

La poesía expandida y posliteraria de Ulises Carrión

Peter W. Schulze
Universität zu Köln

Resumen:

Este artículo propone analizar la poesía expandida y posliteraria del autor mexicano Ulises Carrión producida en Ámsterdam a partir de 1972. En particular, se concentrará en su obra de arte postal *A POEM* (1973), así como también en su trabajo audiovisual *A BOOK* (1978). Será abordado cómo las reconfiguraciones de los dispositivos mediales generan formas particulares de producción y recepción literaria. Se analizarán los modos con los cuales Carrión ha indagado aspectos como la autoría y escritura, el texto y la textualidad, los géneros y la comunicación literaria, así como la medialidad, la materialidad y la performatividad de la poesía.

Palabras clave: Ulises Carrión – Dispositivos de la literatura – Poesía expandida – Arte postal – Videoarte

Abstract:

This article aims to analyse the expanded and post-literary poetry of Mexican author Ulises Carrión produced in Amsterdam since 1972. In particular, it will concentrate on his mail art piece *A POEM* (1973) and on his video-performance *A BOOK* (1978). The article examines how the reconfigurations of media dispositives generate particular forms of literary production and reception. It analyses the ways in which Carrión explores aspects such as authorship and writing, text and textuality, literary communication and genres, as well as the mediality, materiality and performativity of poetry.

Keywords: Ulises Carrión – Literary Dispositives – Expanded Poetry – Mail Art – Video Art

Como miembro del colectivo de artistas In-Out Productions en Ámsterdam, el autor mexicano Ulises Carrión se inició en 1972 en la poesía experimental. Esta era producida por él mismo en mimeógrafos y distribuida fuera del mercado editorial.¹ Así, se apartó definitivamente de la escena literaria mexicana, en la que ya era una figura reconocida pues durante su juventud había hecho una exitosa carrera como autor de dos antologías narrativas.² Si bien Carrión fue elogiado en ese entonces por “la riqueza de su lenguaje” – como aparece en el texto de la solapa de *La muerte de Miss O* (1966) –, su obra producida en Ámsterdam a partir de 1972 surge como expresión de la descomposición del lenguaje literario y de sus formas, funciones y estructuras. En el caso de Carrión, el análisis perceptivo del lenguaje y la escritura, sobre todo en su forma estructural como lírica, forma parte de un trabajo fundamental con los dispositivos de la literatura. De la misma manera que la escritura, todos los otros medios de la literatura escrita de aquel entonces – el papel, el libro o la revista – son analizados en la obra de Carrión con relación

1 Un buen panorama sobre la biografía y la amplia obra de Ulises Carrión puede encontrarse en Reijnders (2016: 34-63).

2 Ulises Carrión había publicado *La muerte de Miss O* (1966) y *De Alemania* (1970) en las prestigiosas editoriales mexicanas Era y Joaquín Moritz. Los dos libros fueron acogidos positivamente por la crítica.



a sus implicancias con la literatura, cómo estos generan transformaciones profundas en los órdenes comunes y dispositivos de ella misma. Como se analizará a continuación, las reconfiguraciones de los dispositivos mediales crean otras formas de producción y recepción de la literatura, así como también de comunicación literaria. En este caso, es importante señalar que la transformación de los dispositivos mediales, o bien de los *dispositivos de la literatura*, no se limita inmanentemente al medio sino que repercute más bien, por medio de ciertas intervenciones de Carrión, en la *literatura como dispositivo*.³ Una característica de la obra de Carrión es su reflexión profunda sobre los aspectos elementales de la literatura. Para esto, el autor trabajó deliberadamente con los fundamentos de los géneros literarios, sobre todo de la lírica, sondeando así los límites de la literaridad. Carrión recurrió en su obra a la implementación, por ejemplo, de textos con funciones explícitas, o bien a la de-semantización del lenguaje hasta llegar a la eliminación del alfabeto. No solamente el texto, sino también las dos otras instancias básicas de la comunicación literaria – el/la autor/a y el/la lector/a – pierden en la obra de Carrión su aparente obviedad a través de la identificación del autor (que en latín proviene de “auctor”, es decir artífice) como plagiador de textos ajenos; o bien al posicionar al/ a la “lector/a” de las páginas de su libro de una nueva manera que lo/la convierte en un/a (co-)autor/a. Por otra parte, Carrión indagó también sobre el canon literario y sus discursos, especialmente el de la literatura española a principios de la modernidad, descompuesto por las apropiaciones literarias en su antología poética *POESÍAS* (1972).

Asimismo, tomó posición frente al dispositivo de la literatura al apartarse de las editoriales comerciales y de sus formas de producción y distribución. Entre 1972 y 1974 produjo, por ejemplo, dentro del colectivo de artistas In-Out Productions sus libros denominados por él mismo como “bookworks”. En 1975 fundó OBAS – Other Books and So, un espacio de exposiciones y de venta de producciones literarias alternativas y de libros que se producían generalmente de forma artesanal y editados por el mismo autor.⁴

3 Los *dispositivos de la literatura*, por un lado, y la *literatura como dispositivo*, por el otro, son dos conceptos de dispositivo con distintos alcances utilizados complementariamente. Con los *dispositivos de la literatura* se hace referencia a los dispositivos mediales, o bien a las configuraciones mediales y materiales específicas de la literatura, así como a sus formas de percepción y recepción, incluidos los efectos subjetivos resultantes y de poder. Cabe aclarar que este concepto de dispositivo es concebido en plural, y esto no solamente por el hecho de que en la literatura vienen a participar distintos medios con distintos órdenes dispositivos – en la era pre-digital sobre todo pero no solamente: la letra, el papel y el libro/revista –, sino porque un medio puede abarcar distintos dispositivos (véase Kessler 2007: 12) y, sobre todo, porque un dispositivo no está atado necesariamente a un medio específico (véase Bellour 2012: 49). Con la *literatura como dispositivo* se parte, por otro lado, de Michel Foucault que se refiere con este a una red mutable de instituciones, discursos y prácticas que está entrelazada con el complejo de saber y poder (2001 [1977]: 299). En relación con la literatura se trata en este caso de anclajes institucionales, relaciones de producción y de recepción, formas de distribución y mecanismos del mercado, discursos en la literatura y sobre la literatura, así como también medios y géneros, entre otros. Los *dispositivos de la literatura* son, por consiguiente, parte de la *literatura como dispositivo* (por más de que Foucault ignore casi totalmente a los medios en su propio concepto de dispositivo).

