



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

De la página del texto al espacio del sonido.

Borramientos en el conceptualismo poético a la luz

de las materialidades literarias

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS (LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA:

CINTHYA GARCÍA LEYVA

TUTORA:

DRA. SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	5
1. El borramiento como estrategia productiva: lo ilegible también se lee	18
1.1 Supuestos ilegibles. De la desobjetificación del material a la ansiedad de su lectura	23
1.2 Entre el ocultamiento y la revelación. Partir del (llegar al) remanente	32
1.3 El material que resiste en su vulnerabilidad. La noción de remanente a partir de <i>With A Bao A Qu</i> y <i>Radical Art</i>	37
1.4 Páginas borradas y páginas en blanco: la agencia del espacio de inscripción	48
2. De la página a la cinta de audio. Remoción y saturación: dos modos de ir hacia la estructura. Los casos de Ulises Carrión y Alvin Lucier	62
2.1 <i>Gráficas de poesías</i> : la variación del <i>pre-texto</i>	64
2.2 <i>I Am Sitting in a Room</i> : la estrategia de la repetición	79
2.3 Secuencias, ritmos y contextos de aparición: las marcas de los materiales	92
Conclusiones	98
Bibliografía	108

Agradecimientos

A la Coordinación del Posgrado en Letras, especialmente por el apoyo que me otorgó para realizar una estancia de investigación en la ciudad de Ámsterdam, en 2014, y para presentar una lectura de avances de trabajo en el Congreso Anual de la American Comparative Literature Association en Seattle, Washington, en 2015.

A mi tutora, la Dra. Susana González Aktories, por su guía y su dedicación. Este trabajo no sería posible sin la retroalimentación que recibí siempre de su parte. Gracias por las enseñanzas, por el diálogo y por la complicidad.

A mi comité tutorial: Dra. Ana Elena González Treviño, Dra. Irene Artigas Albarelli, Dra. Mónica Quijano Velázquez y Dra. María Andrea Giovine Yáñez. Su lectura crítica y atenta, así como sus puntuales observaciones contribuyeron enormemente a llevar este trabajo a un mejor resultado.

A aquellos con quienes pude compartir, de distintas formas, el proceso de escritura de esta tesis: a mi familia, a mis compañeras y mi compañero del laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades, a Sofía Mateos, a Christian Gómez, a Maurice Levano, a Fernando Viguera, a Eugenio Tisselli.

Esta investigación se realizó gracias a la beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.



herman de vries, *In the forest, there was an oak*, 1991

Porque el deseo siempre excede a su objeto.
Maggie Nelson, "Afterword (or, The Bridge)"

Ir hacia la página, a su anverso y su reverso, a su espacio delimitado como superficie de inscripción y a su textura específica es ir a un encuentro múltiple: presenciar la convivencia entre la forma física de esa superficie y su historia como material para observarse como tal —un trozo de papel con dimensiones acotadas es página sólo cuando se le concibe en un contexto de inscripción y como parte de un sistema que busca visibilizar, enmarcar algo. Sistema-libro, sistema-cuaderno, sistema-folleto: conjunto de partes donde la página es sólo una de ellas. Al mismo tiempo, es reconocer su aspecto potencial, ése que radica no en lo visible, en lo que ojos y manos pueden ver o tocar, sino precisamente en ese estado, acaso contradictorio, entre parecer estar a la espera de la inscripción y su necesaria presencia, cuando se observa que no hay inscripción sin un espacio inscribible.

Tal superficie —un recuadro de papel, un plano material— complejiza ese estado doble cuando se observa no antes de la inscripción, como territorio en potencia, sino después de ella y, todavía más, cuando esa inscripción ha sido removida o tachada. Una página borrada, distinta en cuanto a su tratamiento respecto a la página vacía, queda expuesta luego de la marca y no antes de ella, y esa exposición implica un acercamiento distinto a su materialidad y su

virtualidad. Su concepción como superficie inscribible se extiende: se vuelve campo de juego para disponer pero también para remover, para actuar sobre la marca previa, para ilegibilizar, para *des-visualizar* lo inscrito, haciendo explícito el juego entre las temporalidades de la inscripción y de su borramiento. La potencia de una página borrada deviene así también en silencio; un silencio que busca entenderse aquí, más que como contraparte del sonido, como un momento en el que la ausencia o presencia de ruido (visual, sonoro) son igualmente posibles.¹

El tema que ocupa al presente trabajo es la página borrada y una de sus contrapartes, la cinta sonora tratada a través del borramiento, con una historia propia como objeto legible. Antes que a la espera de inscripción, se buscará revisar el material bajo los efectos de la borradura. Esta borradura, como se verá, se desborda en sentidos y deja de ser únicamente desaparición para empatarse con la saturación; para transparentar, aislar, confundir, silenciar o enfatizar. Continuamente hace un juego de espejos, además, con el

¹ Como abordaré más adelante, en una analogía del texto como lo que *suen*a en una página, el silencio de la página (borrada) en la presente investigación será entendido no como ausencia de sonido (voz), sino como el comienzo de la escucha, siguiendo la teoría del ruido y el silencio de Salomé Voegelin. Refiriéndose a la escucha como proceso generativo, que parte del cuerpo hacia el exterior y no a la inversa, Voegelin apunta: "Silence is not the absence of sound but the beginning of listening." (En *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, 2011, p. 83). Este modo de pensar el silencio, que puede contrastarse con las propuestas de John Cage (1961) y Susan Sontag (1967), me servirá para hablar de materiales visuales y sonoros que fueron transformados por medio de borraduras, a través de distintos procedimientos, dejando expuesto su soporte físico.

remanente, ese elemento que, testigo irremovible, permite intuir la borradura misma. Visto en su relación con las ideas de fuente y pre-texto, y caracterizado en su aspecto formal, gracias a los paralelismos que cobra frente a formas residuales en materiales trabajados en otras disciplinas, el remanente será el punto de partida para las borraduras que aquí se observan, pues representa esa articulación entre el antes y el después de una borradura. El remanente es el elemento que permite observar los procesos de borrado desde un estado intermedio, entre eso que ya no está y eso que queda.

¿Por qué revisar las piezas elegidas para la presente investigación desde la focalización en las borraduras y no en cualquier otro aspecto que hable también de su forma, de lo que ofrecen como obras inscritas en sus respectivos contextos estéticos y socioculturales? ¿Y por qué enmarcar este trabajo desde el ámbito de la literatura comparada?

Con el interés de realizar una constelación intermedial de obras, su análisis en el presente texto parte de la idea del borramiento como un procedimiento compartido entre ellas que, por un lado, permite aproximarse a cada una de las piezas desde su proceso de (de)construcción, antes que como piezas cerradas o acabadas, y, por otro, ofrece la posibilidad de revisar temas que atraviesan el ámbito de las materialidades literarias: intentar acercarse a lo que dicen tales piezas sobre y desde su objetualidad, sobre y desde sus formas físicas o sonoras, sobre y desde sus referentes, cuando se ha borrado uno de sus

elementos o cuando se han superpuesto varios de ellos y el resto muestra sus operaciones bajo otro acercamiento.

Atender a los borramientos para trabajar las piezas elegidas en esta investigación permite además revisarlas en esa misma constelación a pesar de las diferencias (o gracias a ellas) entre los programas estéticos bajo los que fueron generadas. Para ello he elegido trabajar con dos conceptos que explican la exposición de obras seleccionadas, una constelación organizada siempre temporal y tentativamente; una consideración abierta. De entre los múltiples modos del borrar, revisaré el borramiento por remoción, para hablar de estructuras subyacentes, específicamente en una lectura de la propuesta teórica y estética en una obra del escritor y artista multidisciplinario Ulises Carrión (México, 1941; Países Bajos, 1989), y el borramiento por saturación, para hablar de la repetición y la superposición como modos de invertir la linealidad del registro del discurso hablado en su concepción espacial, a partir de una obra del artista sonoro Alvin Lucier (EU, 1931).

Como intentaré desarrollar, poner a dialogar en un mismo contexto estas obras, generadas en distintos momentos y bajo distintos programas creativos, puede no sólo enriquecer sus lecturas individuales, pues sostengo de entrada que comparten más procedimientos de lo que pudiera parecer en un primer vistazo, sino también contribuir a los estudios literarios que parten de un trabajo con la palabra en su modalidad más objetual.

∴

La voz latina «dēlēo» designaba el acto de borrar como sinónimo de “abolir, destruir, aniquilar.”² Borrar, entendido desde esta raíz, deja un trazo lo suficientemente amplio como para pensar en procesos de anulación que ocupan un sinfín de materiales y tipos de objetos borrados. Enumerar todo lo que puede ser borrado equivaldría quizás a nombrar los objetos del mundo. Un Aleph de lo borrado sería tan vertiginoso como el Aleph de lo visto, solamente que aquél no podría ser sin éste; en él, además, los lugares y los objetos borrados, a diferencia de la singularidad y la independencia que tienen en el Aleph borgiano, se confundirían entre sí: borrados, despojados de una identidad determinada, su capacidad de fusión y su poder evocativo parecerían potenciados. Compartirían, por otro lado, la alusión a la presencia de lo nombrado. “Cada cosa [...] era infinitas cosas”³, escribe el Borges del relato; borrada, cada cosa sería infinitas cosas borradas.

Aun ceñido al ámbito de un material inscribible, como es el que ocupa a este trabajo, el acto de borrar concebido como en la voz «dēlēo» mantiene un trazo conceptual ampliamente generoso y cuantioso en matices. El término muestra

² Cf. Julio Pimentel Álvarez, *Diccionario latín-español, español-latín. Vocabulario clásico, jurídico y eclesiástico*, 2004, p. 211.

³ Jorge Luis Borges, “El Aleph” (1949), en *El Aleph*, 2000, p. 192.

derivas, por ejemplo, en las voces «desleír», en español (“disolver y desunir las partes de algunos cuerpos por medio de un líquido”; “atenuar notablemente la expresión de pensamientos, ideas, conceptos, etc.”);⁴ «delir», en portugués (“dissolver ou dissolver-se [num líquido]”; “desaparecer ou fazer desaparecer”; “tirar a cor”),⁵ y «delete», en inglés (“to destroy, annihilate, abolish, eradicate, do away with”; “to strike or blot out, obliterate, erase, expunge written or printed characters; to erase, expunge, ‘wipe out’; to remove [a gramophone record] from the catalogue and thus no longer offer it for sale”; “cytology; the loss of a segment from a chromosome; also, the segment lost”).⁶

Entre una idea contundente (destruir) y una matizada del acto de borrar, que acaso habla de un proceso más lento e incluso inacabado (disolver, atenuar), hay un elemento en común que interesa rescatar aquí pues reclama otra presencia además de lo que se borra y el espacio en donde se borra: la presencia del que actúa. Remove, disolver, erradicar, hacer desaparecer son todos verbos activos, requieren de un sujeto (o de un grupo de ellos) que efectúe la acción. Estos verbos son además transitivos: su acción implica transferencia, un efectuar sobre alguien o sobre algo. De ahí que la borradura

⁴ Real Academia Española, 2014. Desleír. En *Diccionario de la Lengua Española* (22ª ed.), recuperado de: <http://lema.rae.es/drae/?val=desle%C3%ADr>.

⁵ *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2013. Delir. Recuperado de: <http://www.priberam.pt/DLPO/delir>.

