

Estructuras y desvíos. Sobre la obra sonora de Ulises Carrión

Cinthya García Leyva

En 1977, Ulises Carrión (Veracruz, 1941–Ámsterdam, 1989) graba *The poet's tongue*, una compilación de obra sonora que editó en casete Guy Schraenen, bajo la casa editorial belga del mismo nombre. El casete, único ejemplar entonces, se convirtió en parte del archivo de Other Books and So, la galería que dos años antes fundó Carrión en Ámsterdam y que funcionaría como punto de encuentro e intercambio de materiales (en su mayoría libros de artista, libros-objeto y libros-obra) entre artistas y editores de Estados Unidos, Europa y Sudamérica, así como oficina de arte-correo y sitio de eventos de corte experimental.

También para ese momento, Carrión había publicado ya el paradigmático “El arte nuevo de hacer libros”, acaso, de sus textos teóricos, el que ha gozado de mayor circulación, y a partir del cual han sido pensadas no sólo sus múltiples series de libro-obra (una distinción que el mismo Carrión hacía frente a los libros de artista), su producción en video, en radio o su trabajo en performance, sino también y sobre todo su postura frente a las nociones de circulación y distribución de objetos culturales. En “El arte nuevo de hacer libros”, publicado por primera vez en español

Texto presentado en el Coloquio de Literatura Comparada "Rumbos y perspectivas", que se llevó a cabo en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, del 7 al 9 de mayo de 2013.

en la revista mexicana *Plural*¹ y luego presentado en distintas versiones para publicaciones y catálogos en lengua inglesa, francesa, alemana y sueca, entre otras, quedarán establecidas las principales ideas de su autor sobre el libro como estructura espacio-temporal de naturaleza secuencial; también sobre la poesía pensada en estos ámbitos y las consecuencias de asumir su realidad espacial, tanto en su lectura como en su modo de funcionar en esa estructura secuencial. En el arte nuevo que evidencia Carrión, el lenguaje, materia prima de su trabajo aun luego de su declarada renuncia a la escritura literaria, utiliza cualquiera de sus manifestaciones para, continuamente, “poner a prueba su capacidad de querer decir algo.”² En esta postura, muy ligada a lo que propusieron también conceptualistas como Vito Acconci o Dan Graham (también mudados de la poesía a *otro lugar*)³, el trabajo con el lenguaje va de la mano con el objetivo de hacer una borradura, lo más efectiva posible, de la intencionalidad del autor; para ello, el lenguaje se busca en su manera abstracta: sólo así puede después concretarse.

Dirá Carrión: “En el lenguaje abstracto del arte nuevo la palabra ‘rosa’ es la palabra ‘rosa’. Significa todas las rosas y no significa ninguna.” Después se pregunta: “¿Cómo lograr que una rosa no sea la mía ni la suya, sino la de todos, o sea, la de ninguno? Poniéndola dentro de una estructura secuencial (por ejemplo, un libro) para que deje de ser momentáneamente una rosa y sea, antes que nada, un elemento de esa estructura.”⁴

La noción de estructura es probablemente la que permanece a lo largo de la extensa obra de Carrión; la que puede seguirse en sus distintos momentos de producción artística, incluso en sus múltiples desvíos. Para este autor, toda palabra es elemento de una estructura y toda estructura es a su vez elemento de otra.

En una carta a Octavio Paz, enviada en el periodo de la conversación epistolar que mantuvieron a principios de la década de los setenta, Carrión anuncia:

¹ El texto fue publicado en 1975, en el número 41 de la revista *Plural*, en la ciudad de México; su primera versión en inglés, del mismo año, se publicó en los números 6 y 7 de la revista *Kontexts*, en Ámsterdam.

² Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros” (1975), en *El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión I*, Juan J. Agius (ed.), Heriberto Yépez (trad.), 2012, p. 56.

³ Para la reflexión sobre el conceptualismo en poesía de Vito Acconci y Dan Graham, véase el texto de Liz Kotz, “Poetry from Object to Action”, en *Words to Be Looked At* (2007), pp. 135-174.

⁴ Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros”, *Ibidem*, p. 52.

Querido Octavio:

...Yo no quiero ni puedo imponer un contenido porque no sé qué quieren decir exactamente las palabras (¿y cómo saber si el lector lo sabe?). No estoy seguro absolutamente de nada. Lo que sí sé [...] es que las estructuras están allí, de que las entiendo como el lector las entiende, de que se mueven si las toco, y de que, entonces sí, ‘emiten’ [...].