4 La importancia que le daba Carrión al libro se puede ver claramente en el nombre Other Books and So, aunque su concepto de libro vaya más allá de la clasificación corriente del medio, como se puede ver en el



Su distanciamiento de las formas y de los medios de distribución de la literatura regentes tuvo inevitablemente efectos en su obra, acompañados por varias transgresiones deliberadas a géneros literarios y a los límites mediales de la literatura – por más que la producción estética de Carrión se desplazara paulatinamente desde la segunda mitad de los años setenta a otros medios diferentes a los utilizados en la literatura y a distintas formas de expresión artística. Una gran parte de las obras de Ulises Carrión es entendida como “literatura expandida”, es decir como una literatura que ya no corresponde a las categorías de la literatura como la conocemos ya que se expresa más allá, en diferentes medios y géneros, de las formas tradicionales. Independientemente de sus publicaciones convencionales en prosa y verso en libros y revistas, así como también de su poesía auditiva en casete, la producción estética de Carrión abarcó formatos muy diversos como libros de artista, arte postal, vídeos, arte de sellos y un archivo de libros y otros formatos de impresión (OBASA). En todos estos formatos son indagados críticamente tanto los *dispositivos de la literatura* como la *literatura como dispositivo* por medio de su forma auto-reflexiva, pero sobre todo son analizados aspectos como la autoría y el plagio, la letra y el escribir, el texto y la textualidad, la lectura o bien la comunicación literaria, los géneros literarios, la intertextualidad y la medialidad, la materialidad y la performatividad de la literatura. Un claro ejemplo de esto puede encontrarse en su obra de arte postal *A POEM* (1973), como también en su trabajo audiovisual *A BOOK* (1978).

***A POEM* como “literatura postal”**

Ulises Carrión llegó a convertirse, durante la segunda mitad de la década de los años setenta, en uno de los protagonistas del arte postal, cuyo carácter artístico se constituye, no solo por los envíos postales en concreto, sino también por medio de aspectos como la comunicación, las redes y el archivo. La creciente tendencia de Carrión al arte postal fue de la mano de su paulatino distanciamiento de un concepto limitado de autoría, así como de las formas estáticas y de los materiales costosos, y por consiguiente del arte y la literatura comercial.

Carrión logró con *A POEM* (1973) una forma específica de arte postal que, a juzgar por sus referencias estructurales a la literatura, admite el calificativo de “literatura postal”. Carrión envió a treinta conocidos respectivamente una ficha anaranjada pautada y agujereada con el mismo rótulo: bajo el título sellado “A POEM” se encuentra la oración escrita a lápiz “To be (or not to be) erased”, y debajo sellado también “(Not) Erased by” así como “Signature”, delineando y delimitando el espacio previsto para la firma. Los/las destinatarios/as de las fichas eran invitados/as a adherir su firma y a borrar a conveniencia una parte del texto escrito a lápiz, es

folleto informativo de OBAS (Carrión sin año): “a space for / exhibition and / distribution / of /// other books / non books / anti books / pseudo books / quasi books / concrete books / visual books / conceptual books / structural books / project books / statement books / instruction books // and // musical scores / postcards / posters / objects / sound poetry”.



decir, a borrar o a conservar el "(Not)". Después de esto las fichas eran mandadas devuelta a Ulises Carrión, o bien al In-Out Center en Ámsterdam, el espacio de exposición y trabajo del colectivo de artistas que lleva el mismo nombre y en donde Carrión elaboró su obra.

El título *A POEM* hace ya referencia explícita a la literatura al nombrar el género de la lírica, o bien al catalogar la obra misma como "un poema". Con la asignación de un género literario específico se genera un horizonte de expectativa que sugiere que se está lidiando con un poema, lo cual suscita al mismo tiempo ideas específicas en la recepción del texto: dependiendo del/ de la lector/a puede entonces llevar a distintas lecturas en cuanto a métrica, concisión, condensación lingüística, etc. Por más que a *A POEM* le sea asignado paratextualmente el género de la lírica, se evidencia de forma inmediata una considerable discrepancia entre la forma específica de la obra y la de un poema común y corriente, sobre todo en su realización mediática en el papel y en la escritura que, por su forma poco común, resalta su materialidad. El portador de la escritura es en este caso una ficha que, como medio, genera un gran contraste en relación al convencional papel blanco de revistas o libros que es el que se suele utilizar para la publicación de la poesía. Mientras que el papel blanco resalta la escritura por contraste, la ficha de papel pautada y de color alcanza un valor estético propio y conciso, que traspasa visualmente al texto. Si bien el papel en Carrión opera como "medio de almacenamiento y circulación de la escritura" (Müller 2012: 13), no se trata sencillamente de un portador transparente de sentido semántico; el papel en su forma específica se dirige a los sentidos sensoriales considerablemente de manera más fuerte a cómo lo hacen los convencionales portadores de la escritura. Además de las dimensiones visuales de la línea y del color, componentes principales de la pintura que –al igual que la escritura– impactan en el sentido de la vista, el papel contiene una pronunciada calidad háptica. Sin embargo, la háptica no radica sencillamente en el material de la ficha, que tiene una mayor solidez y peso que el papel regular de obras líricas. En su formato pequeño y de hojas sueltas, las fichas se acomodan bien a las manos, aunque las dos perforaciones puedan posiblemente irritar el tacto y sean inmediatamente perceptibles a la vista.

Independientemente de la valencia perceptiva de las características materiales, el portador de la escritura identifica a *A POEM* como un *Gebrauchstext*⁵, al poder ser almacenado en ficheros para su correspondiente uso y gracias a su perforación. Por medio de la ficha, entran a jugar un papel contextos más allá de la lírica, ya que este medio es utilizado sobre todo en oficinas y en archivos. De esta manera, la ficha se presenta como *statement* contra una estética de la autonomía, la cual se ha instaurado como paradigma central sobre todo en la lírica - independientemente de que se hayan generado desde el dadaísmo distintas contracorrientes. Es significativo que las fichas posibiliten, de esta manera, formas de presentación flexibles que se

5 Los *Gebrauchstext* (del compuesto en alemán entre "uso" y "texto") cumplen la función de aclarar una situación, o bien están en relación inmediata con una finalidad práctica, como un formulario o unas instrucciones.



apartan claramente de los dispositivos comunes de la literatura. Gracias a que se trata de hojas sueltas, el dispositivo se torna transformable, distintas disposiciones se vuelven posibles al poder ser colgadas, por ejemplo, o bien al ser utilizadas a manera de presentación en los ficheros o como folleto por medio de carpetas, generando así distintos modos de recepción. Al colgar la ficha, por ejemplo, se reduce la obra a su visibilidad, así como a la posibilidad de una visión simultánea de todas las fichas por un público mayor. Los ficheros y los folletos, por el contrario, hacen de las manos órganos necesarios para sujetarlas –las cuales operan al mismo tiempo como órganos receptivos–, aunque la sucesión de las páginas en estos dos últimos dispositivos esté predispuesta y su recepción pueda llevarse a cabo solamente por lectores y lectoras en pequeños grupos o de forma individual.

