

## Ulises Carrión o el Arte de acabar con la literatura

Víctor Sosa

En *El grado cero de la escritura*, Roland Barthes aborda un tema que —salvo en los lúcidos escritos de Blanchot— había sido soslayado por la crítica moderna: el tema de la imposibilidad de superar el mito literario —esa larga historia de “una lengua espléndida y muerta”, de la cual el escritor ya no es responsable pero es, aún, dependiente. Para Barthes, el escritor contemporáneo se debate en una contradicción insoluble: o continúa admitiendo las heredadas convenciones de la forma —sin superar el mito literario—, o se abre al mundo del presente, ese “mundo civil (que) forma ahora una verdadera Naturaleza, y esa Naturaleza habla, elabora lenguajes vivientes de los que el escritor está excluido”. Ante tal disyuntiva lo que se impone es una “renuncia de la Literatura”, un “grado cero de la escritura” que resuelva en su silencio la contradicción y que posibilite —una vez superado el “mito literario”— la reconciliación entre escritura y mundo.

Me interesa detenerme en ese “mundo civil” barthesiano de donde emanan nuevos lenguajes vivientes que nada tienen que ver con la “espléndida y muerta” lengua de nuestros ancestros, y que mucho tienen que ver con los medios masivos de comunicación, con la lingüística estructural, con la información y con el concepto de aldea global propuesto por Mc Luhan. Y me interesa porque esos nuevos lenguajes, por un lado, ayudan a destrabar el *impasse* en el que había caído la escritura —y que fue denunciado por Barthes en su momento— y, por otro lado, posibilitan una saludable permutación entre las artes visuales y las artes escriturales o literarias. Provocan, también, una significativa deserción del campo poético-literario al vecino campo de las artes visuales. Marcel Broodthaers, Vito Acconci, Robert Filliou, Dieter Roth, Ian Hamilton Finlay, Jochen Gerz y Ulises Carrión, entre otros, son

artistas que, luego de una iniciación literaria convencional como poetas o prosistas, deciden *renunciar a la literatura* y entregarse a la experimentación en el campo de las artes visuales. Esta entrega, este cambio en el tablero de la creación, no establece, sin embargo, un abandono del lenguaje escritural, sino un abandono de sus códigos de significación y simbolización —en tanto “lengua espléndida y muerta” —para integrarlo a una nueva estructura de significación que abarque por igual los aspectos semióticos y semánticos de la escritura.

Es verdad que ciertas vanguardias históricas ya se habían dado a la tarea de religar y de subsanar el hiato entre imagen y escritura, pero, si bien éstas —a partir de la pionera proeza mallarmea— llevaron a cabo el icárico esfuerzo de fundir escritura y pintura —como parte de una desmesura mayor: fundir arte y vida—, habrá que reconocer, sin desconocer sus méritos y alcances, que dichas nupcias fueron artificiosas y efímeras; ni los poetas-artistas —salvo, en cierto sentido, Apollinaire (su libro *Caligramas* se iba a titular en un principio *Yo también pinto*)—, ni los artistas-poetas, lograron fusionar lenguaje visual y lenguaje poético para dar lugar a una tercera instancia estética. Pintaron y escribieron —como Cocteau, Max Ernst, Jean Arp, Chirico, Picasso, Michaux y tantos otros— sin abolir las fronteras entre pintura y escritura. Fueron cíclopes bicéfalos, dotados del privilegio de la simultaneidad, pero no del don del sincretismo que posibilitara la proteica mistura de esas dos materias expresivas. Nada más alejado, formalmente hablando, de un poema futurista que una pintura futurista.

Los juicios anteriores serían injustos si no tomamos en cuenta también las enormes aportaciones y ampliaciones de registros estéticos instituidos por las vanguardias: los poemas fonéticos y simultáneos de los dadaístas, la música ruidista de Russolo, el lenguaje *zaum* de los rusos, las “palabras en libertad” de Marinetti y los libros visuales del surrealista Max Ernst, que ejercieron un innegable influjo en las generaciones subsiguientes.

Es a partir de los años sesenta —en esa segunda gran ola vanguardista que atraviesa el siglo— y del *retardo* de la escritura con respecto a las artes visuales —la cual sí elabora “lenguajes vivientes” —cuando tiene lugar la aparición del *libro de artista*, vincula-

do, por un lado, con la poesía concreta y el letrismo y, por otro, con el libro-objeto. Como ya señalamos, los primeros libros de artista fueron realizados por hombres de letras, poetas y narradores que vivieron la “tragicidad de la escritura” (Barthes) y que optaron, no por el silencio, sino por una refuncionalización del lenguaje dentro de una nueva y vital realidad histórica. En ese contexto se impone una figura singular: Ulises Carrión (Veracruz, 1941-Amsterdam, 1989).

