cerca del formalismo lingüístico de comienzos del siglo XX y que alcanzaría a la crítica francesa de los años sesenta. Es cierto que el poeta inglés habla —sin duda apartándose de la visión platónica del poeta como arrebatado— de *actividad* cuando se refiere a la tarea poética; pero curiosamente es uno de los escritores más inspirados de su época, alguien que incluso afirma haber escrito uno de sus mayores poemas al dictado del sueño... Sin duda hay algo en él de Edgar Allan Poe, inspirado autor de una poética que sostiene una mecánica capaz de producir, teóricamente, poemas. Ambos estaban enamorados de los mecanismos (también Valéry), y quizás esto produce alguna confusión. Hay que atender lo que dice Coleridge, pero sin dejar de ver lo que hizo. Ahora bien, se trataba de un poeta lúcido, en la tradición teori-

zada un siglo más tarde por T. S. Eliot: aquellos que son al mismo tiempo críticos. ¿Olvidaremos que Eliot es autor de *La tierra baldía*, un poema deliberado, sí, pero del que el propio autor ignoraba, en principio, su sentido? Coleridge pensó que los sueños son pensamientos pero en imágenes, algo que sin duda es intuitivo, porque no tardaría Freud en ver en esas imágenes y relatos una lógica, una racionalidad, sólo que estructurada de otra manera.

Las ideas políticas de Coleridge fueron conservadoras, como señaló en un estudio de 1838 (a pocos años de su muerte) John Stuart Mill. Quiso comprender (Borges dijo “reconciliar”) la religión desde la filosofía, pero Kant difícilmente le podía ayudar en esto, como muy bien observó Thomas de Quincey, que, sin embargo, criticó al autor de la *Crítica de la razón pura* desde una postura moral derivada de la teología. Por cierto, Borges pensó que en vez de Kant, quien le hubiera ayudado habría sido Berkeley, es decir, el idealismo. Se podría contestar que es ahí, precisamente, donde apunta. Coleridge, sin embargo, ¿podía compartir los extremos idealistas de Berkeley? Tal vez mejor que el cientificismo y empirismo que brotaba a su alrededor. Al otorgar a la imaginación un lugar central en la condición humana, señala el camino que va a seguir buena parte de las poéticas y filosofías posteriores: la imaginación inventa lo que encuentra, sus hallazgos son invenciones que nos construyen y construyen la realidad. Sin Kant esta reflexión no hubiera sido posible, pero es mérito de Coleridge situarla en una psicología del acto creativo. Insausti cita una observación magnífica de Coleridge, al tiempo que reflexiona con profundidad sobre ella: el ojo, dice el poeta inglés, no podría mirar al sol si no estuviera “pre-configurado para encenderse mediante una semejanza de esencia con esa luz”. Esto, además de romper con el idealismo extremo de Berkeley, colinda con la ciencia moderna. Afirma Richard Dawkins en *Evolución* que las entidades capaces de observar no podrían evolucionar, no habrían llegado a ver, sin las estrellas. Es decir, no es un accidente que veamos. Y al parecer eso

fue lo que dijo ese gran poeta, que a su vez fue un hombre de cultura enciclopédica, alguien a quien las cosas en la vida no le salieron demasiado bien, y que, a pesar de ser un descarado plagiador, supo pensar y hacernos pensar, pero sobre todo nos permitió, gracias a sus poemas, reinventarnos. —

— JUAN MALPARTIDA

ENSAYO

De expedientes secretos



Vesko Branev
El hombre vigilado
Traducción
de Noemí Sobregués,
Barcelona,
Galaxia Gutenberg-
Círculo de Lectores,
2009
418 pp.

A los veinticinco años de edad, graduado de la Facultad de Derecho de Sofía, el autor de este libro estudia cine en Berlín. Es 1957. La ciudad no ha sido dividida aún por un muro, pero no deja de resultar sospechoso el tránsito hacia la zona occidental. Vesko Branev busca allí nuevas piezas teatrales, conciertos y ballets modernos. Su conducta no tarda en despertar el interés de los reclutadores del KGB. Dirigiéndose a él en ruso, un hombre bajito con cicatrices en la cara le promete una vida interesante, incluso gloriosa. Le da tres días para que se lo piense.