La procedencia y las connotaciones de los materiales empleados son también significativos para el dispositivo concreto de *A POEM* con sus múltiples órdenes posibles. Tanto en el caso del material para la escritura como en el de los materiales de impresión, se trata de un material de oficina barato con el que se elabora manualmente la obra de arte. *A POEM* se gestó evidentemente de forma independiente al sistema literario regente, marcado por instituciones y agentes que afectan fuertemente la producción con reglamentos, pero sobre todo a raíz de las editoriales o los/las editores/as y los/las lectores/as con sus intereses particulares y sus alianzas en el mercado editorial. Los mecanismos y las normas de selección para una publicación suelen intervenir no solo en la temática y las características estilísticas de los textos, sino también en lo que concierne al diseño del libro –es decir al formato, la encuadernación, el papel, la letra, etc. –, más allá de la gran estandarización en este campo. Contrariamente a la reproducción corriente de textos para su distribución, en *A POEM* se trata de un *ejemplar único*. Por más de que la singularidad del artefacto implique, si se quiere, una cercanía al concepto del ejemplar único⁶ de larga tradición – pero también de gran polémica –en las artes plásticas, su “participación” (*methexis*) en el campo de la literatura está muy marcado al tratarse de una obra claramente textual que se refiere ya en el título explícitamente a un género literario clásico. De esta manera se aplica en el caso de *A POEM* lo que, según Jacques Derrida, ocurre con cualquier texto: su inevitable vínculo con uno o varios géneros es el de una “participación sin pertenencia” – esto quiere decir que los textos “participan” de los géneros, pero no les “pertenecen”⁷ (1986 [1980]: 262, 264). Por más de que le sea característica a “la ley de la ley del género [...] el principio de

6 *A POEM* no puede tratarse de una re-auratización del ejemplar único, si pensamos en la pérdida del aura por la reproducción técnica del arte señalada por Walter Benjamin (1991 [1939]: 471-508). Por el contrario, Carrión se pregunta en su obra sobre los mecanismos del arte aurático y sobre todo por medio de alineamiento, repetición, citación y colectividad, pero también por medio de una especie de multiplicación de la autoría con sus 30 firmas, mientras el nombre Carrión permanece ausente sobre las fichas.

7 “participation sans appartenance”; “un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance.” (Cursiva en el original).



contaminación, una ley de impureza, una economía parasitaria” (Derrida 1986 [1980]: 256)⁸, esta especie de transgresión del género inherente al género se manifiesta en Carrión de forma doblemente auto-reflexiva, con miras a una desestabilización de las convenciones de representación literaria: por un lado, en su referencia explícita a la poesía lírica y su simultánea disolución de los límites de la misma, sobre todo al convertirse en un *Gebrauchstext*; y por otro lado, por medio de la “participación” en dos géneros artísticos convencionales y diferentes, la literatura y las artes plásticas que se “contaminan”, transformando así el dispositivo de la literatura -mientras que el ámbito de las artes plásticas se limita más ligeramente a ciertos dispositivos y sobre todo a partir de la vanguardia clásica. Vale la pena destacar en este caso que *A POEM* se aparta de las convenciones de la comercialización en ambos géneros artísticos, y esto por medio de, por un lado, una no efectuada multiplicación de una mayor cantidad de ejemplares para su distribución, y por otro, por medio de la renuncia a la “exclusividad” del ejemplar único, al evitar en este sentido materiales de valor, técnicas de elaboración, refinamiento visual o simplemente su firma como creador a manera de autenticación de la obra única.

La letra cumple en *A POEM* un rol análogo al del papel al no ser solamente un medio presuntamente neutral del texto. La materialidad específica de la letra se pone de manifiesto por medio de su variado diseño y sobre todo por el campo de tensión que se instaura entre la letra de imprenta negra sellada y las diferentes letras a mano a colores. Respecto al material de la escritura empleado en *A POEM*, las distintas tintas caligráficas en conjunto con la tinta de impresión juegan un papel muy importante: los utensilios para la escritura, el bolígrafo, el lápiz y el borrador, así como también la máquina de impresión, uno de los métodos más viejos de la imprenta. Esta variedad de utensilios para la escritura puede observarse claramente en la imagen del texto heterogéneo que lo distingue de una composición tipográfica característica de la mayoría de los textos líricos de la literatura occidental publicados desde el renacimiento.⁹

⁸ “la loi de la loi du genre. C’est précisément un principe de contamination, une loi d’impureté, une économie du parasite.”

⁹ Aunque Carrión se acerque con su obra a la tradición experimental del diseño tipográfico en la lírica – tradición que se inicio sobre todo con “Un Coup de Dés jamais n’abolira le Hasard” de Stéphane Mallarmé (2003 [1897]: 417-441), pasando por los poemas futuristas y dadaístas, hasta llegar a la poesía concreta –, hay pocos ejemplos en la literatura occidental de estas combinaciones entre letra a mano y letra de imprenta, como en *A POEM*. El poema “Carte postale [à Jean Royère]” es de especial interés en relación con *A POEM*. En este poema, Guillaume Apollinaire (2013 [1918]: 165) se refiere a una carta postal mandada desde el frente de combate en la primera guerra mundial: acompañando un corto texto escrito a mano para el poeta Jean Royère, se pueden observar en el poema también letra de imprenta y un pedazo de sello postal que, formando un triángulo, ha sido adherido como en un collage (por más de que en su reproducción en la antología poética *Calligrammes* la diferencia material se neutralice por la impresión, se pueden diferenciar por sus apariencias de todas maneras claramente la letra a mano de la letra de imprenta y del sello). El texto de Apollinaire puede entenderse, gracias a la problematización de la literaridad, a la referencia a un texto con función propia (la carta postal), así como a la referencia reflexiva a la carta postal, como pionero. Con respecto al arte postal, cuyo género fue acuñado por Ray Johnson, existen muy pocas reflexiones sobre la literatura misma o bien sobre el género de la lírica antes de *A POEM* de Carrión.