⁶ *Oxford English Dictionary Online*, 2014. Oxford University Press. “Delete”. Recuperado en: <http://www.oed.com/view/Entry/49325?isAdvanced=false&result=2&rskey=AtfjgL&>.

tenga, en principio, una naturaleza operativa. ¿Por qué se borra y qué se borra?
¿Por qué se destruye y qué se destruye?

En ese mismo ámbito, el del material inscribible, destruir y borrar se relacionan sin dificultad con las nociones de censura y de silenciamiento; en casos como el del palimpsesto, también con una cancelación de representaciones en un material determinado cuyo nuevo “espacio libre” posibilita nuevas inscripciones. Archivos desaparecidos, bibliotecas quemadas, censuras literarias y fotográficas, documentos de diversa índole invalidados o revocados (como ejemplo caben aquí actas, leyes, sentencias, registros, mapas, cartas, declaraciones, testimonios, pruebas que por alguna razón se decide anular...). La historia de la documentación está siempre vinculada a la historia de su olvido o su pérdida. En ella, como recuperan quienes han buscado estudiarla, son considerados casos como el del incendio de la biblioteca de Alejandría (alrededor del año 50 a.C.), el de la biblioteca de Sarajevo en 1992⁷ o, más recientemente, el del fuego masivo en el Academic Institute of Scientific Information on Social Sciences, ocurrido a principios de 2015 en Moscú. Bajo regímenes totalitarios, se consideran casos como el de la quema de libros en Alemania, durante el régimen nazi, en 1933, a los que se añade también, en América Latina, la quema de libros en la Argentina de 1976. De proyectos nacionales cuyos puntos de partida se proponen desde la idea de *tabula rasa*,

⁷ Cf. Manfred Osten, *La memoria robada. Los sistemas digitales y la destrucción de la cultura del recuerdo. Breve historia del olvido*, Miguel Ángel Vega (trad.), 2008, pp. 37-41.

hasta enfrentamientos políticos con un *pasado que estorba*,⁸ el olvido inducido echa mano de borramientos de materiales inscritos que confieren a estos últimos una caracterización como materiales de conservación de la memoria.

Es precisamente «olvidar», siguiendo el *Diccionario de la Real Academia Española*, una de las acepciones del término «borrar», y permite, para efectos de este proyecto, tender un puente entre un borramiento virtual, ligado a la idea del recuerdo, y un borramiento físico, material. Los límites entre ellos son también borrosos y muchas veces uno requiere del otro: basta pensar como ejemplo en la práctica de la *damnatio memoriae* (condena de la memoria), descrita por el historiador Manfred Osten como “la prohibición de recordar a una persona”⁹, cuya sanción en el derecho romano era mayor que la de pena de muerte. Parte importante en la ejecución de esta prohibición consistía en eliminar de materiales físicos simbólicos (monedas, monumentos, leyendas en espacios públicos) todos los elementos visuales (imágenes y textos) relacionados con el referente condenado “a olvidarse”. No bastaba, pues, dejar de mencionar un nombre: para forzar el olvido de su portador era necesario remover su representación, o sustituirla por otra.

Sobre este tipo de *olvido público* a través de borramientos en materiales físicos puede señalarse también las prácticas de fotomontaje y falsificación de imágenes que desde finales del siglo XIX tuvieron lugar en diversos programas

⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 21-35.

⁹ *Ibidem*, p. 44.

políticos, ya con fines propagandísticos, de manipulación mediática o en apoyo a regímenes totalitarios. En 2012, por ejemplo, el Museo Metropolitano de Arte en NY (MET) mostró a través de la exposición *Faking it. Manipulated Photography Before Photoshop* decenas de fotografías relacionadas con la manipulación fotográfica antes del uso de la fotografía digital; una parte de ellas, reunidas en la sección “Politics and Persuasion”, mostró múltiples obliteraciones en imágenes del estalinismo, uno de los regímenes en los que esta técnica tuvo más notoriedad.¹⁰

Dentro de las relaciones entre distintos tipos de olvido que Manfred Osten recupera en su lectura a la obra de Harald Weinrich¹¹ (relaciones entre “olvido privado y olvido público, entre olvido ordenado —jurídicamente— y olvido prohibido —con referencia a los entuertos y delitos contra los Derechos Humanos—”)¹², resulta difícil atinar a hablar de una *efectividad* del olvido, si es que tal cosa existe. La desaparición forzada de un referente en el ámbito

¹⁰ Al respecto, puede resultar de interés revisar la tesis de Rob van Leijsen, publicada en 2012 como catálogo bajo el título *Art Handling in Oblivion* (Edition Fink), que se centra en cinco colecciones de arte robadas por diferentes regímenes políticos y organizaciones gubernamentales. Para van Leijsen, el *secuestro* de obra se presenta como uno de los objetivos de guerra que, pese a sus implicaciones, parece ser subestimado como tema de estudio.

No está de más recordar aquí que la técnica de montaje trascendió en varias de las vanguardias artísticas a través de procedimientos relacionados con el recorte, el fragmento y el *collage*. Los usos de esta técnica aparecen de modo relevante, por ejemplo, en ejercicios del surrealismo y el dadaísmo.

¹¹ *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*, Múnich: Beck, 1997.

¹² Manfred Osten, *La memoria robada...*, p. 14.

público no implica necesariamente su olvido en el ámbito de lo privado.¹³

Sobre este dilema habla Umberto Eco en su artículo "An *Ars Oblivionalis?* Forget it!", en el que, en contraposición a las artes mnemotécnicas, analiza si es posible elaborar técnicas para olvidar *voluntariamente*.¹⁴ Para Eco, una técnica de un *ars oblivionalis* que funcione de modo inverso a métodos de memoria por asociación de referentes (el método de *loci*, por ejemplo), es decir, sustraer asociaciones en vez de generarlas, resulta imposible: buscar

¹³ Al respecto, vale rescatar lo que escribe Svetlana Boym sobre la noción de contramemoria (countermemory), como un modo de resistencia en contra del olvido forzado (público y oficial) que se vería desarrollado por sociedades que vivieron bajo regímenes totalitarios entre 1960 y 1980. La contramemoria, articulada como una alternativa de vida intelectual generada por esas sociedades, sería en gran parte, señala Boym: "an oral memory transmitted between close friends and family members and spread to the wider society through unofficial networks. The alternative vision of the past, present and future was rarely discussed explicitly; rather it was communicated through half words, jokes and doublespeak. It could have been an anecdote about Brezhnev and Brigitte Bardot, a samizdat edition of Gulag or Nabokov's *Lolita* or a family photograph that might include an uncle or aunt who vanished in Stalin's camps that enforced an alternative version of historical events. Often countermemory resided in finding blemishes in the official narrative of history or even in one's own life." Más adelante, la autora continúa: "Countermemory was not merely a collection of alternative facts and texts but also an alternative way of reading by using ambiguity, irony, doublespeak, private intonation that challenged the official bureaucratic and political discourse. [...] These were not literary experiments but survivalist devices and the foundations of critical reflection. The self-conscious preservation of countermemory granted an intellectual a special role in the society. The practitioners of countermemory were the first to unravel the history of Gulag and Stalinist purges. Countermemory was predicated on the idea of "inner freedom" independent from the state policy, something that one could achieve even in prison." (Cf. "Nostalgia and post-Communist memory", en *The Future of Nostalgia*, 2001, pp. 57-73.)

¹⁴ Umberto Eco, "An *Ars Oblivionalis?* Forget it!", Marilyn Migiel (trad.), en *PMLA*, Vol. 103, no. 3 (mayo, 1988). (En línea: <http://www.jstor.org/stable/462374>).

remover un referente «a», previamente asociado con un referente «b», no elimina necesariamente el recuerdo de tal asociación. Dirá este autor:

[T]his technique allows one not to forget something but to remember that one wanted to forget it. [...] I believe that in both cases there is a dialectic of contiguity and similarity. If object x has been in some way imagined to be in contact with object y, or if object x presents any sort of homology with object y, every time object x is evoked, object y will be as well.¹⁵

Eco encuentra una posible salida para un olvido voluntario (en el orden de lo privado), o, particularmente, para *confundir recuerdos*,¹⁶ en la multiplicación de asociaciones o en la producción excesiva de procesos semióticos. "One forgets not by cancellation but by superimposition, not by producing absence but by multiplying presences."¹⁷ La propuesta de Eco servirá más adelante para hablar de un proceso de borramiento que responde en un sentido inverso a la remoción¹⁸: borrar a través de la saturación, en una analogía con ese *recordar demasiado* que hace confundir la memoria; hacer encontrarse múltiples referentes de modo que se *con-fundan*.

Los vínculos entre olvido y borramiento permiten mostrar contrastes también entre modos de actuar sobre el material, ya sea a partir de una acción directa o

¹⁵ *Ibidem*, p. 254.

¹⁶ "[...] to confuse memories, even if not to forget." *Ibidem*, p. 259.

¹⁷ *Ibidem*, p. 260.

¹⁸ Término utilizado aquí en la acepción de quitar, apartar, obviar.

ya a partir de una acción nula sobre él. Las primeras tres acepciones del término «borramiento» se basan en la desaparición inducida de algo cuya presencia es observable: “Hacer desaparecer por cualquier medio lo representado con tiza, tinta, lápiz, etc.”; “Hacer rayas horizontales o transversales sobre lo escrito, para que no pueda leerse o para dar a entender que no sirve”; “Desvanecer, quitar, hacer que desaparezca algo”¹⁹. Olvidar, en cambio, parece requerir otro tipo de proceso cognitivo, fuera del espacio tangible o visible de representación. En la complejidad del olvido, ese proceso que, como explica Paul Ricoeur, “puede estar tan estrechamente unido a la memoria que puede considerarse como una de sus condiciones”²⁰, la borradura cobra una más de sus múltiples posibilidades, en la que el participante o los participantes del borramiento no pierden su agencia y, sin embargo, nuevamente, ésta no sostiene un control total.

Borrar ocupa, pues, un amplio espectro de referencias que va desde el olvido involuntario, como ocurrencia natural, hasta el olvido como construcción; desde la aniquilación integral de elementos visibles (o audibles) en un espacio dado hasta su desvanecimiento gradual por medio de distintos procedimientos y herramientas. Ir hacia la página o hacia la cinta borrada, entonces, es ir hacia

¹⁹ Real Academia Española, 2014. Borrar. En *Diccionario de la Lengua Española* (22ª ed.), recuperado de: <http://lema.rae.es/drae/?val=borrar>.

²⁰ Paul Ricoeur, “El olvido”, en *La memoria, la historia y el olvido* (2000), Agustín Neira Calvo (trad.), 2010, p. 546.

ese encuentro múltiple enunciado líneas arriba y reconocer en él, además, un punto en común frente a las numerosas variables entre procesos del borrar y la selección de los elementos borrables: la referencia a lo que estuvo allí; la presencia, en ausencia, de lo que se eligió para tacharse, desleírse, destruirse u olvidarse.

¿De dónde partir cuando se ha elegido leer esa presencia? ¿Por dónde comenzar a leer lo que en un principio no parecía legible?

1. El borramiento como estrategia creativa: lo ilegible también se lee

[...] there is no such thing as empty space. As long as a human eye is looking there is always something to see. To look at something that's 'empty' is still to be looking, still to be seeing something — if only the ghosts of one's own expectations.