Casi vencido el plazo, Branev escapa. Lleva sus bártulos a la parte occidental, contacta a una asociación de emigrantes y encuentra un papel en un pequeño teatro. Más tarde, preocupado porque su fuga afecte la carrera de magistrado de su padre, deja que un amigo interceda por él ante la embajada búlgara. Tropezando en una avenida con alguien que lleva una pistola bajo el impermeable, y va a parar a una celda de la Stasi.

Allí los interrogatorios versan sobre emigrados y servicios secretos occidentales. Él confiesa algunos nombres, aunque se cuida de entregar direcciones. Le hacen firmar una acta, lo meten en un

avión. En Sofía lo conducen a una cárcel de la Seguridad del Estado. El caso tiene poco jugo, pero sus captores recelan del interés mostrado antes por los espionajes soviético y alemán oriental.

Terminan por soltarlo, quizá por influencia de su padre. Es admitido en un bufete como abogado en prácticas. Continúa bajo vigilancia y diversos agentes tratan de ganarse su amistad. “Aunque no tenía ningún secreto”, recuerda, “me protegía como si los tuviera”. Publica relatos sueltos, gana un concurso literario. Un filme con guión suyo recibe la más alta distinción nacional. En todos los periódicos aparece el telegrama de felicitación del secretario general del partido.

Aprovechando este éxito, Branev ruega que le permitan estudiar cine en Praga. Asiste a los sucesos de 1968, y regresa convencido de que no ha de comentar cuánto ha visto. En Austria, a punto de emigrar con su mujer e hijo, desiste. El Festival de Venecia exhibe un filme suyo sin que él consiga asistir. Un coronel accede a explicarle la causa de que le hayan negado el pasaporte: aquella vieja fuga a Berlín Occidental.

Finalmente, emigra a Canadá. En el año 2000 examina setecientas y tantas páginas de su expediente secreto. Siete años más tarde, gracias a una nueva ley, obtiene una copia completa y, a partir de esos dos millares de páginas, escribe este libro.

Seguimientos, grabaciones, escuchas telefónicas, registros secretos de domicilio, fotocopias de cartas y suposiciones policiales ameritan la escritura autobiográfica. Por desganado que se muestre uno a remontar el pasado, ahí están todos esos hechos. No sólo es necesario colocarlos en su justo lugar, arrebatarle el monopolio de la verdad a la policía secreta, sino también completarlos. De manera que la búsqueda documentada en millares de páginas abre búsquedas nuevas, y la investigación no hace más que empezar bajo otro signo.

El historiador británico Timothy Garton Ash, quien fue objeto de interés para la Stasi durante los años ochenta, reclamó de la Junta Gauck su expediente, y se citó otra vez con policías y soplones. Sacó, de la tarea hecha a costa suya, tareas

propias. Quiso saber bajo qué condiciones alguien se vuelve agente secreto de una dictadura, cómo nace un colaborador. Visitó a viejos amigos traidores, publicó una breve investigación sobre el mal: *El expediente*.

A fines de los noventa, dispuesto a examinar los archivos sobre su familia en la Oficina de Historia Contemporánea, el novelista húngaro Péter Esterházy tropezó con cuatro carpetas llenas de manuscritos de su padre, fallecido poco antes. Esterházy acababa de publicar un monumento a su memoria —*Armonía celestial*—, y ahora lo descubría como colaborador de la policía secreta húngara. Se le hizo imprescindible visitar la biografía paterna: *Versión corregida* reserva tinta roja para las citas del Esterházy chivato, tinta negra para los comentarios de su hijo Péter.

Vesko Branev (Sofía, 1932) anota su expediente policial con menos provecho que Esterházy o Garton Ash. Pese al altísimo estimado de colaboradores de la Seguridad del Estado que lo rodeaba (“entre un ochenta y un noventa por ciento de las personas con las que estuve en estrecho contacto”), su curiosidad moral o novelesca apenas lo mueve a buscar a esos antiguos delatores, uno de ellos hermano de su esposa. Y, cuando lo hace, olvida pormenorizar los reencuentros. Ahorra a sus lectores los balbuceos, aprietos, disimulos, la ira contenida de los antiguos personeros. Desentendido de quienes contribuyeron a engrosar su expediente, tampoco aporta un notorio autoexamen.