En la otra literatura el mensaje es falsamente plural. El autor transmite *un* mensaje, y cada lector recibe un mensaje diferente que es, cada vez y en cada caso, un mensaje. En cambio las estructuras (pero insisto, puestas en claro, en movimiento, y en contacto unas con otras) no transmiten un mensaje sino cualquiera. Muchos. Todos. Y ninguno a la vez. Contienen su propia negación [...].⁵

El Carrión *designer* (para utilizar el término de los poetas concretos brasileños por los que se declaró tan influenciado), *arquitecto* de estructuras-constelaciones, antes novelista y después editor, curador, galerista y archivero, daría otro desplazamiento exploratorio a su obra: de la página del libro y el libro-objeto secuencial a la cinta de audio, con sus propias implicaciones en cuanto a la espacialidad, la temporalidad y la estructura. El lenguaje, nuevamente materia prima de su trabajo, pero con un añadido: las consecuencias de trabajar con el sonido y su grabación.

En una primera lectura (o escucha), la obra en audio de Carrión se piensa cercana a la práctica de poesía sonora, que aparece en el contexto de las posvanguardias y se desarrolla de manera ininterrumpida como parte de las llamadas poéticas experimentales. Sus antecedentes directos se vinculan con las propuestas del futurismo y el dadaísmo, con especial referencia a los poemas fonéticos de Hugo Ball y a la *Ursonata* de Kurt Schwitters; sin embargo, es hasta mediados del siglo XX en que se hablará de poesía sonora como ámbito “independiente”, a partir de un elemento fundamental para lo que ocupa a este texto: la grabación de audio.⁶ Para los poetas sonoros, la grabación en una cinta permitía nuevas prácticas con el sonido y, en su desarrollo, lo que en un principio significaba un texto en una página “sonado” en una cinta, se convirtió después en una búsqueda por lo que se ha llamado la “huida

⁵ Ulises Carrión a Octavio Paz, carta de octubre de 1972, en Verónica Gerber Bicecci, “Telegrama”, de *Mudanza*, 2010, pp. 28-29.

⁶ Cf. Dick Higgins, “Cuatro puntos hacia una taxonomía de la poesía sonora”, en *Homo Sonorus. Una antología internacional de poesía sonora*, Dimitry Bulatov (ed.), Equipo Ríos y Raíces (trad.), 2004, pp. 27-38.

de la página”, en donde el texto sonoro ya no dependía de su espejo en el texto impreso.⁷

Aquí parece necesario hacer una pausa. Y es que, aunque la obra sonora de Carrión comparte varias de las estrategias de la poesía sonora, su búsqueda es distinta: si la poesía sonora, siguiendo a María Andrea Giovine, busca redimensionar la palabra, *desemantizarla* y transformarla en sonido puro, atendiendo a la materialidad que en un principio cobraba en la página⁸, para Carrión la búsqueda seguía siendo en cuanto a su función en la estructura. El lenguaje comentando sobre el lenguaje, aquí en un soporte específico, la cinta de audio, en un proceso *deconstructivo* similar al que había utilizado en el libro-obra.

¿Desde dónde leer entonces la obra sonora de Carrión? ¿Cuál es la posible segunda lectura de este material?

En esa cercanía al conceptualismo en donde podemos ubicar al autor y en los años en los que este material sonoro es editado, cuando Carrión ya proponía su obra en términos de *performance del lenguaje*⁹, pareciera muy próximo también el terreno del arte sonoro. No es casualidad que la recuperación de *The poet's tongue*, tres décadas después de su edición en casete, se haya realizado a través de una disquera como Alga Marghen, cuya principal línea de publicación es el arte sonoro y la llamada música de vanguardia, con subcategorías como “sonido radicalizado” o “manipulación de fuentes de sonido”. Tampoco resulta irrelevante que, en México, la obra sonora de Carrión forme parte de la compilación de arte sonoro mexicano editada en 2005 por el músico Manuel Rocha Iturbide.¹⁰ Carrión participó además en varios proyectos de arte sonoro; entre ellos, en una antología preparada por la revista alemana *Artzien*, a cargo del poeta experimental y editor Michael Gibbs. En sus proyectos para radio, por otro lado, revisó en distintas ocasiones la tradición del bolero en Latinoamérica.