Ulises Carrión estudia Filosofía y Letras en la ciudad de México, París y Leeds. En 1966 publica *La muerte de Miss O* —Ediciones Era— y en 1970 *De Alemania* —Joaquín Mortiz—, dos volúmenes de narraciones donde ya se pueden rastrear sus intereses por trascender lo meramente literario. A mediados de los sesenta, luego de ejercer funciones como bibliotecario en la Casa del Lago, Carrión decide instalarse definitivamente en Europa, primero en París, luego en Inglaterra, para establecerse, desde 1970, en Amsterdam. En la ciudad de los canales el mexicano participa en el *In-Out Center*, uno de los primeros espacios alternativos para artistas visuales desarrollados en Europa al margen de galerías y museos. Dicho contacto con estos “lenguajes vivientes” precipita en Carrión la decisión de abandonar la literatura convencional y abrirse a búsquedas expresivas visuales, aunque sin abandonar el lenguaje como materia prima de su discurso. “Mis libros —dice Carrión en una entrevista— son objetos de arte que no se leen como un volumen tradicional —los textos suelen ser brevísimos—, sino que pueden transformarse en comunicativos a través de sensaciones táctiles, y utilizan el espacio. No fue por azar que cuando comencé con estas cosas, los escritores las rechazaron de plano mientras que los artistas plásticos las aceptaron inmediatamente. A esto se agrega que yo no usaba el lenguaje ni para convencer ni para conmover, sino de una manera puramente abstracta, desechando inclusive la retórica y hasta la gramática en lo que hace a la lógica de las construcciones”.

En 1972 Ulises Carrión publica en Amsterdam *Sonnet(s)*, libro mimeografiado y de tiraje limitado que se componía de un soneto de Dante Gabriel Rossetti —poeta y, significativamente, pintor inglés, promotor del prerrafaelismo— repetido cuarenta y cuatro veces con variaciones de puntuación, de versificación y de sintaxis.

La interrelación entre lo visual y lo conceptual queda sustantivada desde la elección del poeta-pintor hasta los reacomodos e intervenciones en el texto de origen. Carrión se apropia de un texto ajeno para *anonimizarlo* en su deconstrucción, en sus posibilidades combinatorias y en sus representaciones formales; así, lo hace suyo, al rehacerlo en su serialidad significativa, y lo abre al lector a partir de una propuesta que, sin desactivar el sentido literario, hace del texto una estructura visual en constante reacomodo.

Un año después, Carrión publica *Amor, la palabra*: veintidós definiciones, antónimos, sinónimos y derivados de la palabra “amor” tomados de diferentes diccionarios de español. Otra vez el lenguaje *toma cuerpo* pero ahora enfatizando las ramificaciones estructurales, etimológicas y asociativas de la Palabra. Carrión se interna —de manera *rizomática*— en las capas geológicas del lenguaje, más que por una motivación científica —con el quirúrgico escalpelo en ristre del cirujano—, por una motivación lúdica, de encuentro sorpresivo y sorprendente con esa biología elemental de la materia lingüística.

Obviamente, Carrión estuvo muy interesado en la ciencia y, fundamentalmente, en las matemáticas. En una carta a Octavio Paz, fechada el 3 de abril de 1973 y publicada en la revista *Plural*, el veracruzano confiesa: “Siempre tomé por cierto que las matemáticas eran aburridas y la ciencia prosaica. Ahora, en cambio, entender por qué hierve el agua me parece más fascinante que las confusas confesiones de Fulanito de Tal. Y las matemáticas puras excitan mi imaginación más que las invenciones verbales de nuestros más visionarios literatos.” Octavio Paz —quien algunos años atrás había publicado *Topoemas* bajo el influjo de la poesía concreta brasileña— no fue inmune a las experimentaciones multidisciplinarias de Carrión. En respuesta a la carta ya citada, Paz refleja dicho interés: “¿Por qué me interesa tanto lo que hace, lo mismo sus (des) construcciones poéticas que sus textos teóricos? Quizá por su *elegancia*, en el sentido matemático de la palabra. En seguida, por su humor seco (...). En fin, porque sus textos son realmente literatura. Usted convierte lo que llama ‘estructuras en movimiento’ en textos o, más bien, antitextos poéticos. Textos únicos y destinados a una empresa única: la destrucción del texto y de la literatura. (...) Usted se propone hacer *otra* literatura. Todos han

querido hacer lo mismo, pero usted introduce una variante: su literatura *otra* no es suya sino de los otros. Reconozco en esta declaración a la tentación que ha inspirado a las sucesivas vanguardias de nuestro tiempo, de Mallarmé para acá: escribir un texto que sea todos los textos o escribir un texto que sea la destrucción de todos los textos. Doble faz de la misma pasión por lo absoluto”.