El hombre vigilado se hace más interesante al dejar atrás el expediente secreto. Incluye, hacia sus páginas finales, dos magníficos episodios. En uno de ellos Branev viaja con su mujer y su pequeño hijo por Austria. La ocasión es perfecta para no regresar a Bulgaria y, sin embargo, ellos no acaban de decidirse. Cruzan entre campos de maíz, detienen el auto, hacen bajar al niño. El padre le advierte que lo dejarán allí, que están seguros de que sabrá arreglárselas solo. Pone en marcha el auto, se alejan un buen tramo por la carretera. El niño corre tras ellos. Vuelve el auto y los padres le explican que

era sólo una broma. Se trataba, en verdad, de una suerte de oráculo: si él permanecía quieto entre los tallos de maíz estaban obligados a emigrar, en caso de correr tras ellos tendrían que volver a Bulgaria.

A fines del otoño de 1989, en el segundo de estos episodios, Vesko Branev arriba a Berlín Oriental cuando los habitantes de ese lado empiezan a cruzar al otro. Como no encuentra hotel, le recomiendan el Johannishof, conocido refugio de los jefes de la Stasi abierto por primera vez al público. Encuentra desierto el vestíbulo del hotel, casi vacío el restaurante. Cerca de su mesa, cuatro jefes beben la derrota. Branev ordena una botella de vino que lo introduce en un extraño rito: el camarero descorcha, bebe la primera copa con la mirada clavada en la suya, y sólo entonces le sirve. Ha sido norma de la casa para demostrar que el vino no trae veneno. Una costumbre tan antigua (remite a la Antigüedad, a la Edad Media) como la sociedad que desaparece.

En el prólogo de este volumen Tzvetan Todorov avisa que, a diferencia de la literatura de los campos de concentración, el lector no encontrará aquí acontecimientos espectaculares ni extremas violencias físicas. El de Branev es, en efecto, un expediente no muy relevante. De existir un esnobismo del horror (Stephen Spender citó alguna vez esta observación de Sonia Orwell: “Auschwitz, ¡oh no! Esa persona nunca estuvo en Auschwitz. ¡Sólo en un campo de exterminio menor!”), resultaría desaconsejable exponer este libro a sus impertinencias.

Pero Jean Améry dejó formulado que ser víctima no es un honor en sí. Y lo importante, tratándose de historia o de literatura, es qué se hace a partir de un expediente, cómo se administra una vida que fuera invadida por otros. Timothy Garton Ash extendió la investigación a quienes lo investigaron a él. Péter Esterházy convirtió en palimpsesto (que no oculta sino resalta) el expediente de chivato de su padre. Vesko Branev ha compuesto un libro poco inquietante a partir de sus fichas policiales. —

— ANTONIO JOSÉ PONTE

NOVELA

Ida y vuelta



José Ángel González Sainz
Ojos que no ven
Barcelona,
Anagrama, 2010
154 pp.

En estas mismas páginas tuve la oportunidad de ocuparme de la anterior —y excelente— novela de González Sainz, *Volver al mundo* (2004), en la que el autor reconstruía la vida de tres jóvenes provincianos que, al filo de los años setenta, abandonaron, negándolo, su mundo familiar, social y hasta paisajístico para salir “al mundo ancho y abierto donde todas las posibilidades se extendían múltiples y sugestivas”. Ahora, en *Ojos que no ven*, González Sainz retoma parte de aquella historia, centrándose en la figura de un padre, Felipe Díaz Carrión, que se ve obligado a emigrar a una población industrial del norte de España a raíz de la quiebra de la vieja imprenta local donde había trabajado durante media vida, y dado que la huerta que cultiva sólo da para comer.

En torno a esta figura del padre reaparecen elementos muy característicos de la narrativa de González Sainz, singularmente la creación de un espacio natural que, como antes *El Valle*, enmarca y determina la vida del personaje, así como sus ideas y su visión del mundo: “De ahí, mucho más quizá que de ningún otro sitio, le venía esa especie de callada fuerza tan suya y esa rara sabiduría taciturna y melancólica, reflexiva a más no poder y al mismo tiempo resolutiva y enérgica, que algunos achacaban, por achacarlo a algo, a sus lecturas”. De ahí el valor simbólico de algunos elementos —los alimoches— y el *leitmotif* del camino, otro poderoso símbolo que además de marcar ese vínculo de pertenencia a un paisaje o a una tierra, articula la trama narrativa: “no eran mucho más allá de