Evidentemente se pueden encontrar implementados en *A POEM* distintos medios y distintas formas de escritura en forma de contraste. La máquina de impresión instaura en principio una imagen invariable del texto; esta sirve para la racionalización y la estandarización de la escritura y suele ser utilizada generalmente en la oficina sobre todo para el manejo de la información y, por ende, no para la producción de textos literarios. En la máquina de impresión se origina un desprendimiento de la escritura de su realización en la letra a mano, es decir se trata de una forma temprana en la historia de los medios de la “des-individualización de la escritura por la máquina” (Müller 2012: 313). Esto se ve claramente en la creciente tecnificación de la escritura, sobre todo desde la aparición de la máquina de escribir en el siglo XIX. La estandarización de la letra por medio de la máquina de impresión corresponde en *A POEM* a una unificación o serialización al nivel textual. De la misma manera, la letra de imprenta es utilizada en los paratextos que se repiten en las 30 fichas de la misma forma: en el título, o bien denominación del género literario, y en las partes con apariencia de formulario que tienen la función de documentar las modificaciones del texto base. En contraste con el texto idéntico en letra de imprenta, los pasajes escritos a mano varían tanto en cuanto a su texto, como a su letra. En cada una de las 30 fichas la variable letra a mano escrita con bolígrafo rojo mantiene relación con la misma oración escrita a lápiz de Carrión, modificada en algunas ocasiones al ser borrada parcialmente. De esta manera se abre un campo de tensión, no solo entre la letra de imprenta y la letra a mano, sino también entre el texto base y los peritextos que aparecen más marcadamente por su letra más grande y más oscura sobre el fondo anaranjado, sobre el que el verso en color grafito palidece claramente. En *A POEM* se manifiesta entonces una descentralización de la dimensión semántica del texto base en relación con la prevalencia de la materialidad del papel y la letra por un lado, y de los peritextos por el otro.

Mientras en *A POEM* el orden dispositivo y la materialidad de los medios saltan claramente a la vista, el texto base se expresa contrastivamente de forma más discreta. El texto base de la obra es un verso-poema, es decir un poema que consta de solamente un verso: “To be (or not to be) erased”. En este se puede identificar una clara referencia intertextual a la sentencia tal vez más famosa de la historia del teatro: “To be, or not to be, that is the question” con la que Hamlet, Prince of Denmark, en la tragedia de Shakespeare con el mismo nombre, pone sentenciosamente su crisis existencial en palabras (1966 [ca. 1599-1602]: 886). Mientras la sentencia de Hamlet expresa profundidad filosófica e intensidad afectiva, la pregunta sobre el ser o el no ser en el caso de Carrión propone una suerte de “existencialismo del texto”.¹⁰ La existencia de la oración escrita a lápiz se encuentra amenazada, al poder ser borrada – respondiendo la invitación de Carrión – por

10 *Hamlet, Prince of Denmark* de Shakespeare fue adaptada por Ulises Carrión a un poema leído en voz alta llamado “Hamlet for Two Voices” que fue editado en el casete *The Poet's Tongue* (1977). “Hamlet for Two Voices” reduce la obra de Shakespeare a los nombres de los personajes que, por casi quince minutos y en el orden de su aparición, son nombrados por una voz femenina y una masculina (la de Carrión).



los/las destinatarios/as. Es también significativo en la referencia intertextual que el texto referido sea un drama. Al contrario de otros tipos de texto, el texto dramático sirve en primera instancia para su representación, le es inherente entonces una dimensión performativa en potencia que llega, en cada escenificación en el teatro, a una actualización específica. De forma análoga, *A POEM* se constituye por medio de las actualizaciones performativas del texto inicial, en las que le son inscritas al poema las representaciones correspondientes de sus 30 variaciones que evidencian una transformación visible.

El texto inicial muestra ciertas similitudes con un formulario que debe ser rellenado y firmado. Los/las destinatarios/as no siguen simplemente las instrucciones del texto que indica efectuar un cambio al verso-poema y documentar así paratextualmente la transformación, al decidirse por una de las opciones – “To be erased” o “not to be erased” – y, por consiguiente, escoger como marcación adecuada “(Not) Erased by”, o bien “(Not) Erased by”. Una serie de destinatarios/as intervienen en el texto creativamente distanciándose de la consigna, al reaccionar de una manera que no podía ser prevista. En una variación, por ejemplo (Carrión 2013 [1973]: 19), el texto base permanece sin modificaciones y es intervenido el paratexto transformando el esquema dado: tras añadir un “Why” y un signo de interrogación. Se origina, entonces, la nueva oración “Why (Not) Erased ? by” – seguida de la firma “Irina” – como una pregunta irónica por el motivo de Irina para no borrar nada. De esta manera, no solamente permanece la indeterminación del verso-poema, sino que viene a ser reforzada por la pregunta, o bien complementada por una nueva vaguedad. De forma contraria, pero con el mismo contrasentido, existe otra variación (Carrión 2013 [1973]: 20) en la que el “not” que viene a ser borrado pertenece a la oración “To be (or to be) erased”, acentuada de esta manera con el “(Not) Erased by” y complementado la obra con la firma “Margret Swart”. Aunque la oración parezca tautológica, realmente está compuesta por una contradicción lógica, ya que la conjunción “or” implica en este contexto una diferenciación de distintas posibilidades. A pesar de la conjunción, el acoplamiento parece tener una resonancia irónica con el texto inicial que, al invitar implícitamente a una reducción del verso-poema a una de las posibilidades incluidas, tiende a eliminar la ambigüedad. Al mismo tiempo, por medio de la peculiar sintaxis y del espacio en blanco, se pone de manifiesto una clara “perceptibilidad de los signos” (Jakobson 1979: 93) en el sentido de la poeticidad del lenguaje, al acentuar la literaricidad pero sin perder en ningún momento con esto las dimensiones de la funcionalidad concreta del texto.