Susan Sontag, "The Aesthetics of Silence"

Variación o remoción de textos que dejan a la vista contornos, sombras o estructuras; repeticiones prolongadas que ocultan, por saturación, elementos superpuestos y que, a su vez, permiten el surgimiento de otros cuya presencia parecía latente; erosión, desgaste, opacidad... Tales son algunos de los procesos que, a través de la lectura de obras específicas, se ven articulados en la presente investigación, reunidos bajo la noción de borramiento. No son pocas las posibilidades aproximativas a tal noción; elegir una de ellas implica elegir entre múltiples focalizaciones que pueden hacerse sobre las muchas aristas que este término logra sugerir en el ámbito de las materialidades literarias y sonoras. Entre otras, estarían la atención a los procesos de construcción y *armado* de obras que trabajan con inscripciones; a los procesos, también, de lectura de dichas obras; a sus vínculos con el silencio, la memoria y el olvido, o incluso con la huella o con lo fantasmal. De allí que pueda elegirse partir, por ejemplo, del proceso de borrar como estrategia creativa atendiendo a su dimensión conceptual, desde programas poéticos y sonoros específicos; de los efectos de este proceso en asuntos de legibilidad e ilegibilidad de la palabra escrita y grabada; de lo borrado como objeto que se busca cuando ya

no está o de lo que queda luego de que algo se ha borrado. Si la noción de borramiento se extiende aun más, puede servir incluso para intentar hacer historia literaria desde la literatura *que no fue*: la que se censuró, se quemó, se robó o se prohibió, como ha aventurado recientemente Patricio Pron en su ensayo *El libro tachado* (2014)²¹. Si se busca en uno sus extremos, puede vincularse fácilmente con la cinta, la página o el libro en blanco, un borramiento casi entendido como *total*, como el que han estudiado Michael Gibbs en su antología *All or Nothing. An Anthology of Blank Books* (2005), o Craig Dworkin, en fechas más cercanas, en distintos apartados de *Unheard Music* (2009) y *No Medium* (2013).

Elegí partir de una categoría que, a la vez que hace eco a una de las maneras más plásticas de entender un determinado material, me permite articular esos procesos mencionados arriba desde una postura específica frente al modo en que quiero aproximarme al borramiento: como una estrategia productiva que deja siempre abierta la posibilidad de leer, por un lado, la presencia, a veces en ausencia, de lo que fue borrado, y, por otro, el espacio de inscripción que, por destrucción o por saturación, abandona el margen para desplazarse al centro de la visibilidad o al centro de la escucha. Esa posibilidad abierta, vista como

²¹ En su "Introducción", Pron sugiere discutir una historia de la literatura que "concibiese su objeto de estudio como una literatura caracterizada por la interrupción, la inexistencia, la borratura, el silencio y la negación de sí misma; es decir, como una literatura que, pensada en términos de lo que no desea ser, cuente también la historia de lo que es y, tal vez, de lo que será en días futuros [...]." En *El libro tachado*, 2014, p. 16.

una marca que puede cobrar muy distintas realizaciones, es lo que entiendo aquí como remanente. Antes de caracterizarlo como categoría, parece necesario mostrar primero por qué resulta pertinente hablar del remanente como elemento articulador.

Si bien sería difícil leer las obras de Ulises Carrión y de Alvin Lucier únicamente desde el conceptualismo, pues sus propuestas atendieron a múltiples programas artísticos o, mejor, a una combinatoria programática, sí puede resultar conveniente afiliarlas a las intenciones presentadas por ciertas manifestaciones de este movimiento, sobre todo en consonancia con la idea de leer lo que en un principio se considera ilegible.

Como Liz Kotz logra sintetizar, es a partir de varias estrategias con las que el llamado arte conceptual manifiesta sus búsquedas: indeterminación de la obra, apertura de la relación regulatoria entre signo y realización, atención a la notación desde su autonomía estética y funcional... Dirá Kotz sobre esta autonomía: "[it] opened the door for the scores, instructions, or snippets of language to themselves *be* the work, while individual realizations occur as 'instances,' 'samples,' or 'examples' of it."²² Más adelante, anotará:

From the vantage point of Conceptual art, this strategy could appear as the elevation of the concept or idea over the sensuous material or temporal realization, or as an understanding of the produced object, mark, or

²² Liz Kotz, *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*, 2007, p. 48.

enactment primarily as the execution or testing out of a conceptual premise or linguistic proposition—as in Sol LeWitt’s oft-cited words, ‘The idea becomes a machine that makes the art.’ LeWitt adds that ‘all the intervening steps—scribbles, sketches, drawings, failed works, models, studies, thoughts, conversations—are of interest,’ acknowledging that ‘preparatory’ materials may be as interesting or even more so than the produced work.²³

En un sentido interdisciplinario, los alcances del conceptualismo tocan también al ámbito poético. Como abordaré en el siguiente apartado de este capítulo, la idea de una *escritura conceptual* se vincula profundamente con muchas de las prácticas del conceptualismo en otras disciplinas, continuamente y sobre todo desde la práctica creativa a partir del desvío de estructuras y patrones establecidos en las relaciones entre arte y consumo —con la ilegibilidad como ejemplo importante. Un desvío altamente activo que, vale señalar, Craig Dworkin no celebra tanto en los conceptualistas sino en las poéticas situacionistas encabezadas por Guy Debord, de las que lee una búsqueda disruptiva de jerarquías entre quien escribe y quien lee, donde la lectura de un texto no se queda en su consumo sino que implica una lectura activa, vista igualmente como producción: “[...] a radical *reading* embodied in writing. A writing that is itself a ‘wild reading’ *solicits* wild reading.”²⁴

²³ *Idem.*

²⁴ Bruce Andrews, *Paradise and Method: Poetics and Praxis* (1996). Citado en En Craig Dworkin, *Reading the Illegible*, 2003, p. 11. Al respecto de las poéticas situacionistas, Dworkin señala en

De entre otros aspectos, y considerando de manera importante la potencia de su materialidad, recupero entonces para el borramiento la noción del remanente como una propuesta para comenzar a leer lo que en principio pide una lectura particular, como podría pedirlo cualquier borradura, al asumir que este tipo de obras funcionan *paragramáticamente*. En respuesta a la definición que Dworkin toma del teórico Leon Roudiez, un borramiento podría entenderse como paragramático si forma "redes de significación no accesibles a través de hábitos de lectura convencionales."²⁵ De modo más general, tal vinculación tendrá que ver más con esas propuestas que señalan que, ya por el material o ya por una agencia lectora, lo ilegible se sigue leyendo.

otro lugar: "From the point of view of the Situationist object (technically, of course, the fusion of aesthetic and revolutionary activities in everyday life obviates the possibility of Situationist 'artworks'), this ideal [la idea de lectura como producción antes que solamente como consumo] rehearses the familiar dream of radical modernism: not spectacular reproduction, but production, not representation but direct enactment." *Ibidem*, p. 162.

²⁵ "In Leon Roudiez's definition, any reading strategy that challenges the normative referential grammar of a text by forming 'networks of signification not accesible through convencional reading habits' is paragrammatic." En Craig Dworkin, *Ibidem*, p. 12.

1.1 Supuestos ilegibles.

De la desobjetificación del material a la ansiedad de su lectura

Entre las discusiones que rodean el tema de las llamadas *escrituras conceptuales*, que en años recientes han motivado múltiples estudios en pos de sugerir una ampliación de sus categorías y límites,²⁶ no es extraño encontrar discordancias entre tales categorías y las razones de sus nombramientos. Basta echar un ojo a las diferencias en los modos de considerar y catalogar estas obras entre, por ejemplo, la exhaustiva antología editada por Craig Dworkin y

²⁶ Atendiendo a la polémica desde la que este término se discute, la académica Katie L. Price introduce así la pregunta "What is the relationship between Conceptual art and conceptual writing?", que hace a seis figuras tanto de la teoría literaria como de la práctica de escritura conceptual contemporáneas (entre ellos, Jacquelyn Ardham y derek beaulieu): "What constitutes conceptual writing is still up for debate. For more than a decade, poets and critics have been claiming, reclaiming, or disclaiming the territory of conceptual writing. Who's in? Who's out? What are the limits? Isn't all writing somewhat conceptual? Or conversely, doesn't the very act of writing preclude any kind of pure conceptuality? But in all the back and forth, two facts remain firm. One, that conceptual writing —however we define that term— has come to represent a new avant-garde in poetry and poetics. And two, that the term conceptual writing alludes to Conceptual art." Al respecto, el poeta derek beaulieu responde, por ejemplo, que tal relación se articula así: "[...] in their aligned dedication to information and data. Conceptual writing is, at its core, an exploration of media and how media informs writing, or, as Douglas Huebler stated, a writing through 'the facticity of [...] raw information without worrying about supposed meanings.'" (En Katie L. Price, 19 de enero de 2015, "What is the relationship between Conceptual art and conceptual writing?" [entrada de blog]. En línea: <http://jacket2.org/commentary/what-relationship-between-conceptual-art-and-conceptual-writing#Firunts>).

Kenneth Goldsmith en 2011, *Against Expression*, y la "breve lista" entregada a modo de apéndice para *Notas sobre conceptualismos* (2013), de Vanessa Place y Robert Fitterman. En la primera, los fragmentos de obras ofrecidas aparecen en orden alfabético según el apellido de su autor(a), con una pequeña nota descriptiva que anuncia el contexto de cada pieza, una especie de entrada sugerida para su lectura y su comprensión. La antología deja libremente al lector la tarea de agrupar o hilar las piezas según procesos, contextos de publicación o similitudes y diferencias entre los resultados textuales presentados.²⁷ En la segunda, los autores han dispuesto las secciones según los procedimientos a través de los cuales fueron creadas las piezas antologadas, o, si se trata de una combinatoria, según los procedimientos que aparecen

²⁷ En su texto introductorio para dicha antología, Dworkin explica el porqué de este acompañamiento paratextual: "This insistence on context is not to imply, of course, that readers cannot approach a text on its own terms, regardless of its publishing history, but rather to insist on the way that such a history shades the text we receive. The hint can be taken or ignored, but the paratext always suggests a perspective from which to read. Posited as literature, these works take their part in an open dialogue with the cultures, conventions, and traditions of literary institutions, speaking to other literary works in a loud and lively discussion filled with arguments, refusals, corroborations, flirtations, proposals, rejections, and affirmations. Many of the very same texts included here might just as easily have been framed in a gallery or recorded in an Internet video or included as part of a psychiatric evaluation, but then their cultural dialogues would have been quite different, and they would have functioned in a different way. (Cf. Craig Dworkin, "The Fate of Echo", en *Against Expression*, Kenneth Goldsmith y Craig Dworkin (eds.), 2011, p. xxiv).

mayormente enfatizados²⁸; entre ellos están la apropiación, el *sampleo*, la restricción, la documentación y la técnica *flarf*.²⁹

Tanto las clasificaciones como las antologías dependen comúnmente, vale señalar, de la filiación política, estética o institucional desde la cual se proponen las distintas divisiones entre producciones que buscan ser leídas dentro de un campo específico, y las categorizaciones atienden tanto a aproximaciones cronológicas como a las que se enfocan a diferencias entre

²⁸ Desde la apropiación autoral de textos, hasta el trabajo con material textual “encontrado” (en alusión a la práctica del objeto encontrado o *ready-made* de Marcel Duchamp), estos términos se han vuelto cada vez más comunes en la descripción de técnicas de reciclaje literario, y sus prácticas tocan las de reescritura, plagio y *collage*. Su (ya no tan) reciente intensificación en prácticas interdisciplinarias se ha visto profundamente marcada por el trabajo con pantallas e Internet, en el que gestos como el *copiar y pegar*, o la relación intensa con la lectura fragmentada, acentúan la idea de una escritura más relacionada con la curaduría, selección, edición y recontextualización de textos, antes que con la de creación. Al respecto, y aunque el material teórico es cada vez más abundante, podría rescatarse por su influencia en estudios críticos lo que han escrito autores y autoras como Marjorie Perloff, Graciela Speranza, Vicente Luis Mora, Belén Gache, Artie Vierkant, Juan José Mendoza y Cristina Rivera Garza, entre muchos otros.