En esos intersticios entre la poesía sonora conceptual y el arte sonoro, la compilación *The poet's tongue*, ahora recuperada en formato de vinilo, ejemplifica a

⁷ Cf. Susana González Aktories, “Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis”, en *Acta poética*, no. 29 (2), 2008.

⁸ Cf. María Andrea Giovine, “Poesía sonora: el sonido como sentido poético”, en *Periódico de poesía*, no. 50, 2012. ([Texto consultado en línea](#))

⁹ Heriberto Yépez, “Los cuatro periodos de Ulises Carrión”, en *El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión I*, p. 24.

¹⁰ La compilación aparece en 2005 con el nombre de *El arte sonoro en México*, y fue editada por la revista sonora española *RAS*, como parte de su edición número 7. Puede escucharse [en línea](#).

escala ese proyecto siempre limítrofe por el que se caracteriza la producción de Carrión.

Pensar estas piezas sonoras desde sus estrategias particulares, considerando a la vez la necesidad de contemplarlas desde el soporte en el que aparecen (la fuente) y sus alcances (lo sonoro), puede arrojar algunas líneas de lectura para su estudio.

Sonido y espacio mantienen una necesidad recíproca, escribe el ensayista Steven Connor en “Secession”¹¹, uno de sus múltiples textos dedicados al sonido y su comportamiento. El sonido no sólo ocupa un espacio, no sólo lo llena: necesita, por su tendencia a dispersarse, de la finitud del espacio, de su *aquí*, de su *esto*. El sonido es el espacio en el que ocurre.

Cuando hablamos de sonido grabado, esta relación pone a prueba su reciprocidad: el espacio parece subordinado al sonido; cambia su finitud, multiplica su *aquí*: el espacio en donde el sonido ocurrió *originalmente* queda al margen de ese nuevo espacio en el que suena cuando se reproduce: el espacio de la reproducción que es a veces también el espacio de la escucha.

La aparición de la grabadora de cinta en caja a finales de la década de los cincuenta del siglo pasado ha sido motivo de no pocas reflexiones en torno al sonido y su reproducción, así como sobre el objeto mismo: el casete, sobre todo en cuanto a su reversibilidad y su capacidad para re-grabarse una y otra vez. La grabación en este tipo de soporte aparecía como una alternativa frente a otros de difícil accesibilidad. Cuando involucró la voz, y cuando su uso se pensó además desde el terreno de la poesía, no sólo generó posibilidades para el desarrollo de la poesía sonora en esa búsqueda por enfatizar la plasticidad de la palabra escrita, sino también para la reactualización de las puestas en práctica de la lectura en voz alta y la lectura de poesía para ser grabada.

Una consideración ha sido añadida a esas reflexiones: la noción de lo *performático*.

¹¹ Steven Connor, “Secession”, en *Sonic Acts XIII: The poetics of space*, Ámsterdam, 2010. ([Texto consultado en línea](#)).

Y no estamos lejos aquí de las piezas sonoras de Carrión. De las seis que componen *The poet's tongue*¹², quizás las que mejor funcionan en estos términos son “*Hamlet for two voices*” y “*45 revoluciones por minuto*”. En la primera, una voz masculina (la de Carrión) y una femenina (la de Martha Hellion, artista multidisciplinaria mexicana) recitan, alternadamente, los nombres de los personajes del drama de Shakespeare, según el orden de su aparición en la obra. No hay diálogos, sólo nombres; en términos de Carrión: no hay contenido, sino estructuras. Y éstas dicen. En “*45 revoluciones por minuto*”, con una estrategia plenamente distinta, Carrión intenta contar una a una las revoluciones que da un vinilo, al tiempo que éste reproduce el bolero “*Me muero por estar contigo*” (1973) en la interpretación de la cantante argentina Silvana Di Lorenzo.

Si en “*Hamlet for two voices*”, con su declarada intertextualidad marcada en el título, el autor enfatiza la estructura del drama shakesperiano y cambia el tiempo secuencial en su lectura, en “*45 revoluciones por minuto*” se *comenta* la dinámica particular del objeto que suena. Su comportamiento. En esta composición son dos tiempos los que están en juego: el del vinilo que gira, perseguido por las cuentas en la voz de Carrión, y el de la música que el vinilo reproduce.