Tal como estos dos ejemplos de las 30 variaciones en total demuestran, *A POEM* se trata principalmente de una práctica estética de transformaciones de “un poema” que tematiza en sí las acciones lingüísticas y, de esta manera, tiene en cuenta distintas formas de performatividad. Por eso, la variabilidad e inestabilidad del texto no se producen solamente a nivel semántico – “To be (or not to be) erased” – sino que son implementadas de forma performativa. Por un lado, en su forma de formulario que invita a modificar el texto inicial al borrar, tachar y añadir firmas; y por



otro, por medio de acciones lingüísticas propias de los/las destinatarios/as que juegan al mismo tiempo el papel de co-autores/as al producir, con sus reconfiguraciones específicas, el texto mismo –esto viene a ser aún más evidente en los pasajes textuales incluidos. De este modo, *A POEM* es la gestación de “un poema” como proceso performativo que se va dibujando claramente con los distintos pasos dados por Ulises Carrión y las otras 30 personas. En las variaciones no solamente se tornan evidentes los cambios lingüísticos del texto inicial, sino que se manifiestan distintas dimensiones materiales de la escritura. En total 31 letras a mano ponen de relieve, con sus rasgos personales, los gestos individuales de la escritura que se presentan como huellas del cuerpo en contraste con la letra de imprenta estandarizada. El proceso de producción estética se expresa también en la eliminación de la letra a mano: las huellas del texto borrado son reconocibles aisladamente, además de los restos de grafito de palabras borradas y las suaves marcas de la punta del lápiz en el papel. De esta manera, las acciones de la producción textual -a las que también pertenece el borrar- se graban en la materialidad del papel, por más que la corporalidad de la escritura se evidencie más claramente en la letra a mano. Las distintas letras a mano no solo muestran la materialidad y performatividad del escribir, a ellas se les adhiere en su función de firma un rol específico. Las distintas modificaciones del texto inicial en sus 30 variaciones llevan cada una la firma de una persona que pareciera reclamar el texto como suyo, o bien evidenciar la resultante acción lingüística como suya. Las firmas indagan entonces sobre la autoría. Y esto ocurre sobre todo cuando el nombre Ulises Carrión, o más bien su firma, no aparece sobre la ficha. Considerando las firmas, que documentan con nombre propio la participación de 30 personas en el proceso colectivo de creación, pareciera que se pusiera en tela de juicio la autoría de Carrión; una *comprensión* particular de autoría que ha sido puesta en duda pocas veces en la literatura, y que sugiere la responsabilidad en nombre propio del/ de la autor/a por la configuración lingüística concreta de una obra -ya sea por medio de citas o de plagios por los que el autor también puede ser responsabilizado jurídicamente.¹¹ Contra esta idea se manifiesta en *A POEM* la autoría, en el sentido de un concepto en borrador; análogo al arte conceptual se trata en este caso de una “literatura conceptual”, aunque en el caso de Carrión, y al contrario de esta corriente artística, la idea no se posicione por encima de la realización de la obra. Por el contrario, la materialidad específica y la performatividad producidas por 30 personas con nombre propio son en *A POEM* de gran importancia. Independientemente de si se habla de una autoría única en el sentido de “literatura conceptual” o de una co-autoría, sin lugar a dudas ocurre en *A POEM* una modificación de la “función del autor” (“fonction-auteur”): la autoría es sometida a una

11 Considerando la teoría literaria, esto se aplicaría también al caso del concepto de “la muerte del autor” de Roland Barthes (2002 [1968]): por más de que en este influyente ensayo se descentre el papel del autor y por consiguiente se valore la importancia de la intertextualidad y del lectorado en la literatura, la figura del escribiente como individuo productor de textos se conserva.



multiplicación, al cambiar “el principio de una cierta unidad de la escritura”¹² (Foucault 2001 [1969]: 830), que entiende al autor en su forma singular, por el principio de una heterogeneidad de la escritura –sobre todo al nivel de la materialidad y en la forma de las firmas– con la que se pone en duda la unidad de la obra. En *A POEM* queda sin resolverse si se trata de una sola obra que consta de 30 partes o si más bien se trata de 30 ejecuciones de obras separadas, firmadas pero con un mismo título. Aunque *A POEM* se pueda entender mejor como una única obra constituida en serie, la aparente unidad de la obra viene a ser problematizada. Así, intervienen en *A POEM* distintos principios estéticos de producción que son característicos del arte postal: un proceso colectivo de creación constituido por una forma de comunicación en la que “remitentes” y “destinatarios/as” no están separados/as como entidades distinguibles en el sentido de “autores/as” y “lectores/as”, sino que se compenetran alternativamente, diluyendo así las categorías correspondientes. De esta manera, *A POEM* reconfigura no solo las nociones de autoría y obra, sino también aquellas ligadas al género literario y los dispositivos de orden de la literatura, haciendo de la performatividad un aspecto más pronunciado que la propia textualidad, si se lo compara con otras obras literarias más convencionales.

A BOOK: Reconfiguraciones performativas del libro

Por más que Carrión ya desglose en muchos de sus “bookworks” tempranos la estructura de las oraciones, las palabras y hasta de la escritura como tal (como en *POESÍAS*), en el video *A BOOK* (1978) se trata, de forma complementaria, de un de- y re-montaje del libro como medio, en el que el autor expresa programáticamente su trabajo performativo y poético. *A BOOK* puede leerse dentro de una de las principales tendencias artísticas del videoarte que Ellen Spielmann define concienzudamente como “tendencia documental que pone en relación los formatos mediales y lleva a cabo una crítica de los medios” (2005: 31). Si bien la televisión y el cine fueron los medios de referencia predominantes hasta los tardíos años setenta en las producciones de video, Carrión pone en marcha una serie de reflexiones perceptivas con su referencia específica al libro como medio, poco usuales en el videoarte.

En *A BOOK* se utiliza el medio del video para la representación de una reconfiguración performativa del orden dispositivo del libro. El video comienza con el primer plano de la carátula de un libro sobre cuyo empaste, envuelto en papel de envoltura café, aparecen especificados en una gran letra a mano versal, autor y título del libro, o bien, director de la película: “A BOOK / ULISES CARRION [sic]”. Un fundido lleva después a una toma única del trabajo audiovisual: una toma estática a media distancia de la tabla de una mesa sobre la que reposan dos manos a cada uno de los bordes de la imagen, al lado derecho e izquierdo; a la derecha se encuentra el libro de la toma anterior. En el borde derecho de la imagen, la mano izquierda abre la carátula del libro y

12 “L’auteur, c’est également le principe d’une certaine unité d’écriture”.



la mano derecha comienza, con un movimiento fluido, a arrancar y estrujar página por página del libro y a tirarlas en dirección al centro de la mesa. Como reacción a esto, el otro par de manos del borde izquierdo de la imagen agarra el papel estrujado, uno por uno, para después alisar página por página en el borde de la mesa y amontonarlas. Este proceso continúa por aproximadamente siete minutos, en los que los movimientos de arrancar y tirar se tornan más rápidos que los del alisamiento y el amontonamiento de las páginas. Por momentos se acumulan más de diez páginas sobre la mesa, por más que las manos del borde izquierdo no ordenen todas las páginas en el mismo sentido en el que se encontraban en el libro. Tras completar el amontonamiento de todas las hojas, las manos del borde izquierdo toman el empaste vacío y depositan las páginas en este, cierran el libro -lo cual se dificulta por el volumen aumentado de las páginas arrugadas- y lo ponen verticalmente en la mitad de la tabla de la mesa. Lo posicionan de tal manera que la carátula con título y nombre del autor se puedan ver solo dificultosamente y, de forma análoga a la primera toma, con los dos pares de manos descansando al borde izquierdo y derecho de la imagen. De esta manera termina *A BOOK*, diafragmando, tras casi ocho minutos de vídeo.