²⁹ El término *flarf* alude a diferentes modos de creación poética que se basan en combinatorias de frases y términos resultados de búsquedas aleatorias en web. Poesía “de lo inapropiado”, para usar el término de Lori Emerson (cf. “Postscript: The Googlization of Literature”, en *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*, Minnesota: University of Minnesota Press, 2014, pp. 163-184), la técnica *flarf* se relaciona con la producción de obra poética generada a partir de motores de búsqueda *online* y sus algoritmos. Los resultados de la yuxtaposición de distintas *entradas* en estos motores de búsqueda tienden a vincularse tanto a nociones del *nonsense* como a las de texto encontrado.

procedimientos, objetivos, manifiestos, ámbitos de distribución o ámbitos de recepción. ¿Qué se incluye en dónde?

Para los propósitos de esta investigación, y con la intención de mantener cierta ambigüedad y cierta apertura para leer las obras elegidas como parte de las escrituras conceptuales, me interesa seguir la idea sugerida por Place y Fitterman sobre un elemento que acaso estas escrituras pueden mantener en común, lejos de su variabilidad en cuanto a modos de gestación, producción y circulación de materiales. Me refiero a la idea de la *estrategia del fracaso*, que explico a continuación.

Escrito a modo de notas y comentarios abiertos, estos autores comienzan su ensayo *Notas sobre conceptualismos* precisamente hacia la pregunta —que queda también abierta— de cómo es que podría hablarse de las poéticas de la tachadura como parte de las escrituras conceptuales y, de manera más amplia, mediante qué términos es que, en todo caso, puede construirse la idea de una escritura conceptual (en referencia al ámbito del arte conceptual, aunque consideradas bajo una aproximación independiente).³⁰ Para Place y Fitterman,

³⁰ “[...] ¿[E]stá el poeta empleando esta técnica [de tachadura] para alcanzar una idea mayor fuera del texto o está primordialmente preocupado por hacer un nuevo poema a partir del borrado con su propio significado local? O, de manera opuesta, ¿están las dos cosas pasando al mismo tiempo, o no tienen que pasar al mismo tiempo, o hay un [sic] *ratio*, un espectro, de cuánto del texto se basa en alguna forma de pensamiento-en-cadena fuera del texto mismo?”. (En Robert Fitterman y Vanessa Place, *Notas sobre conceptualismos*, Cristina Rivera Garza [trad.], 2013, p. 9). Vale la pena señalar que en su introducción a *Against Expression*, Dworkin deja mucho más cerrada la relación entre escrituras conceptuales y arte conceptual (al tiempo

utilizar este término “en el más amplio de los sentidos” permite articularlo con otros términos, tales como las ya mencionadas apropiación y *flarf*, pero también con “alegoría, [...] robo de identidad, muestreo azaroso, restricción y otros.”³¹ Antes que por las técnicas que utiliza, dirán los autores, la escritura conceptual puede definirse “por las expectativas de las formas de lectura que genera o por su pensamiento-en-cadena.”³²

Es justamente en esta perspectiva desde donde busco afiliar los borramientos elegidos con las escrituras conceptuales, independientemente de que estos trabajen o no específicamente con tachaduras: por un lado, el término permite que las obras presentadas dialoguen por sus procesos —y entre soportes: los cruces aquí también involucran borramientos sonoros—; por otro, permite detenerse en las formas de lectura que genera su propio material, a veces desde el propio remanente. Entre propuestas más/menos abiertas³³, siguiendo

que la vuelve más incluyente y variable): “I coined the phrase ‘conceptual writing’ as a way both to signal literary writing that could function comfortably as conceptual art and to indicate the use of text in conceptual art practices.” (“The Fate of Echo”, *Ibidem*, p. xxiii).

³¹ Fitterman, Place, *Notas sobre conceptualismos...*, p. 10.

³² *Idem*.

³³ “La escritura conceptual es una cuestión de equivalencias.

La escritura conceptual es abierta si no limita sus posibles lecturas.

La escritura conceptual abierta se abre usualmente de manera horizontal: hay múltiples lecturas, pero no múltiples significados o niveles de lectura. En este sentido puede ser en realidad un poco cerrada.

La escritura conceptual cerrada típicamente intenta limitar sus posibles lecturas a través de cierta obvia articulación o inscripción. La escritura conceptual cerrada se abre verticalmente:

todavía la argumentación de estos autores, las escrituras conceptuales buscarán concebir un objeto que crea a su vez su propia desobjetificación.³⁴

Si se sigue a Wystan Curnow, ese objeto se hará presente además en un contexto específico como apropiación o como puesta en uso de un *pre-texto*, término que este autor sugiere como equivalente al *concepto* o *idea base* del que parte una obra de arte conceptual para Sol LeWitt, y que encuentra especial referencia en la frase —antes citada a través de la recuperación que de ella hace también Liz Kotz— “The idea becomes a machine that makes the art”, tomada de su ahora considerado fundacional ensayo “Paragraphs on Conceptual Art” (1967).

El *pre-texto*, explica Curnow, “[is] a template whose various framings and croppings, however, point to a strategic generality. Or better put, pre-texts provide the con-text for the specific realisations.”³⁵ Considerado también por Kotz bajo el término *plantilla general*³⁶, el *pre-texto* en las escrituras

menos lecturas, pero múltiples significados o niveles de lectura. En este sentido es en realidad un poco abierta.” *Ibidem*, p. 28.

³⁴ Cf. *Ibidem*, p. 13.

³⁵ Cf. Wystan Curnow, “Conceptual Writing and its Others”, texto presentado en el encuentro *Conceptual Poetry and its Others*, Universidad de Arizona, mayo de 2008. (Recuperado de http://poetrycenter.arizona.edu/conceptualpoetry/cp_media/papers/cp_papers_curnow.shtml).

³⁶ “Despite the tendency to see language as something like the ‘signature style’ of conceptual art, it is essential to remember that the turn to language as an artistic material occurs earlier, with the profusion of text-based scores, instructions, and performance notations that surround the context of Happenings and Fluxus. Only in acknowledging this relation can we understand what is different, what is distinct, about the emergence of more explicit and self-consciously

conceptuales es, para Curnow, el equivalente a esa máquina en el arte conceptual, y es allí donde los términos “arte conceptual” y “escrituras conceptuales” podrían comenzar a compartir su adjetivación.

De vuelta a Place y Fitterman, importa señalar que es en la desobjetificación que proponen en donde estos autores ven la *estrategia del fracaso* compartida entre las escrituras conceptuales. Ya sea por el modo en el que estas obras se presentan materialmente —como textos que no buscan ser leídos en un modo convencional de lectura, sino pensados ideal y objetualmente—, o ya por exagerar, llevar al límite esta lectura convencional hasta imposibilitarla, estos extremos de escritura conceptual parten del fracaso como estrategia ante la idea del “fácil consumo / producción de textos y la devaluación de la lectura en la cultura en general.”³⁷ Estos materiales fracasan como textos legibles en una concepción tradicional de textos legibles, y en todo caso también en un mercado receptivo de textos legibles entendido asimismo desde un modo tradicional. Se vuelven ilegibles porque proponen de entrada una no-lectura, o un agotamiento veloz de la lectura —dar pistas sobre la idea de la obra sin que sea necesario leer la totalidad del material cuando ya se ha captado el “juego”

‘conceptual’ uses of language, which employed it as both iterative structure and representational medium. This turn to language, I will argue, occurs alongside a pervasive logic structuring 1960s’ artistic production, in which a ‘general’ template or idea potentially generates multiple ‘specific’ realizations—whether these take the form of performed act, sculptural objects, or linguistic statement.” (En Liz Kotz, *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*, 2007, pp. 175-176).

³⁷ Fitterman, Place, *Notas sobre conceptualismos...*, p. 20.

que éste propone, o apuntar a una lectura imposible— traducida en una superposición excedida de texto, por ejemplo.

Pero hay algo que me interesa todavía más de esta *estrategia de fracaso* propuesta por estos autores para afiliarla a los borramientos, pues permite volver a la idea de buscar leer lo que queda en un material cuando otra cosa en él fue borrada: el fracaso en estas escrituras, dirán ellos, “invita al lector a compensar[lo] [...] y alucinar su reparación.”³⁸

Craig Dworkin, citado líneas arriba, se ha enfocado también en trabajar sobre esta *alucinación*, como la llaman Place y Fitterman, y en distintos textos ha buscado resolver qué es lo que se lee cuando la escritura se presenta ilegible. Encuentro un argumento similar entre esa compensación que en *Notas sobre conceptualismos* sus autores atribuyen al lector que se sitúa frente a las escrituras conceptuales, y lo que Dworkin propone como el inicio de una aparición luego de las borraduras. Su propuesta es también un eje guía para el presente proyecto, y aludiré a ella en nuevas ocasiones. Dirá Dworkin: “Erasures obliterate, but they also reveal; omissions within a system permit other elements to appear all the more clearly.”³⁹ Podría hablarse aquí de una diferencia argumentativa: para Place y Fitterman, es el lector quien busca esos otros elementos en el material que puedan equilibrar lo que se considera una

³⁸ *Idem.*

³⁹ Craig Dworkin, *No Medium*, 2013, p. 12.

pérdida, en este caso, la pérdida de la legibilidad del texto; para Dworkin, es el material el que resguarda tales elementos, que se hacen visibles luego de que otros han sido borrados. Lejos de ser irreconciliable, esta diferencia resulta altamente productiva para acceder a las borraduras elegidas a partir del remanente, en el que se ven reunidos tanto la ansiedad de lectura sobre el material —finalmente *alguien* busca ese aspecto residual en la obra— como lo que éste exhibe activamente.