los cuatro kilómetros por un camino que, mucho más que un simple camino para él o un simple enlace entre dos puntos, era en realidad su carácter y su temple en la vida, la índole de su inclinación hacia el mundo y de su renuncia o desaparición de él". Al cabo de los años, este hombre emprenderá el regreso a ese mundo natural propio, dejando atrás el desarraigo, la extrañeza y la humillación; dejando atrás al hombre de cuneta o de arcén en que se había convertido. Asimismo encontramos en esta nueva novela de González Sainz su habitual meditación sobre el lenguaje y el poder de las palabras, reflexiones de índole existencial y, sobre todo—y esto sí es nuevo— un continuo discurso al servicio de una tesis. Y es sabido que las tesis se llevan mal con las novelas, y peor aún con una *nouvelle* como *Ojos que no ven*, donde a menudo el relato queda sofocado por un discurso demasiado raso: "Pero hay que tratar de distinguir siempre todo allí donde se presente y en la forma que lo haga, y que distinguir sin partido tomado ya de antemano, sin absolutismos ni atolondramientos ni retóricas, y sin querer escurrir el bulto, porque de la confusión—o de los partidos tomados a ultranza—no se suele sacar nada bueno ni en limpio..."

Desde el punto de vista narrativo, lo que peor se lleva es que al servicio de tal tesis se urde una intriga demasiado simplista y previsible, con elementos muy manidos, y se perfilan unos personajes planos, aquejados de maniqueísmo. Veamos.

Además de la experiencia alienante del nuevo medio o entorno en que vive—un barrio de bloques de pisos todos iguales al suyo—y del trabajo en la fábrica, Felipe Díaz Carrión afronta el desprecio, la petulancia, el asco y la repulsión de su hijo mayor, además de las maneras bruscas y coléricas de su esposa Asun, antes de carácter dulce y cariñoso y luego dedicada a "ofenderle con las indirectas y reproches que no cesaba de lanzarle", y que acabará abandonándolo. Todo esto está exento del necesario desarrollo narrativo que una evolución de tales características y consecuencias requeriría para resultar convincente. La hostilidad de los veci-

nos, "toda la variada geografía lingüística de la amenaza y la intimidación en frases" y una violenta paliza completan la estampa de la vida cotidiana de este hombre que sólo encuentra alivio en la compañía de su hijo pequeño. Por ello, tras el secuestro del empresario dueño de la fábrica y la posterior venta de ésta a una multinacional, Felipe Díaz Carrión se acoge a un plan de prejubilaciones y regresa a su lugar natal. Una vez allí se enterará de que su hijo mayor es un etarra con delitos de sangre, pero aún así decidirá ir a visitarlo a la cárcel para hablarle. Sin embargo, la tremebunda experiencia—"¡Total por un madero de mierda!, empezó a gritar puesto en pie, ¡por un maestrillo de mierda o un cagatintas tan mierdoso como tú, calzonazos de mierda, don nadie..."—y el horror que allí presencia, lo hunden en un sentimiento de culpa que lo lleva al borde del suicidio, del que lo salva en el último instante el hijo pequeño.

Lo tópico de algunas situaciones, el maniqueísmo extremo que separa tajantemente a los buenos de los malos-malísimos y el abuso de la falacia patética enfrían considerablemente el entusiasmo de esta lectora. —

— ANA RODRÍGUEZ FISCHER

NARRATIVA

Literatura por venir



Joe Brainard
Me acuerdo
Traducción de Julia
Osuna Aguilar
Madrid, Sexto Piso,
2009
146 pp.

Hay libros que, en su aparente simplicidad, parecen abrir puertas y ventanas a la imaginación literaria desde ángulos casi imposibles de prever. Libros provenientes de los márgenes, de las fronteras. El caso del artista norteamericano Joe Brainard es, en este sentido, ejemplar. *Me acuerdo*, publicado

originalmente en 1970, es una colección de frases, recuerdos, imágenes que nos ofrecen un extraordinario panorama compuesto de párrafos de diversa extensión y que en su totalidad adquieren la cualidad de un autorretrato verbal. Cada párrafo comienza con la frase "Me acuerdo", y a partir de ahí el autor desovilla desde apuntes triviales hasta reflexiones que adquieren la cualidad del aforismo. Brainard fue ante todo un artista plástico y, sin embargo, su libro, si bien puede considerarse como las memorias de un artista que recuerda su infancia y adolescencia hacia mediados del siglo XX, tiene ese desenfado y originalidad característicos de cierta literatura norteamericana. Los alcances del libro trascienden las fronteras lingüísticas hasta el punto de que George Perec hizo un homenaje a Brainard en su obra *Je me souviens*. Al leer el libro uno se siente tentado a continuar su experimento y elaborar una versión personal.