Por más que la especificidad medial del video parezca a simple vista no jugar un papel importante en la obra, Carrión articula una estética específica audiovisual. Con solo dos ajustes estáticos, sin ninguna voz o música, y con su reducción de la *mise-en-scène* a una mesa, un libro y cuatro manos, el video da una impresión minimalista. En cuanto a la forma, la representación corresponde claramente a un modo documental, sobre todo por medio de la reproducción en tiempo directo sin cortes. Todo el proceso performativo de de- y re-montaje del libro puede apreciarse en toda su continuidad temporal y espacial. Sin embargo, la estética del video de Carrión no pretende simular una supuesta transparencia de la forma audiovisual. Por su angosta composición fotográfica, el video se diferencia claramente de una performance presencial y efectuada en vivo. Por medio de la toma a media distancia aparecen solo parcialmente los dos personajes en acción; estos son reducidos radicalmente a sus manos. Esta representación es destacable si se la considera en el marco de la tradición del videoarte de aquella época. Hacia finales de los años setenta, la “aesthetics of narcissism” era considerada una de las corrientes dominantes en el videoarte, tal como señala Rosalind E. Kraus (1978 [1976]: 43-64); no obstante, *A BOOK* contradice esta tendencia. Al contrario de los auto-reflejos narcisistas que se pueden encontrar en muchas video-performances de los años setenta, el video de Carrión logra una clara despersonalización a través de la reducción de sus personajes a sus manos. Por medio de la focalización de las manos y de las intervenciones materiales en “un libro”, como sugiere ya el título, se pone de manifiesto una comunicación literaria que se despidе de una referencia textual centrada en el sujeto. En vez de esto, las acciones de producción y de recepción más allá de la escritura y la lectura se posicionan en el centro del trabajo audiovisual, el cual acentúa, por un lado, la “materialidad de la comunicación” (Gumbrecht/Pfeiffer 1995 [1988]), y por el otro, transforma el orden dispositivo del libro. De esta manera, Carrión radicaliza un enfoque que había



perseguido desde sus tempranos “bookworks” y que formula explícitamente en su ensayo “El arte nuevo de hacer libros”.

El texto poetológico “El arte nuevo de hacer libros” es publicado por primera vez en 1975 en español en la revista literaria mexicana *Plural*, siendo después publicado en varias lenguas.¹³ Como el título ya delata, el ensayo trata decididamente sobre el libro y menos sobre el texto que resulta de la producción literaria. Con un cierto estilo de manifiesto, Carrión contrapone al “arte viejo” de escribir textos el “arte nuevo” de hacer libros, al entender a este último estructuralmente como una “secuencia espacio-temporal” (2016 [1975]: 38-39). Para Carrión, el escritor es responsable no solo del texto sino de todo el libro (2016 [1975]: 39). Las palabras no funcionan más como portadoras de mensajes; el lenguaje del “arte nuevo” tiene que investigarse a sí mismo (2016 [1975]: 50). En este caso, es irrelevante si las palabras provienen del autor del libro, más bien: “[e]l plagio es el punto de partida de la actividad creadora en el arte nuevo” (2016 [1975]: 54). Para Carrión, el lenguaje es cuestión de “estructuras” que son al mismo tiempo elementos de otras estructuras, al traer a colación los ejemplos de “una frase, una novela, un telegrama”, que corresponden al mismo tiempo, sin que esto sea dicho explícitamente por Carrión, con las estructuras del lenguaje, el género y el medio (2016 [1975]: 53). Carrión le da una especial importancia a la recepción: el “arte nuevo” instaaura según el autor condiciones claras para la lectura y requiere, asimismo, en cada libro una lectura distinta en la que el ritmo cambia, a veces más rápido, a veces más lento (2016 [1975]: 59-60). Leer significa entonces reconocer una estructura y para eso no es necesario leer el libro entero (Carrión 2016 [1975]: 59).

En coherencia con la radicalización de la poética de autor presentada, *A BOOK* no trata más sobre el texto sino sobre “el arte nuevo de hacer libros”. Mientras que se descarta la escritura de los textos como reliquia del “arte viejo”, la práctica cultural en *A BOOK* da paso a una nueva práctica de producción estética. El trato con el libro en el video de Carrión se puede entender como una “escena de la escritura” (Rüdiger Campe) en su sentido más amplio – al mismo tiempo se trata de una escena de la escritura sin escritura, pero de la que se deriva una producción hasta cierto punto literaria. Campe entiende la escritura como una práctica que se constituye por un “repertorio de gestos y precauciones” pero también de relacionamiento. Para este autor, la condición y el marco para esta práctica escritural es un “ensamblaje no estable de lenguaje, instrumentalidad y gestos” (Campe 1991: 759-760). Contrario a las “escenas de la escritura” tradicionales, en *A BOOK* el proceso estético de producción precede al texto, ya que se recurre a

13 Por medio del título de su ensayo, Carrión parece posicionarse conscientemente en una tradición de poéticas de autor y de innovadores estilísticos en lengua española. “El arte nuevo de hacer libros” parece ser una referencia intertextual al título bastante conocido de la poética de autor de la literatura española: “Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo” (1609), un texto ensayístico en 389 versos de Lope de Vega que fue presentado por el autor frente a la Academia de Madrid con el propósito de defender su teatro, por más de que el autor se refiera en su texto al género teatral de la comedia con tono irónico. Lope de Vega es considerado como el “gran innovador teatral” que superó la “postura neoclásica predominante” en la España del siglo XVI (Haverbeck 1988: 7) y acuñó una nueva estética teatral.



algo ya escrito. De esta manera, se ponen de manifiesto “gestos y precauciones” específicas de una “escena de la escritura” más allá de la escritura. En esto, los utensilios y materiales para escribir dejan de estar definidos regularmente; en vez y en lugar de ellos aparece el libro como “instrumentalidad”, el cual generalmente no es inicio sino resultado de la “escena de la escritura” (acompañado de los distintos niveles de producción de un libro, como la selección efectuada por la editorial, el diseño y hasta la encuadernación). Como Vilém Flusser señala, la escritura ocupa un lugar superior frente a otros “gestos por los que se expresa el ‘pensamiento’”: “Se trata del ‘pensamiento oficial’ de occidente lo que se revela en este gesto [el gesto de la escritura]” (1994 [1991]: 39). De esta manera es muy significativo que en *A BOOK* aparezca, como remplazo de la escritura, un proceso de montaje manual a cuatro manos, por el que se da una simultánea y recíproca producción y recepción de “A BOOK” por medio de su mise-en-scène.