1.2 Entre el ocultamiento y la revelación. Partir del (llegar al) remanente

Además de la noción de *pre-texto* de Wystan Curnow considerada en el apartado anterior y relacionada con las escrituras conceptuales, otros teóricos han hablado de un texto previo o incluso *original* que acompaña siempre a una realización de borramiento. Uno de ellos es Steven Paschall, que en su revisión histórica sobre lo que llama poéticas de la borradura hace un corte particular atendiendo obras que trabajan con borramientos más o menos similares: difuminaciones y subrayados de textos, perforaciones de página, o cobertura de fragmentos de texto con tinta negra —un procedimiento mejor conocido como *black-out poetry*.⁴⁰ Junto con su análisis, Paschall presenta un cronograma de obras de la borradura que contempla como obra inaugural *Radi Os* (1977) de Ronald Johnson y que culmina con las obras *Of Lamb*, de Matthea Harvey y *Darkness*, de Yedda Morrison (ambas de 2011), pasando por las

⁴⁰ Al respecto, el crítico Vicente Luis Mora ha desarrollado una colección en línea, a través de la plataforma *Pinterest*, de ejercicios relacionados con lo que él llama *borradura controlada* (<https://www.pinterest.com/vicenteluis Mora/cross-out-tachado/>). Sobre este tipo de producciones, Mora comenta: “[...] la figuración o representación contemporánea puede ser también una desfiguración, un grito contra la necesidad de expresar *lo previsible*, que se vuelve pre(in)visible. [...] Una de las formas discursivas de nuestro tiempo [...] se levanta sobre la negación del discurso, mediante un tachado expresivo que podemos encontrar en obras de Pedro Maestre, Ramón Bilbao, Mark Danielewski, Jorge Carrión, María Monjas, Salvador Plascencia o Isaac Rosa [...]” (En Vicente Luis Mora, 1 de junio de 2013, “La tacha se lee” [entrada de blog]. En línea: <http://www.elboomeran.com/blog/1506/vicente-luis-mora/etiqueta/ullan/>).

multicitadas *A Humument* (1980) de Tom Phillips, y *Nets* (2004) de Jen Bervin. Todas estas obras mantienen en común, observa Paschall, una “tensión productiva” entre el poema resultante de la borradura y la fuente (*source*) o el texto previo del que ésta parte.⁴¹ Para el crítico, la borradura que trabaja con este tipo de procedimientos funciona como una continuación entre la obra elegida para borrarse y la obra resultante. Dirá Paschall:

Erasure poetics does not view the source text, and its author and language, as static. Its meanings are not fixed but shifting, and re-contextualization is possible precisely because context is also continually changing. Therefore, a work of erasure is seen as an element in that continuation.⁴²

En esa continuación que señala Paschall, la figura del palimpsesto que atraviesa la borradura se acentúa en un grado significativo. En las obras poéticas que revisa este crítico, los textos previos son siempre visibles, se exhibe algún fragmento de la obra fuente. *Radi Os*, por ejemplo, trabaja con los primeros cuatro libros de *Paradise Lost* (1667) de John Milton; *Of Lamb* lo hace con la canción popular de cuna “Mary had a little lamb”, cuyo origen se

⁴¹ “The resultant dialogue, between the poetry and the source, creates complex layers of meaning relating to both texts, dependently or independently, and to the processes of erasure writing and reading.” Steven Paschall, *Echoes of the Already Read: The Poetics of Erasure*, 2012, p. 28.

⁴² *Idem*.

supone del siglo XIX; y *Nets*, de Jen Bervin, se ocupa de los sonetos de William Shakespeare. Al respecto de esta obra, su autora comenta:

I stripped Shakespeare's sonnets bare to the 'nets' to make the space of the poems open, porous, possible—a divergent elsewhere. When we write poems, the history of poetry is with us, pre-inscribed in the white of the page; when we read or write poems, we do it with or against this palimpsest.⁴³

Dworkin observará en el palimpsesto una doble función, un doble juego que se mueve entre el ocultamiento y la revelación, en el que para inscribir un texto se borra uno anterior, que luego puede ser mostrado si se suprime el último. "The palimpsest obstructs to make a view possible"⁴⁴, dirá este autor, y es esa obstrucción, revelada materialmente, como posibilidad abierta, la marca que busco caracterizar aquí como el remanente. Obstruye porque permanece cuando lo demás fue borrado; revela porque muestra algo de lo que ya no está.

Además de buscar vincularlo con lecturas sobre borramientos que contemplan el palimpsesto como uno de los elementos principales en el

⁴³ Jen Bervin, "Working Note", en *Nets*, 2004, s/p.

⁴⁴ Craig Dworkin, *No Medium...*, p. 46.

proceso de borrar,⁴⁵ como es también el caso de los trabajos de Sean Lowry o Mary Ruefle, por nombrar sólo dos autores, mi interés por trabajar con el remanente como categoría desde la que parte esta investigación tiene como antecedentes dos lecturas de muy distinta naturaleza y objetivos, pero que, pensadas juntas, permiten caracterizar esa marca constante en las obras que revisaré más adelante. La primera de esas lecturas es *With A Bao A Qu. Reading When Attitudes Become Form* (2013), de Maria Fusco, un libro en el que el remanente (o la forma residual) aparece como un elemento fundamental en el manejo de materiales de archivo y documentación. La segunda lectura es la antología en línea *Radical Art (2001-200?)*, iniciada por Remko Scha, de la que rescato la manera de catalogar una serie de obras visuales y escultóricas a partir de sus materialidades y sus relaciones con nociones como lo algorítmico, lo azaroso, lo abierto y lo cerrado. Específicamente, retomo de uno de sus

⁴⁵ En un sentido más amplio de la noción de palimpsesto vinculada a las estrategias de borramiento, Patricio Pron recupera en el ya citado *El libro tachado* las posibles formas de la "literatura en segundo grado" observadas por Gérard Genette, en las que se incluyen "el pastiche, la parodia, las citas, la alusión, la reescritura, el préstamo, la imitación y la paráfrasis, procedimientos todos que problematizan la atribución a un autor y son, por consiguiente, formas de su borradura [...]". (Cf. nota 21, p. 37).

Vale la pena señalar que el palimpsesto en los borramientos se vuelve relevante pues las obras borradas presentan una *fente* distinta a la obra "final" (o la obra que es una pausa en una continuación, retomando a Paschall). Ésta será una diferencia importante frente a la obra de Lucier con la que el presente ensayo trabaja: la borradura de este autor se hace en sí misma. Su resultado final se presenta como un palimpsesto de su propia fuente. La revelación que hace el residuo en ella no es tanto el de una obra "original" o "anterior", sino el material mismo en el que la borradura ocurre.

espectros de catalogación, el que se ocupa de obras que transitan entre la idea de *totalidad* ("everything as art") y la idea del vacío visual o la ausencia textual ("nothing to see"; "nothing to read"...), la diferenciación entre las categorías *anything* y *something*, que los antologadores utilizan para diferenciar entre obras que se ocupan de la arbitrariedad y la indeterminación frente a las que ocupan y resaltan formas físicas básicas.

Propongo que, en tanto marca, ligado por su dimensión física más a formas materiales básicas que a formas indeterminadas, el remanente permitirá visibilizar ritmos visuales o sonoros —dos formas posibles de una estructura subyacente— que cobran presencia luego del borramiento a través de la remoción o de la saturación.

1.3 El material que resiste en su vulnerabilidad.

La noción de remanente a partir de: *With A Bao A Qu y Radical Art*

Escrito a modo de fragmentos, *With A Bao A Qu. Reading When Attitudes Become Form* revisa la documentación de la exposición colectiva *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, que tuvo lugar en Suiza en 1969. Para hacer tal revisión, Maria Fusco parte del catálogo homónimo que editó en ese año el curador de la muestra, Harald Szeeman, en el que se enlistan en orden alfabético obras y biografías de los artistas participantes. Mientras Szeeman prefiere llevar en su catálogo un registro más a manera de documentación y evita hacer comentarios particulares de las obras, Fusco opta por usar los apellidos de los artistas catalogados como pretexto para desarrollar comentarios abiertos que, sin embargo, regresan a los temas de los que la exposición se ocupó, aunque desde otro lugar.

Live in Your Head... presentó por primera vez en un ámbito museístico una amplia selección de obras de artistas que en su momento compartían la tendencia de intentar mostrar lo confuso de los límites entre arte y vida, una tendencia que permitió, más adelante, utilizar el término *arte conceptual* para agrupar obras que se producían con esa intención frente a otras relacionadas

con problematizar ciertas funciones de la representación y visibilizar procesos de producción en el ámbito artístico.

Para el crítico Scott Burton, lo que reunía estas obras en la exposición de 1969 era una afinidad más intelectual que de estilo, y permitía pensar en las obras según grupos como "made-multiformal or non-rigid art [...], conceptual or ideational art [...], earthworks and organic-matter art [...], geometric abstraction [...], procedural or 'process' art."⁴⁶ En estas obras, sugiere Burton, elementos como flujo, azar (cambio), tiempo (duración) y performatividad se vinculan directamente con la selección de materiales y la realización de actividades con o sin ellos, y se insertan en un contexto artístico, entre las décadas de los 60 y 70, en el que muchas de las categorías y distinciones entre disciplinas artísticas parecían hacerse cada vez más difusas.⁴⁷ Al respecto, escribe Burton:

The difference between painting and sculpture has gone (following that between poetry and prose in verbal art). [...] [A]rt and ideas are becoming indistinguishable. The intention of some of the younger poets is nothing less than the blending of visual and verbal art; words are looked at, pictures are read, poems are 'events', plastic or visual art is 'performed'.⁴⁸

⁴⁶ Scott Burton, "Notes on the New", en *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, Harald Szeeman (ed.), 1969, s/p. Entre los artistas cuyas obras pueden incluirse en esos grupos estuvieron Carl Andre, Robert Barry, Joseph Beuys, Mel Bochner, Barry Flanagan, Yves Klein, Joseph Kosuth, Sol LeWitt y Lawrence Weiner, por nombrar algunos.

⁴⁷ Cf. *Idem*.

⁴⁸ *Idem*.

Tales afirmaciones pueden vincularse, vale señalar, con lo que años antes ya proponía Dick Higgins sobre la idea de intermedialidad. En su ensayo de 1965, "Synesthesia and Intersenses: Intermedia", mismo que resultaría ampliado en 1981, Higgins hacía referencia a esa fusión entre medios que presentaban, en tendencia —aunque no exclusivamente— programas artísticos de la década de los 60, desde performances, poesía visual, poesía concreta, hasta *happenings*, arte sonoro, eventos de Fluxus o teatro, y que podían pensarse desde un mismo "intertermedium": "a conceptual fusion of scenario, visuality and, often enough, audio elements."⁴⁹

No tanto como una característica particular del *avant-garde*, sino más como una posibilidad abierta y atemporal de interacción entre artes y medios, la propuesta de Higgins apuntaría también, como señaló su hija, la académica Hannah Higgins, a una experiencia histórica y contemporánea que pudiera entenderse asimismo como diversa: "causally flexible and permissive of the as-yet-unknown."⁵⁰

De vuelta a Fusco, el catálogo de *Live in your Head...* le permitió tomar algunos de los temas que Burton agrupa según lo que presentan las obras y llevar la discusión que en la exhibición se propone como perteneciente a un

⁴⁹ Dick Higgins, "Synesthesia and Intersenses: Intermedia", en *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, 1984, s/p. (En línea: http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html).

⁵⁰ Hanna Higgins, "Appendix", en *Ibidem*, s/p.

“nuevo arte” hacia terrenos de la espacialidad y la dimensión física de la lectura y la escritura de textos.⁵¹ Puesto de otro modo, lo que la curaduría de la exposición presenta como un discurso sobre el lenguaje articulado en piezas que trabajan con materialidades, en el libro de Fusco se convierte en un discurso sobre las materialidades en donde comúnmente tiene lugar la visibilidad del lenguaje escrito: superficies de inscripción, archivos, libros, páginas.