Estas piezas, junto con las tituladas “*Aritmética*” y “*Poema*”, fueron creadas exclusivamente para su grabación; la primera como acumulación de la suma recitada “uno más uno” sin llegar a un resultado final (“uno más uno, uno más uno más uno, uno más uno más uno más uno...”), y la segunda como revisión de las partes por las que se caracteriza un poema tradicional en verso, su forma, en una lectura de esa forma. Una lectura del poema sin poema: el poema que hace referencia a sus componentes. Lo performático en terrenos de lo sonoro.

Y aquí de vuelta a las reflexiones sonido-espacio-grabación: ¿qué ocurre con el auditorio de estas piezas? Sirve aquí pensar en lo que Charles Bernstein, también teórico y poeta, señalaba de los que él llamó “audio-textos”: su capacidad para transformar al lector en auditorio, con no menores consecuencias. El auditorio cambia la perspectiva (en terrenos de la visualidad) por la locación (en terrenos de lo sonoro). Cuando el audio-texto tiene un auditorio y no una fuente visual (la página, o

¹² Tanto la compilación original (1977, editada en casete) como la reedición de la disquera Alga Marghen (2012, en vinilo), presentan las siguientes piezas sonoras que Carrión grabó entre septiembre y octubre de 1977: “*Hamlet for two voices*” (15:36 min.), “*Aritmética*” (5:19 min), “*Three spanish pieces*” (7:21 min.), “*Poema*” (1:57 min.), “*First spanish lesson*” (7:13 min.) y “*45 revoluciones por minuto*” (3:59 min.).

el poeta mismo), la obra cambia sus dinámicas.¹³ Es decir, la obra no aparece frente al lector: el lector se sitúa en la obra. El sonido da un sentido de localidad del cuerpo en un espacio.

Para Bernstein, pensar el poema *en performance* es rechazar la idea del poema como un objeto lingüístico finito y estable. Y para Carrión, desestabilizar el objeto lingüístico, ponerlo a prueba, como ya se dijo, era parte fundamental de su actividad. Si, para Carrión, “un libro puede existir [...] como una forma autónoma y suficiente en sí misma, incluyendo acaso un texto que acentúa, que se integra, a esa forma”¹⁴, no resulta necedad pensar entonces en la forma autónoma de la cinta de audio, cuyo texto (aquí material vocal) se integra a ella, no de manera accidental, y acentúa sus cualidades como soporte sonoro. En esa capacidad del sonido de reposicionar la espacialidad de la que depende, pensar el poema como *evento performático* posibilita también enfatizar, como anuncia Bernstein, la presencia material del poema (de la pieza) y de quien lo realiza en la grabación, y a la vez negar una presencia unitaria: el *aquí* de la grabación, el *aquí* de la pieza grabada, y el otro *aquí*, el de la reproducción. Entendidas como evento performático, las piezas sonoras de Carrión enfatizan su *pluralidad de presencias*.

Las consideraciones sobre la relación lenguaje-objeto en el arte conceptual de las décadas de los sesenta y setenta muchas veces se vieron mostradas a través de actos de performance, e insistían en la idea de obra como proceso y no como resultado. Estas manifestaciones se vinculan profundamente con las previas propuestas del grupo Fluxus y las *estrategias compositivas* de John Cage. En cuanto a las piezas sonoras de Carrión, no es difícil ver coincidencias respecto de algunas de las operaciones de dichas propuestas: reducciones del material lingüístico, posicionamiento y reposicionamiento de sus formas, iteraciones.

Dirá Carrión sobre las piezas del casete *The poet's tongue*: “todas tienen en común la negación de una discursividad. Cada pieza es una serie de unidades vocales que se desdoblan de acuerdo a reglas simples. Su comienzo y su final son arbitrarios: podrían continuar indefinidamente. Deberían continuar. Continúan.”¹⁵

¹³ Cf. Charles Bernstein, “Introduction”, en *Close listening. Poetry and the performed word*, Charles Bernstein (ed.), 1998, pp. 3-26.

¹⁴ Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros” (1975), en *Ulises Carrión. El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión I*, p. 39.

¹⁵ Ulises Carrión, comentario en la contraportada de *The poet's tongue*, Guy Shraenen (ed.), LP (12”), 2012.