Gracias a la representación específica del medio del video, el proceso de formación del viejo al nuevo libro puede ser entendido detalladamente en su extensión temporal y en sus dimensiones mediales, así como corporales y performativas. De este modo, por medio de la angosta composición fotográfica y de la toma en tiempo directo, se hace foco en los movimientos de las manos y las consecuentes transformaciones del libro. En el caso de un proceso convencional de lectura, los movimientos de las manos están generalmente limitados a sostener el libro, o bien a pasar las páginas; es decir, estos no tienen directamente una función generadora de sentido. Por el contrario, en *A BOOK* los movimientos de las manos sobre el libro son de gran significado, no solo con respecto a la recepción sino también al proceso estético de producción. De esta manera, se vinculan en el de- y re-montaje las acciones estéticas de producción y recepción, en cuanto se refieren la una a la otra y se manifiestan en un proceso continuo. En el juego conjunto de las acciones de los dos pares de manos se manifiestan simultáneamente tanto la producción como la recepción de “A BOOK” que permanecen en una reciprocidad, o bien no existen casi como categorías separadas. Al contrario del futuro de la escritura esbozado por Roland Barthes como el “nacimiento del lector” en su ensayo “La muerte del autor” (2002 [1968]: 45)¹⁴, Carrión logra llegar en *A BOOK* a una síntesis entre “lecteur” y “auteur” – o mejor a una supresión/superación (en el sentido dialectico de *Aufhebung*) de las instancias fundamentales de la literatura incluyendo el tercer componente de la comunicación literaria: el texto. En el video casi no hay una conexión con el texto, el cual aparece pero permanece invisible la mayoría del tiempo, o bien es percibido esquemáticamente como texto y, de esta forma, se torna ilegible en el sentido concreto de los signos de la escritura (excluyendo el peritexto de la solapa). Así, resulta en *A BOOK* al mismo tiempo una des-literarización de la literatura, un desplazamiento del texto a la textura y del

14 “pour rendre à l’écriture son avenir, il faut en renverser le mythe: la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur”.



sentido a la sensualidad. En vez de la escritura como portadora de sentido, aparece el papel con sus características materiales.

En el de- y re-montaje manual de "A BOOK" se origina un ritmo complejo visual y acústico con distintos tiempos, por medio de los diferentes movimientos de las manos; un ritmo que adquiere por su largo plano secuencia una valencia propia. Las páginas del libro son sometidas a distintas fases rítmicas, en las que el papel adquiere formas y texturas variables por medio del proceso de arrancar, arrugar y alisar. De esta manera, se da en medio de la transformación un nuevo libro, no solamente de forma semántica sino también material: por un lado, resulta un texto diferente del nuevo orden de las páginas, y por el otro, el papel presenta arrugas y rasgaduras en los bordes que tienen una forma específica.

El principio del montaje es estructuralmente determinante en *A BOOK* – sin embargo, solo al nivel de la mise-en-scène. Aunque el montaje es utilizado generalmente en producciones audiovisuales de una forma estructurante, este elemento del video aquí se anula para dar paso a un plano secuencia (complementada únicamente por el inicio de los "créditos"). No obstante, el montaje aparece también en relación con el libro mostrado en *A BOOK* de una forma atípica en su utilización – es decir, no como un proceso textual en el sentido de la escritura fílmica, sino como un nuevo orden material de las páginas del libro. Mientras un par de manos arranca las ya impresas páginas de un libro, estas son ordenadas de nuevo por otro par de manos en un libro que lleva ahora – tras esta "escena de la escritura" sin texto – otro texto pero con el mismo título. Por más que este proceso denote cierta similitud con la técnica literaria del cut-up (usada, entre otros/as, por el dadaísta Tristán Tzara y por los autores de la Beat Generation, William S. Burroughs y Brion Gysin), existen diferencias fundamentales entre los dos. Al contrario del cut-up como forma fija y referente a un texto, en Carrión son las dimensiones procesuales y performativas las decisivas en la referencia al libro – y no solo al texto. En el libro transformado al final no existe más un bloque que ordene las páginas en una secuencia específica y estipulada, como es el caso habitual de los libros comerciales. Las hojas sueltas dentro del empaste del libro posibilitan un nuevo orden en el sentido de la permutación, de tal manera que de las mismas páginas pueda originarse potencialmente un gran número de distintas secuencias.

En *A BOOK*, Carrión se apropia de un libro común y corriente del mercado como lo demuestra el empaste con su nombre escrito a mano. Del título "A BOOK" puede deducirse que la apropiación no se refiere a una obra específica sino al libro como tal, o bien a un orden específico dispositivo del libro. El dispositivo común y estandarizado de un libro, estipulado por el bloque y la secuencia específica de sus páginas, viene a ser trastocado fundamentalmente por medio del arrancar de las páginas y de su nueva disposición suelta en el empaste. Partiendo de una comunicación literaria que se basa en la reciprocidad entre producción y recepción, se origina en este caso un nuevo dispositivo mediático que posibilita un uso del libro diferente. Vale la pena señalar en este caso, que el libro apropiado sobresale claramente entre los libros estandarizados



y producidos en masa por su protector de empaste, hecho de papel de empaque con su título y nombre del autor escritos a mano, lo cual pone de manifiesto el distanciamiento de Carrión con el mercado editorial y el de las instituciones del sistema literario.