Fusco abordará estos temas en un sentido formal, y gran parte de sus fragmentos se apoyarán en la visibilidad e invisibilidad no únicamente de la puesta de texto en superficie (*mise en texte*), sino también de ciertas estructuras y ciertos sistemas en los que un texto puede manifestarse. La experiencia física de contacto con materiales que comúnmente se vinculan con inscripción, por ejemplo, o la manifestación de las lógicas particulares de cada uno de ellos, son para Fusco agentes altamente relevantes para la comprensión de tales materiales y para la relación que el lector genera con ellos.

Esta autora encuentra que, en estos materiales, estructuras y sistemas donde un texto se hace presente, aparece continuamente un aspecto residual, que

⁵¹ “Mere perception becomes a metaphor for cognition. The conceptual, categorical ambiguities of the new art stand in sharp contrast to its direct occupation of space or specific demonstration of physical laws. The most fundamental law of nature is that everything that exists in space also exists in time; artists today work with that knowledge in unforeseen ways.” Scott Burton, *Ibidem*, s/p.

muestra la evidencia de que, en tanto objetos de circulación social y por la posibilidad de ser borrados, son proclives a la *vulnerabilidad* y la *fatiga*. Tal posibilidad es el remanente, que tiene lugar entre eso que se borra y eso que se conserva. Para llegar a nombrarlo, Fusco traza este seguimiento, en paralelo a procedimientos que podrían observarse en las piezas de la exposición que le sirve de *pre-texto*: “A restricted chain of repeated acts”⁵² > “Repeated acts and close observation”⁵³ > “Close observation and analytic deduction”⁵⁴ > “Analytic deduction and quantification of content”⁵⁵ > “Quantification of content and separation of elements”.⁵⁶ En esa separación de elementos de un sistema-libro determinado (lógica interna, operaciones filológicas, operaciones editoriales, formas visibles, superficies e interiores) el remanente no encuentra su equivalente material, y por ello no puede ser borrado;⁵⁷ se presenta cercano a la *vulnerabilidad* y a la *fatiga* —elementos constitutivos de la existencia, dirá Fusco, quizás como modo de mantener esa relación materia-vida que plantea la exposición de 1969—, pues representa eso que debe ser rescatado, nutrido y

⁵² Maria Fusco, *With A Bao A Qu. Reading When Attitudes Become Form*, 2013, p. 91.

⁵³ *Ibidem*, p. 93.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 95.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 97.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 99.

⁵⁷ “Remnant cannot be erased because it has no equivalent materials.” *Ibidem*, p. 107.

respetado,⁵⁸ y, en una aparente *resistencia* desde su objetualidad, el remanente *da la bienvenida* a eso que había sido omitido.⁵⁹

Eso que queda, eso que no puede ser borrado, un material aislado que no es visto ni como soporte ni como contenido, pero que al mismo tiempo muestra su lugar en un espacio de inscripción particular, será también un tema del que se ocuparán los antologadores de *Radical Art*, nuevamente desde un contexto no literario, aunque de una manera distinta a la que propone Fusco. Junto a los comentarios de esta autora, la revisión de esa segunda lectura sobre materiales en prácticas artísticas también sirve en este trabajo para caracterizar el remanente dentro de las borraduras como posibilidad abierta para su estudio.

Desarrollada por Remko Scha en el Instituto de Arte Artificial de Ámsterdam, *Radical Art* se ofrece como una "antología analítica" en línea que revisa como temas principales las nociones de "anti-arte" y "meta-arte"⁶⁰. Con un índice dispuesto de modo *radial*, la antología muestra como polos de lectura los ejes

⁵⁸ "Vulnerability and fatigue constitute existence by mimicking that which must be rescued, nurtured, and respected." *Ibidem*, p. 119.

⁵⁹ "Residue approximates vulnerability and fatigue, manufacturing material from form, welcoming that which had been omitted." *Ibidem*, p. 121.

⁶⁰ Sobre la antología en línea, escribe Remko Scha: "Some of the material presented here was compiled in the context of courses about algorithmic art and its art-historical and conceptual context, developed by Remko Scha for the Frank Mohr Institute, Groningen (2001-2003) and the MA New Media of the University of Amsterdam (2001-2005). Jos de Bruin and Jochem van der Spek made substantial contributions to these courses. The term "radical art" is due to Van Lagestein." En *Radical Art. An analytical anthology of anti-art and meta-art, 2001-200?*, s/p (<http://radicalart.info/about.html>, consultado por última vez el 15 de mayo de 2015).

nocionales "vida" y "destrucción", a los cuales siguen, por un lado, las categorías "concepto", "algoritmo", "mecánica" y "procesos", y por otro, "todo", "cualquier cosa", "algo" y "nada". Cada categoría presentará un índice interno, ejemplos visuales y una relación de textos teóricos sugeridos para su estudio, así como referencias bibliográficas añadidas. Con fines explicativos, me quedo ahora en este segundo bloque de categorías, por lo que a partir de ellas puedo rescatar acerca del remanente.

Para completar la lista de las estrategias más comunes compartidas por obras inscritas en lo que los antologadores describen como "objetuales", "inexpresivas", "anti-artísticas", en el ámbito de la producción creativa que da lugar al surgimiento del arte algorítmico a finales del siglo XX, resultaba útil valerse de un término que ocupara un lugar derivado de los articulados, en tendencia, por las nociones de "everything", hacia la totalidad; "anything", hacia la posibilidad, y "nothing", hacia el vacío. El término que utilizan los miembros del Instituto de Arte Artificial de Ámsterdam para completar esa lista es "something", y les funciona para pensar en obras objetuales que evitan formas "no triviales": bloques, cubos, postes, bolsas, rollos...⁶¹, piezas que

⁶¹ En este apartado se archivan imágenes de piezas de artistas como Yves Klein, Mathias Goeritz, Armando, Anish Kapoor, Herman de Vries, James Lee Byars, Joseph Beuys, Richard Serra o Barry Flanagan, entre otros. Resulta importante hacer notar que muchas de las piezas que aparecen en este apartado también tuvieron cabida en la exposición *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, de cuyo catálogo surge la propuesta de lectura de Maria Fusco antes mencionada.

parecen buscar un imposible equivalente tridimensional al monocromo en pintura: el objeto que presenta pura objetualidad.⁶²

Si la categoría "anything" (en español traducible como "cualquier cosa" o "no importa qué") sirve a esta propuesta para archivar obras que prestan atención a las ideas de posibilidad, de arbitrariedad, de casualidad, con cabida para el accidente, el error y el azar, la categoría "something" servirá entonces para archivar obras que hablan del material por su materialidad, haciéndolo presente, evidenciándolo, sea éste fieltro, concreto, papel: ya no *cualquier cosa*, sino *algo*.

La diferencia entre estas categorías, "anything" y "something" es, desde luego, sutil, y generalmente confusa: la ambigüedad de "anything" tendrá acaso más peso en la sugerencia de su potencialidad, "esto que también podría ser otra cosa"; la de "something", en que, aunque ese material presente bien podría ser otra cosa, insiste en evidenciar que no lo es: ese "algo" que, dejando abierta la posibilidad de sustitución, muestra resistencia.

Tanto la categorización de la antología *Radical Art* como la lectura *transversal* de Maria Fusco sirven aquí, como anuncié páginas arriba, para hablar del

⁶² Explican los antologadores: "[something] is a convenient label for another important strategy, that is perhaps a bit more subtle and less easy to identify [que las estrategias de *everything*, *anything* y *nothing*]: an art of pure facticity, which forsakes painting and turns to material objects, but which also wishes to avoid sculpture and construction because it is not interested in non-trivial shape. It seems to aim for the impossible three-dimensional equivalent of monochrome painting: the object which presents pure objecthood." En *Radical Art...*, s/p. (En línea: <http://radicalart.info/something/index.html>).

remanente como uno de los puntos de partida para el estudio de ciertas estrategias de la borradura, que de modo más general es también una aproximación posible para las materialidades literarias.⁶³ Uno de los puntos de encuentro entre ambas lecturas está, a mi parecer, en la resistencia de ese material remanente: para Fusco, vulnerable, sin equivalente en cuanto a elementos en el sistema del que forma parte; en *Radical Art*, inevitable, impositivo en un espacio por ocuparlo sin miras a algo más que mostrarse materialmente.

Entendido según estas dos caracterizaciones, el remanente puede ser pensado no solamente como objeto de lectura sino también desde su necesario vínculo con el material del que es marca, del que no se separa. Se hace presente, de algún modo, como ese *sous rature* en la estrategia de escritura derridiana, en la que la palabra se tacha por inexacta, pero se deja por necesaria. El remanente es el objeto que se queda provisionalmente y es, a la vez, su obliteración.⁶⁴

⁶³ Encuentro útil tomar estas categorías de estudios que, aunque parten de disciplinas no literarias, se enfocan en problemas sobre el lenguaje. Este proyecto de investigación busca hacerse precisamente desde una apuesta interdisciplinaria, por lo menos desde los cruces entre lo visual y lo sonoro, y ya en esa intención resulta necesario atender a comparatismos no sólo entre obras sino también entre aproximaciones teóricas.

⁶⁴ El *sous rature* (traducible como bajo tachadura, bajo borradura o bajo supresión) surge como estrategia filosófica a partir del tachado en Martin Heidegger, específicamente de sus "Conceptos fundamentales de la metafísica" (apuntes del curso 1929-1930) y luego en una carta a Ernst Jünger de 1956 titulada "Hacia la pregunta del ser" ("Zur Seinsfrage"). Parte de la

Forma residual, el remanente enfatiza el espacio en el que permanece, en este caso el espacio de inscripción, estructura de estructuras, con su propia

reflexión sobre la problemática de definir. Lo que Heidegger tacha es "~~Ser~~". Explica Gayatri Spivak: "Heidegger, establishing a definition, philosophically confronts the problem of definitions: in order for the nature of anything in particular to be defined as an entity, the question of Being in general must always already be broached and answered in the affirmative. That something is, presupposes that *anything* can be." (Gayatri Spivak, "Translator's preface", en Jacques Derrida, *On Grammatology*, 1997, p.xv). Para Heidegger, hay una cierta precomprensión de la cuestión del Ser, necesaria para cualquier pensamiento. Si en toda definición necesariamente precomprendemos el Ser (esto es algo), resolver la cuestión del Ser no puede lograrse mediante definiciones. Es necesario usar la palabra, pues no podemos pensar sin tal preconcepción, pero siempre en reexaminación, sin olvidar lo problemática que resulta. Continúa Spivak: "As a move toward this transformation [of the relationship to the essence of language], Heidegger crosses out the word 'Being,' and lets both deletion and word stand. It is inaccurate to use the word 'Being' here, for the differentiation of a 'concept' of Being has already slipped away from that precomprehended question of Being. Yet it is necessary to use the word, since language cannot do more. (*Ibidem*, p. xvi).