*Tell me What Sort of Wall Paper Your Room Has and I Will Tell You Who You Are*, es un libro realizado con muestrarios de papel tapiz, acompañados por textos mecanografiados: “My doctor’s room”, “My lover’s room”, “My wife’s room”, etc., donde el “humor seco”—señalado por Paz— se articula con lo visual y con lo táctil del objeto artístico. En efecto, el libro se objetualiza, deviene cosa y lugar en el mundo, en la misma medida en que el texto se diluye o se minimiza dentro de la página.

Similar actitud plantea Carrión en *Verzamelde Werken (Collected Works)*, libro compuesto por pinturas al óleo previamente recortadas y pegadas sobre las páginas. Se impone, en este caso, una paráfrasis irónica de los libros de arte, pero, en lugar de reproducir la obra pictórica, Carrión introduce la obra misma —o una suerte de sinécdoque de la obra— dentro del objeto libro. Más que una *referencia* visual de la obra pictórica— como cuando abrimos un catálogo de una exposición de Monet— nos encontramos con una *concretud* que sólo remite a sí misma; los “cuadros” encarnan en ese lugar antaño reservado para su reproducción: el libro. Permutación de valores culturales y de funciones: pintura-libro-cuadro que deviene obra autónoma en movimiento.

A principios de 1975, Carrión abre *Others Books and So*, centro de distribución y exposición de libros de artistas que luego se extenderá a otras disciplinas análogas: performances, arte de sellos, poesía sonora, videoarte y arte correo. “Lenguajes vivientes”, verdaderos túneles expresivos por los que el escritor puede escapar de la cárcel —“esa lengua espléndida y muerta”— meticulosamente construida por sus mayores.

Carrión continuó *construyendo* libros de artista —dejó unas treinta obras bajo esta denominación— al mismo tiempo que ramificaba sus actividades hacia el cine, el video y la radio. Sus búsquedas, cada vez más orientadas hacia las estructuras elementa-

les del proceso artístico en sí, lo llevaron hacia un arte de acción de tipo conceptual. Durante el festival *La Ciudad*, en Amsterdam, Carrión organizó un recorrido guiado por la ciudad, siguiendo el formato de las visitas organizadas para turistas. En un autobús una edecán uniformada narraba al público, no la historia de la ciudad y de sus monumentos y edificios más representativos, sino la historia privada de dos habitantes de dicha ciudad y los lugares de importancia dentro de esa relación amorosa. Nuevamente la permutación de géneros —el formato o la estructura de esos géneros— adquiere preeminencia en la obra artística: la narración sentimental y subjetiva, de novela stendhaliana, encarna en las previsibles visitas guiadas para turistas; es decir, se descontextualiza lo narrado para insuflarle, con su nueva presentación, un *extrañamiento* jamás alcanzado de haber sido leída dicha historia en un libro con características tradicionales.

Una de las últimas acciones de Carrión fue *Lilia Prado Superstar*, la cual consistió en organizar en Amsterdam un festival de cine, con la participación en vivo de la actriz mexicana. El conceptualismo de Carrión llega así a una suerte de *grado cero* de la expresividad autoral. Más allá del recurrente recurso en su obra de articular o combinar la realidad (*Lilia Prado*) y la ficción (*Lilia Prado*) —recurso que sólo puede ser asimilado de manera conceptual—, prácticamente no hay aquí (si desconsideramos la exuberante presencia de la actriz) objeto artístico alguno; su obra deviene inasible, y como dice Sebastián López —su amigo y biógrafo—: “Carrión no creaba objetos sino situaciones, contextos, posibles acciones. Para él una obra sin la participación de los otros no tenía sentido, y en ella las estructuras que la generan y que ésta produce son lo importante”. Arte encarnando en vida y vida que se *artistiza* a partir de una mirada, de una actitud en la mirada. Obviamente, llegar a esta *naturalidad* exige un alto grado de *artificio*, y esa tal vez sea una de las mayores contradicciones del conceptualismo artístico e, incluso, del intento icárico de las vanguardias históricas. Quien quiere acabar con el arte está condenado a repetirlo y a eternizarlo en su misma acción destructora. Podemos combinar las piezas —Ulises Carrión supo hacerlo muy bien—, las blancas: la vida, las negras: el arte, y viceversa, pero lo que no podemos es acabar con el juego. El juego es la cultura y

jugamos —en esta pérdida de inocencia original— por educación, o, en otros términos, por necesidad.

Ulises Carrión —como tantos— no escapó del juego (muere jugando, en Amsterdam, hace ahora diez años, en 1989), escapó de la Literatura —espléndida y muerta— para inventar un arte combinatorio que fuera, no un ritual vacío, sino una reconciliación y una nueva utopía del lenguaje.



*Punto de unión*, 1999, mixta sobre papel hecho a mano, 100 x 80 cm.





*Códigos*, 1999, mixta sobre papel hecho a mano, 100 x 80 cm.