Carrión *performa* estas piezas. A cada una le otorga una dinámica específica: entonación, gestos, pausas particulares. A veces en modo de lista, a veces en modo de *loop*... La dimensión performativa no se presenta en yuxtaposición a un texto escrito: aparece en las reglas que cada pieza presenta, y se materializa en las posibilidades de la voz que, cada vez, es suya. La presencia del autor no como recitador de un texto previo: su presencia actualizada en cada escucha, ejecutada cada vez que alguien comienza a escuchar. Presencia física extendida en el sonido (a través de la voz), en ejercicios lingüísticos siempre autorreferenciales. El objeto sonoro, de nuevo, comentándose a sí mismo. La palabra sobre la palabra. Como en *Gráficas de poesías*¹⁶, uno de sus libros-obra más conocidos gracias a su reciente reedición, donde en modo secuencial y también autorreferencial, cada sección, con sus respectivas reglas, desmonta un poema a través de evidenciar su estructura.

A veces, lo que resulta de esta puesta evidencial es la inevitable emergencia del esqueleto mismo de la pieza. La dinámica escondida en su forma y posibilitada únicamente en el soporte en el que estas operaciones se realizan.

De su estudio, intuyo, resulte acaso una contribución a la necesidad de generar siempre nuevas preguntas a la página, al sonido, al espacio, al libro y al soporte: formular aparatos de lectura que, también limítrofes, y en desvío continuo, se alimenten de diferentes ámbitos de la investigación. En fin, una retroalimentación continua entre reflexiones sobre el lenguaje desde el ámbito de lo teórico y desde el ámbito de lo poético, que sin duda lleva ya mucho tiempo extendiendo sus sitios de aparición y ejecución, y que pide a los estudios críticos, acaso, la extensión de categorías.

¹⁶ Original de 1972. La editorial mexicana independiente Taller Ditoria publicó en 2007, bajo el nombre de *Poesías*, una edición manufacturada de este libro a partir del manuscrito original de Ulises Carrión. El libro-obra *trabaja* con las siguientes secciones: “Ritmos”, “Rimas”, “Puntuaciones”, “Estribillos”, “Gráficas”, “Plagios”, “Derivaciones”, “Asociaciones”, “Repeticiones”, “Funciones”, “Palabras” y “Sinalefas”.

Bibliografía

Carrión, Ulises, *The poet's tongue*, Guy Shraenen (ed.), LP (12”), Italia: Alga Marghen, 2012.

———, *Poesías*, México: Taller Ditoria, 2007.

———, *El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión I*, Juan J. Agius (ed.), Heriberto Yépez (trad.), México: Tumbona Ediciones / CONACULTA, 2012.

Bernstein, Charles (ed.), *Close listening. Poetry and the performed word*, NY: Oxford University Press, 1998.

Carrillo, Sofía, “Estructura y psicosis en ‘Textos y Poemas’ de Ulises Carrión”, en *Reflexiones marginales*, no. 15. (En línea: <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/num15-articulos-blog/348-estructura-y-psicosis-en-textos-y-poemas-de-ulises-carrion>).

Connor, Steven, “Secession”, en *Sonic Acts XIII: The poetics of space*, Ámsterdam, 2010. (En [Steven Connor](#)).

Gerber Bicecci, Verónica, “Telegrama”, en *Mudanza*, México: Taller Ditoria, 2010, pp. 24-36.

Giovine, María Andrea, “Poesía sonora: el sonido como sentido poético”, en *Periódico de poesía*, no. 50, México: UNAM, junio-julio de 2012 en [Periódico de poesía](#).

González Aktories, Susana, “Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis”, en *Acta poética*, no. 29 (2), Otoño, México: UNAM, 2008.

Hellion, Martha (coord.), *Ulises Carrión: ¿mundos personales o estrategias culturales?*, Vol. II, México: Turner / CONACULTA, 2003.

Higgins, Dick, “Cuatro puntos hacia una taxonomía de la poesía sonora”, en *Homo Sonorus. Una antología internacional de poesía sonora*, Dimitry Bulatov (ed.), Equipo Ríos y Raíces (trad.), México: CONACULTA / INBA / Radio Educación, 2004, pp. 27-38.

Kotz, Liz, “Poetry from Object to Action”, en *Words to be looked at*, Inglaterra: Massachusetts Institute of Technology, 2007, pp. 135-174.