Derrida retomará este tachado en Heidegger, aunque lo usará de un modo distinto. Para Derrida, escribir bajo tachadura, *sous rature*, es hacer evidente la distancia con eso que parece cercano y fijo; es rechazar un modo de conocimiento conclusivo, es enfatizar la provisionalidad de toda conclusión. "In examining familiar things we come to such unfamiliar conclusions that our very language is twisted and bent even as it guides us. Writing 'under erasure' is the mark of this contortion." (*Ibidem*, p. xv). La tachadura de términos en Derrida tendrá un sentido de marca, de trazo y huella. Como explica también Spivak, para este filósofo: "[...] [trace is] a word that cannot be a master-word, that presents itself as the mark of an anterior presence, origin, master. For 'trace' one can substitute 'arche-writing' ('archi-écriture'), or 'difference' [...]". (*Ibidem*, p. xvii). Al respecto, Derrida había señalado: "La huella no sólo es la desaparición del origen; quiere decir [...] que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca fue constituida salvo, en un momento retroactivo, por un no-origen, la huella, que deviene así el origen del origen. [...] No obstante sabemos que este concepto destruye su nombre y que, si todo comienza por la huella, no hay sobre todo huella originaria. (Jacques Derrida, *De la gramatología* (1967), Oscar del Barco y Conrado Ceretti (trads.), 2008, p.80).

agencia y también legible. El remanente sirve, además, en el ámbito de los borramientos, para poder distinguir entre espacios vacíos y espacios borrados, entre páginas, cintas o pantallas *en blanco* y páginas, cintas o pantallas que presentan un antes y un después de una borradura.

Si el remanente es ese algo que persiste mientras alude a lo que no está, sirve aquí pensar también en la frase de John Cage que tanto ha servido para hablar del silencio: "Every something is an echo of nothing."⁶⁵

⁶⁵ John Cage, "Lecture on Something" (1951), en *Silence*, 1973, p.131.

1.4 Páginas borradas y páginas en blanco. La agencia del espacio de inscripción

Acceder a una muestra de borradura desde el remanente, entendido como ese “algo” que se queda, que resiste después de que otra cosa se ha borrado y que incluso posibilita intuir o confirmar muchas veces el proceso de borrado, permite desmarcar este acercamiento a la borradura desde la perspectiva que lo entiende como un procedimiento de una sola dirección donde el espacio en el que se borra pareciera pasivo frente a la realización del borrado. Y es que, desde esta perspectiva, el texto que se borra (o se satura o se retira o se tacha o se sustituye) es asimilado como el material que antes de ser borrado llegó a ocupar —o irrumpir en— un espacio de inscripción; un espacio (la página, la cinta, el muro, el lienzo) en *espera*, listo para ser cargado o llenado. Desde esa mirada, la lectura de los agentes de la borradura tiende a ser más común en su relación con el imaginario de la página vacía, vinculada íntimamente con la página en blanco. Y en una concepción donde la página en blanco o vacía se presenta como ‘la página virgen’, señala Craig Dworkin, escribir o marcar en ella se entiende tradicionalmente como copulación.⁶⁶ Este modo de entender

⁶⁶ “Although it may appear uninked, the blank page is culturally inscribed with an indelible text. Following from the figuration of the blank page as ‘virgin,’ writing on or marking the blank page has traditionally been figured as copulation. The ‘blank page awaiting insemination by the writer’s pen,’ as Teresa de Lauretis observes, is ‘a notorious cliché of Western literary writing,’

la página en blanco no sólo promueve la pasividad de uno de los agentes participantes en el ámbito del material inscribible, también otorga un lugar preponderante al autor, una figura que en algunas prácticas de escritura ligadas al experimentalismo resulta ya rebasada o por lo menos profundamente problematizada.⁶⁷

Ciertos programas poéticos han podido desviar tal perspectiva al considerar el espacio de inscripción no como un contenedor de signos, sino como generador de sentido en sí mismo. Una de las poéticas que más insistió en enfatizar la agencia de la espacialidad de los materiales en el ámbito de la producción intermedial probablemente sea la del concretismo en poesía. Con antecedentes medulares en la espacialidad integrada propuesta por Stéphane Mallarmé en *Un golpe de dados* (1897) —un primer gran salto a las

one that 'participates in a long tradition' of figuring imposition on the 'virgin page' as a masculine activity, as Susan Gubar puts it." En Craig Dworkin, *No Medium...*, p. 25.

⁶⁷ Resulta fundamental considerar, por ejemplo, a Stéphane Mallarmé, que había dado agencia a la espacialidad de la página desde *Un golpe de dados* (1897), en una previsión, señala Roland Barthes, de "sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario", un acto de "supresión del autor en beneficio de la escritura". (Cf. Roland Barthes, "La muerte del autor" [1967], C. Fernández Medrano [trad.], 2006. En línea: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>). En ese sentido, tal acto se intentó también en prácticas como el *nonsense*, los textos encontrados de Tristan Tzara, las restricciones y combinatorias del Oulipo o el *collage* en Gysin y Burroughs, por nombrar solamente algunos ejemplos. Al respecto de estas apuestas escriturales, pueden consultarse las obras *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto* (2006), de Belén Gache, o el ya citado *El libro tachado* (2014), de Patricio Pron.

*subdivisiones prismáticas de la idea*⁶⁸, el método ideográfico en Pound, las contribuciones del futurismo y el dadaísmo, junto al resto de las propuestas que conforman el repertorio o *paideuma* concretista⁶⁹, la noción de verbivocovisualidad —atención a la palabra en su dimensión sonora, visual y semántica—⁷⁰ atraviesa buena parte de los experimentalismos que derivaron no

⁶⁸ Campos, Augusto de et al., “plano piloto para la poesía concreta” (1956), en *Galaxia concreta*, Gonzalo Aguilar (ed.), 1999, p. 85.

⁶⁹ El *paideuma* concretista se anunció como parte del manifiesto de 1956 “plano piloto para la poesía concreta”, firmado por Decio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos. Consistió en una declaración del repertorio artístico y literario que este programa asumía como referente con el cual dialogaba y a la vez como una propuesta alternativa de lectura de una tradición artística apenas anterior; en palabras de Haroldo de Campos, se definía como un “elenco de autores culturmorfológicamente actuantes en el momento histórico = evolución cualitativa de la expresión poética y sus tácticas.” (Haroldo de Campos, “ojo por ojo a ojo desnudo” [1956], en Augusto de Campos et al, *Galaxia concreta...*, p. 102). El manifiesto anuncia así su *paideuma*: “[...] mallarmé (*un coup de dés*, 1897): el primer salto cualitativo: ‘subdivisions prismatiques de l’idée’; espacio (‘blancs’) y recursos tipográficos como elementos sustantivos de la composición. pound (*the cantos*): método ideográfico. joyce (*ulysses* y *finnegans wake*): palabra-ideograma; interpenetración orgánica de tiempo y espacio. cummings: atomización de palabras, tipografía fisiognómica; valorización expresionista del espacio. apollinaire (*calligrammes*): como visión más que como realización. futurismo, dadaísmo: contribuciones para la vida del problema. en brasil: oswald de andrade (1890-1954): ‘en comprimidos, minutos de poesía’. joão cabral melo neto (n. 1920 —o *engenheiro* y a *psicologia da composição* más la *antiode*): lenguaje directo, economía y arquitectura funcional del verso.” (*Idem*).

⁷⁰ “[...] el poema concreto es un objeto en y por sí mismo, no un intérprete de objetos exteriores y/o sensaciones más o menos subjetivas. su material: la palabra (sonido, forma visual, carga semántica). su problema: un problema de funciones-relaciones de ese material. factores de proximidad y semejanza, psicología gestalt. ritmo: fuerza relacional. el poema concreto, usando el sistema fonético (dígitos) y una sintaxis analógica, crea una lingüística específica —

sólo en el espectro de las obras-libro, sino también en propuestas de corte más cercano a la escultura, en el ámbito de los libros de artista.

Ligada a tales antecedentes, es posible entonces rastrear también una tradición de obras que proponen que un material en blanco, aun en ausencia de inscripción, no se presenta necesariamente en ausencia de sentido. Éste es el planteamiento, por ejemplo, de Michael Gibbs, mencionado en un apartado anterior.

En su texto introductorio a la antología *All or Nothing*, Gibbs revisa las múltiples significaciones que ha cobrado en el ámbito de los libros de artista, durante el siglo XX y principios del XXI, la realización de libros cuyas páginas se presentan en blanco. Vacías, vaciadas o recubiertas por tinta, papel u otro material que *silencia* cualquier marca previa en ellas,⁷¹ las obras antologadas por Gibbs tienen en común la página en ausencia parcial o total de inscripción. El modo que Gibbs emplea para hilar las obras elegidas en su antología, para él inscritas en lo que encuentra como un tropo recurrente en programas literarios y artísticos del siglo XX,⁷² no es el del recorrido cronológico, sino el aproximativo. Para este autor, un libro de páginas en blanco puede mostrar una

‘verbivocovisual’— que participa de las ventajas de la comunicación no-verbal, sin abdicar de las virtualidades de la palabra.” (*Ibidem*, pp. 85-86).

⁷¹ El término “blankness” permite al autor referirse a obras no solamente dispuestas originalmente en blanco, sino también borradas o cubiertas, aunque a las últimas dedica únicamente un apartado menor de su explicación.

⁷² Cf. Michael Gibbs, *All or Nothing. An Anthology of Blank Books*, 2005, p. 8.

postura específica en un amplio espectro que va desde querer hablar sobre *todo*, “qua Mallarmé”, a querer hablar sobre *nada*, “qua Zen”⁷³. La propuesta general de Gibbs es que, aun en blanco, una página no está nunca completamente libre de presencia(s), y en una analogía con el lienzo en blanco, sigue al artista Robert Rauschenberg cuando éste declara: “Shadows, real or imagined, fall on it all the time”.⁷⁴

Acerca de las distintas aproximaciones de las obras antologadas sobre el libro en blanco, que mantienen desde una postura sobre el material revisado en sí mismo, a través de superficies libres de inscripción, hasta lo que podría leerse como una mística del silencio,⁷⁵ Gibbs resuelve: “Blankness is as much a

⁷³ Cf. *Idem*.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁷⁵ Gibbs organiza su estudio según los siguientes apartados: “Early poetics and pictures of nothing”, con mención a antecedentes en literatura como “Poem of the End” (1913), del poeta *ego-futurista* Vasilisk Gnedov o el recurrentemente citado *Tristram Shandy* (1759) de Lawrence Sterne, que muy anticipadamente hace uso de páginas en negro, en blanco y vacías en distintos apartados de sus volúmenes, así como antecedentes en pintura como los de la obra de Clement Greenberg o Piero Manzoni y sus diferentes aproximaciones al lienzo y a los monocromos en blanco; “Blank protests”, con ejemplos de usos de páginas y fotografías “vacías” como protestas en medios de comunicación a lo largo del siglo XX; “Do it yourself”, con ejemplos del uso de la página y el libro vacíos en propuestas editoriales alternativas e independientes, ligadas muchas veces a la edición de libros de artista en los años 60 y 70 europeos; “Flux”, con muestras del uso de nociones como “vacío” o “nada” en estrategias creativas desarrolladas por el grupo Fluxus; “Tabula rasa: erased tablet; human mind and birth viewed as having no innate ideas”, sobre el vínculo entre los materiales en blanco y las borraduras, con mención al también recurrentemente citado en este ámbito, Robert Rauschenberg, junto a su obra *Erased de Kooning Drawing* (1953); y “Art folds up”, con

state of mind as it is a material condition, and as such it can be deceptive, hallucinatory, intentional, poetic or spiritual. It can be legible or illegible, present or absent, perfect or imperfect. But it is never empty.”⁷⁶ Si el libro en blanco *no está vacío nunca* se debe a que, para Gibbs, su aparición permite señalar sentidos que a su vez pueden aparecer a los ojos del receptor de la obra gracias a que ha habido un desplazamiento de inscripción en ella: antes o ya en blanco, el libro muestra a veces su estrategia de composición, a veces una idea sobre la presencia y la ausencia de lenguaje escrito, o a veces también una *actitud* frente al lenguaje silenciado. Precisamente por lo que puede mostrar un material en blanco⁷⁷ —la *objetualidad* de su aparición— está en juego en él una indeterminación que resulta altamente productiva para leerlo junto al contexto en que se genera, una indeterminación que, por cierto,

ejemplos de libros casi vacíos, o en los que, describe el antologador: “blankness is combined with minimal content.” (Gibbs, *Ibidem*, p. 37).