Acaso exagero, pero pienso que el libro de Brainard dialoga en cierta forma con *En busca del tiempo perdido*. La prosa ondulante de Proust se enfrenta aquí a frases simples, concisas, coloquiales que rememoran la vida infantil y adolescente. Si el universo encantado de Proust aparece gracias a la demorada descripción de sus personajes y escenas, el de Brainard resulta una suerte de álbum de instantáneas verbales.

Pese a que se trata de un libro de memorias, este no se desarrolla en el tiempo sino en el espacio. La totalidad del texto está contenida en cada fragmento siguiendo una lógica fractal antes que narrativa.

Pero también se trata de un libro potente de otra manera. La tortuosa búsqueda de la propia identidad, en la que la homosexualidad del autor aparece en algunos fragmentos, conforman una obra mucho más profunda. Ciertos elementos, como los recuerdos de Marilyn Monroe, los mocasines con borlas de Liberace, o la memorabilia del cine de su época, podrían ubicar al libro como una suerte de obra de arte pop con algunos rescoldos de lo mejor de la

generación *beat*. El genio de Brainard reside en la simplicidad de su estrategia verbal. Se trata al mismo tiempo de un libro abierto, cuyo final es imposible por inacabable. El lector se enfrenta a *Me acuerdo* como un interlocutor que se asoma a una serie de imágenes, frases y pensamientos sin final ni principio, de modo que el libro puede leerse a partir de cualquier página. Polaroids del fluir heracliteano. El tiempo sigue, la memoria no cesa. No estamos lejos, tampoco, de algunos textos beckettianos, sobre todo los más aparentemente autobiográficos, como *First love*. En su famoso ensayo sobre Proust, Beckett sugiere que la memoria está determinada por el hábito. En los fragmentos más íntimos de *Me acuerdo* encontramos esta extraña característica de la memoria.

Me acuerdo dialoga también con la escritura automática y la música aleatoria. Algo de la música de John Cage aparece en el trabajo de Brainard, pese a su aparente sensibilidad *naïve*, patente

sobre todo en su obra plástica. El puente que une al músico y al artista-escritor es la ironía: Brainard se observa y se ríe de sí mismo: “Me acuerdo de preguntarme si tenía ‘pinta de gay’.” O esta otra: “Me acuerdo de cuando, en el instituto, tenía la costumbre de meterme un calcetín en los calzoncillos.”

Otra de las influencias evidentes es el jazz: podemos escuchar las variaciones de un Charlie Parker, John Coltrane o Miles Davis. Como ellos, Brainard va desovillando temas y variaciones, cambios de tono, disonancias.

En la contraportada de la edición de Sexto Piso leemos este comentario de Paul Auster: “Los libros supuestamente importantes de nuestro tiempo serán olvidados uno tras otro, pero la pequeña y modesta joya de Joe Brainard perdurará.” ¿Cuántas “novelas americanas” ceden en sus intentos omnicomprendidos frente a esta obra maestra del minimalismo literario? Pero sería muy arriesgado catalogar a *Me acuerdo* como

una novela. Se trata de una obra inclasificable cuyos lectores se encuentran en el futuro. En cierta forma recuerda esas cajas de notas que Duchamp acumulaba mientras iba pintando su Gran Vidrio o sus *Etant donnés*. Fragmentos crípticos, pedacería verbal que en conjunto abarcan una estética.

¿Se puede hablar de un estilo en este libro? Frases cortas, imágenes concretas, claves que se encuentran fuera del libro (en las películas, en la música popular, en las asociaciones libres) marcarían el estilo de Brainard. Pero por suerte el autor no intenta conformar un estilo (¿es la ausencia de un estilo una forma de estilo?). Se contenta con acceder a ciertos momentos e imágenes que su memoria, siempre minuciosa, fue seleccionando.

Es por esto que afirmo que *Me acuerdo* de Joe Brainard es una obra situada en los márgenes. Semilla de una literatura por venir. —

—MAURICIO MOLINA