La poesía posliteraria de Carrión

Desde su quiebre con la literatura tradicional, Ulises Carrión puede considerarse como un notable autor “posliterario” que transforma deliberadamente en sus obras los dispositivos de la literatura y adopta, así, una posición crítica frente a los mecanismos determinantes del mercado de la literatura como dispositivo. A partir de 1972, se ha resistido con su obra a instituciones, prácticas y discursos regentes en la literatura, pero sobre todo al sistema comercial de producción y distribución de libros, a la normatividad editorial del diseño de textos y libros, así como a los discursos convencionales sobre los géneros literarios. Esto ya se evidencia en su antología poética *POESÍAS*. En este libro, publicado póstumamente, se encuentran profundas reflexiones estéticas sobre la literatura y sus límites. Asimismo, Carrión se apropia del canon lírico español del siglo XIII al XVI a manera de descomposición simbólica del fundamento de las literaturas en lengua española. Siendo consecuente con su posición posliteraria, Carrión radicalizó su producción estética al desarrollar dispositivos de literatura que acentuaran la performatividad frente a la textualidad, y así poder disolver el límite entre autores/as y lectores/as, tal como puede observarse en la “literatura postal” *A POEM*, o en *A BOOK*, trabajo audiovisual donde el foco se desplaza del texto al cuerpo y a la materialidad de las páginas del libro. Hacia fines de los años setenta, Ulises Carrión finalizó, en mayor parte, su producción de libros y se dedicó decididamente a formas más efímeras como el arte postal, el arte de sellos y las intervenciones performativas de distinta índole llamadas “estrategias culturales” (2013 [1979]: 127-135). Por más que Carrión se alejara paulatinamente en su producción estética de la literatura – incluyendo aquella en el sentido posliterario –, la literatura siguió jugando un papel central hasta su muerte en 1989 como un dispositivo específico: el archivo OBASA. Aunque Other Books and So (OBAS) – el espacio de exposición y distribución de literatura alternativa, arte postal y libros de artista fundado por Carrión – se mostrara insuficientemente sólido en el mercado, de este se derivó un archivo de libros, revistas y otros formatos de impresión de distintos/as autores/as y artistas internacionales: Other Books and So Archive (OBASA). Ulises Carrión entendía OBASA explícitamente como *una* obra, aunque este se constituyera de textos de distintos/as autores/as y artistas, cuestionando así las nociones comunes de autoría, género y obra.

Agradezco a Camilo Del Valle que ayudó con la traducción del texto escrito originalmente en alemán. Mis sinceros agradecimientos también a Cecilia Gil Mariño por la revisión de la versión española del texto.

Bibliografía

- Apollinaire, Guillaume (2013) [1918]. *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*. Présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par G erald Purnelle. Paris, Flammarion.
- Barthes, Roland (2002) [1968]. "La mort de l'auteur". * uvres complètes, III: 1968-1971*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par  ric Marty. Paris,  ditions du Seuil, 40-45.
- Bellour, Raymond (2012). *La Querelle des dispositifs: Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L.
- Benjamin, Walter (1991) [1939]. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Dritte Fassung]". Tiedemann, Rolf y Schweppenh user, Hermann, con participación de Adorno, Theodor W. y Scholem, Gershom, *Gesammelte Schriften*, 1.2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 471-508.
- Campe, Rüdiger (1991). "Die Schreibszene, Schreiben". Gumbrecht, Hans Ulrich y Pfeiffer, K. Ludwig (eds.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbr che. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 759-772.
- Carrión, Ulises (1966). *La muerte de Miss O*. México, D.F., Ediciones Era.
- Carrión, Ulises (1970). *De Alemania*. México, D.F., Joaquín Moritz.
- Carrión, Ulises (1973). "Textos y poemas". *Plural. Crítica y literatura* 2 (16): 31–33.
- Carrión, Ulises. (2015) [1972]. *POESÍAS*. México, D.F., CONACULTA/Taller Ditoria.
- Carrión, Ulises. (2016) [1973]. "Un poema". Agius, Juan J. (ed.), *Ulises Carrión: El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión*, 2, México, D.F., Tumbona/Guadalajara: Diéresis, 17-22.
- Carrión, Ulises (2016) [1975]. "El arte nuevo de hacer libros". Agius, Juan J. (ed.), *Ulises Carrión: El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión*, 1, México, D.F.: Tumbona/Guadalajara: Diéresis, 33-61.
- Carrión, Ulises (2013) [1979]. " Mundos personales o estrategias culturales?" Agius, Juan J. (ed.), *Ulises Carrión: El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión*, 2, México, D.F.: Tumbona/Guadalajara: Diéresis, 127-135.
- Carrión, Ulises (s. d.), folleto de OBAS.
- Derrida, Jacques (1986) [1980]. "La loi du genre". *Parages*, Paris, Galilée, 249-287.
- Flusser, Vilém (1994) [1991]. "Die Geste des Schreibens". *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt am Main, Fischer, 32-40.
- Foucault, Michel. (2001) [1969]. "Qu'est-ce qu'un auteur". Defert, Daniel y Ewald, François (eds.), *Michel Foucault: Dits et écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, 817-849.
- Foucault, Michel. (2001) [1977]. "Le jeu de Michel Foucault" [entretien avec D. Colas y otros, *Ornicar? Bulletin Périodique du champ freudien*, 10, 1977, 62-93]. Defert, Daniel y Ewald, François (eds.), *Michel Foucault: Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 298-329.
- Gumbrecht, Hans Ulrich y Pfeiffer, K. Ludwig (1995) [1988]. *Materialit t der Kommunikation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Haverbeck, Erwin (1988). "El *Arte nuevo de hacer comedias*, una nueva estética teatral". *Documentos Lingüísticos y Literarios* (14): 7-17.

Jakobson, Roman (1979). "Linguistik und Poetik". Holenstein, Elmar y Schelbert, Tarcisius (eds.), *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 83-121.

Kessler, Frank (2007). "Notes on *dispositif*". Unpublished seminar paper, version 11-2007". <http://www.hum.uu.nl/medewerkers/f.e.kessler/Dispositif%20Notes11-2007.pdf>. Último ingreso 09/ 04 / 2017.

Kraus, Rosalind E. (1978) [1976]. "Video: The Aesthetics of Narcissism". Battcock, Gregory (ed.), *New Artists's Video*, New York, E. P. Dutton & Co, 43-64.

Mallarmé, Stéphane (2003) [1897]. "Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard". In *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Nouvelle édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris, Gallimard, 417-444.

Müller, Lothar (2012). *Weisse Magie. Die Epoche des Papiers*, München, Carl Hanser.

Reijnders, Tineke (2016). "Ulises Carrión". *Arte y Parte* (122): 34-63.

Shakespeare, William. (1966) [ca. 1599-1602]. "Hamlet, Prince of Denmark". Craig, W. J. (ed.), *Shakespeare, Complete Works*, London, Oxford University Press, 870-907.

Spielmann, Yvonne (2005). *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.