⁷⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁷⁷ Sobre el tema, escriben también Place y Fitterman: “Escribimos en una página. La mayoría de nosotros escribe en un espacio en blanco con un formato previo que no tiene relación alguna con la forma última en que lo escrito quedará enmarcado. La página, que está condimentada con tinta y enrejada con espacios blancos, puede estar también llena de imágenes figurativas, a favor o en contra del texto; manchada con agujeros negros que gritan entre los enunciados, o ya rota por una nada blanca que puede pasar por silencio. La página es sólo una entre el número de páginas que la lectora sostiene en sus manos, y este grosor o delgadez produce sentimiento, anticipación o terror. Considérese también la materialidad, ya sea horizontal o vertical, de las palabras en sí mismas. [...] El alcance de los objetos con que se trabaja — aquellos conos y cuadrados y cilindros que pueden ser letras que compongan palabras o imágenes que refieran palabras— son evidencia de la creación y su recepción. Y ni siquiera hemos mecanografiado el texto.” (En *Notas sobre conceptualismos...*, pp. 48-49).

difícilmente podría ser total: como ha señalado Craig Dworkin, “[...] the closer one looks at the materiality of a work—at the brute fact of its physical composition—the more sharply a social context is brought into focus.”⁷⁸

Para ejemplificar lo anterior, resultan emblemáticas las obras *wit* (1967), de Herman de Vries, y *1000 Hours of Staring* (1992-1997), de Tom Friedman. La primera, un libro completamente blanco, con un cintillo exterior que muestra el título de la obra y que lo envuelve para su venta como la única inscripción visible, y la segunda, una hoja en blanco cuya única información escrita es el título que la acompaña, y que anuncia las horas que el artista pasó mirándola. Ambas “libres” de inscripción, la primera se afilia a una serie de obras-libro que buscan trabajar con la presencia en ausencia, con una confianza mayor por parte de su autor en lo que puede significar una página en blanco que una inscrita.⁷⁹ La segunda, la hoja en blanco de Friedman, atiende más a una respuesta por parte del espectador activada no en la hoja en blanco sino en su fuerte relación con su paratexto. En términos de Dworkin, esta hoja en blanco funciona como una especie de “reliquia” o “souvenir” que sirve para contemplar la confianza que se tiene en la narrativa puesta en duda a través de

⁷⁸ Craig Dworkin, *No Medium...*, p. 35.

⁷⁹ Dedicado en buena parte de su trabajo a la producción de libros en blanco, de Vries es reconocido entre otros temas por utilizar, como hicieron otros conceptualistas, las formas azarosas como factor creativo. De una de sus declaraciones, rescata Gibbs: “an empty sheet means more than a written one, only meaning is absent. meaning = limitation” (Citado en Michael Gibbs, *All or Nothing...*, p. 20).

los relatos que la rodean.⁸⁰ Ambas obras, en las que la indeterminación cobra una fuerza productiva importante, requieren de un elemento que de algún modo *aterrice* esa totalidad sugerida por el vacío en un contexto específico de aparición y lectura: en el caso de *wit*, la cinta con los datos de publicación; en el de la hoja en blanco de Friedman, la hoja misma y el título. Dworkin sugerirá que, en estos dos ejemplos, los elementos que están en juego no cobran tal relevancia desde su condición paratextual sino por funcionar en cada obra como un *parergon*, término que toma de Jacques Derrida y que explica así: "something that at first glance appears to be an external supplement to the work, but that in fact participates as a necessary and essential part of the work itself."⁸¹

Este *parergon* bien podría compartir con el remanente su condición no incidental e irremplazable,⁸² haciendo eco también con lo que propone Fusco sobre tal elemento; sin embargo pareciera que, a diferencia del *parergon*, el remanente no es adición; su cooperación con la obra viene desde un *después*, necesariamente desde el interior de ella. Propongo que, luego de la borradura y ya "encontrado" como remanente, éste no es ya ni paratexto ni *parergon*, y

⁸⁰ Cf. Craig Dworkin, *No Medium...*, p. 27.

⁸¹ Dworkin cita y traduce allí mismo la definición que Derrida otorga en *La Verité en peinture* (1993): "A parergon comes up against, alongside, and in addition to the ergon—to the work done, to the made thing, to the work itself—but it does not fall away to one side; it touches and cooperates, from a certain vantage, from beyond the operation. It is neither simply exterior nor simply interior." Cf. *Idem*.

⁸² Cf. *Ibidem*, p. 28.

sin embargo se mantiene como marginal. En su resistencia comprueba su vulnerabilidad.

En una página borrada, la marca o las marcas residuales pueden funcionar como un elemento conector entre su aparición y el mismo espacio de aparición, un espacio activo que guarda en sí mismo una historia como material de inscripción. Al respecto, Bonnie Mak señala: "The history of the page is one of overlapping methods, materials and means."⁸³ Cómo se transforma a nivel de soporte, lo que se inscribe en ella (junto con lo que puede ser borrado) o cómo se organiza tal inscripción es parte de la historia de su construcción cultural y conceptualización histórica como interfaz de escritura.⁸⁴ Sus marcas, dirá esta autora, evidencian su uso, su funcionamiento y su producción, y son también, continúa, "[...] part of the 'cultural residue' left by a battery of authors, scribes, artists, booksellers, book owners, and readers, and can be read as a compelling narrative about the social history of thought."⁸⁵

Con su propia historia como material inscribible, como se verá más adelante, la cinta de audio registra también esas marcas, pues conlleva a su vez una historia como artefacto; se instaura como una *metáfora material*,⁸⁶ para usar el término de Katherine Hayles. Quizás sobra decir que, si bien esta autora

⁸³ Bonnie Mak, *How The Page Matters*, 2011, p. 15.

⁸⁴ Cf. *Idem*.

⁸⁵ *Idem*.

⁸⁶ N. Katherine Hayles, *Writing Machines*, 2002, p. 22.

propone el término para referirse al artefacto-libro (y específicamente al libro impreso y su lugar en la era digital),⁸⁷ una cinta de audio o cualquier otro material físico que promueve o permite el tráfico entre éste y un texto, sea visual o sonoro, presenta igualmente propiedades físicas y usos históricos que intervienen en cómo se desarrolla nuestra interacción con tal material.⁸⁸

Una de las identificaciones más directas del material de audio con la página en blanco y con la página borrada estaría quizás en prácticas sonoras vinculadas a la negación (productiva) del sonido. Entre algunas de sus manifestaciones podrían contarse las obras *silenciosas*, las cintas vacías, o las instalaciones sonoras que buscan descubrir el sonido de la arquitectura del espacio en donde son colocadas, antes que proponer un *contenido* sonoro específico. Al respecto se ha ocupado también Craig Dworkin en su antología *Unheard Music* (2009), dedicada a hacer una recuperación exhaustiva de obras sonoras (propuestas a veces como *musicales*, aunque no necesariamente) cuya principal exploración consiste en traer al primer plano de la escucha eso que comúnmente no se considera como audible: los ruidos del espacio, el ambiente sonoro, los volúmenes de la espacialización; esto es, los sonidos del silencio.

Como resulta casi inevitable mencionar en trabajos que exploran las posibilidades del silencio en lo sonoro, una de las piezas paradigmáticas en

⁸⁷ Cf. *Ibidem*, p. 9.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 22.

este ámbito que Dworkin recupera también en su antología crítica es 4'33" (1952) del compositor John Cage, una obra que ha sido estudiada en numerosas ocasiones en cuadernos, revistas y libros sobre música, sonido, arte sonoro, arte conceptual y poéticas extendidas: desde la notación misma de una obra que está pensada para que uno o varios instrumentistas *toquen nada* durante el tiempo que marca el título de la partitura están, por ejemplo, los trabajos de Richard Kostelanetz o Marjorie Perloff; desde la concepción del silencio en música y arte sonoro, estudios como los de Salomé Voeguelin; desde su recepción como pieza anticipatoria de la noción de aleatoriedad en programas del concretismo en poesía y poéticas extendidas, o incluso las que surgen del conceptualismo de los años 60 y 70 del siglo XX, están los acercamientos de enfoques tan distintos como los de Augusto de Campos o Liz Kotz.⁸⁹ La anécdota se repite: en 1951, Cage visita una cámara anecoica con el

⁸⁹ Richard Kostelanetz publicó en 1968 una de las entrevistas más citadas con el compositor; Marjorie Perloff le ha dedicado múltiples ensayos (varios de ellos disponibles en su página web) y en 1994 editó, junto con Charles Junkerman, el libro *John Cage: Composed in America*; Salomé Voeguelin lo contempla varias veces en sus aproximaciones al silencio en su estudio, ya citado aquí, *Listening to Noise and Silence...*; Augusto de Campos escribió su "Pentahexagrama para John Cage" (1977) y Liz Kotz, también citada antes aquí, lo considera varias veces en *Words to be Looked At*. A esta lista (desde luego incompleta) de aproximaciones podría sumarse también la "Lectura de John Cage" (1969) de Octavio Paz y, más recientemente, la exhibición *There Will Never Be Silence*, que dedicó el MoMA, en 2014, a una lectura transversal de la notación y el contexto de aparición de 4'33" (su asociación con Fluxus, con el minimalismo en música y con el arte conceptual).

objetivo de experimentar el silencio *definitivo*, y descubre que tal cosa no existe: en un espacio cerrado por completo a cualquier tipo de sonido externo lo que comienza a escucharse es el sonido interno del cuerpo (bombeo de sangre, intestinos). Un silencio absoluto resulta imposible para el cuerpo que escucha, aunque se encuentre en el lugar más silencioso. Acompañada de la anécdota, continuamente se recupera también la siguiente frase de Cage: "There is no such thing as silence. Something is always happening that makes a sound."⁹⁰

4'33" y la concepción del silencio de Cage han servido de modo relevante para las reflexiones sobre el silencio mismo y lo que guarda. En una *traducción* del sonido al espacio, Susan Sontag recuperó la idea del compositor para decir que tampoco existe un espacio vacío, que siempre que hay un ojo que mira, hay algo para ver. El silencio, escribió Sontag, "never ceases to imply its opposite and to demand on its presence. [...] Silence remains, inescapably, a form of speech (in many instances, of complaint or indictment) and an element in a dialogue."⁹¹ Es esa presencia sonora que demanda el silencio en la pieza de Cage, ejemplo de trabajo con marcas residuales "descubiertas" en el momento mismo de la escucha, la que pone de manifiesto nuevamente el contexto y el espacio de aparición de tales marcas. De entre otras perspectivas

⁹⁰ John Cage, "45' for a Speaker" (1954), en *Silence*, 1973, p. 191.

⁹¹ Susan Sontag, "The Aesthetics of Silence", en *Aspen. The Multimedia Magazine in a Box*, no. 5-6, 1967, s/p. (En línea: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag>).

desde donde puede pensarse la pieza, es posible decir que ésta funciona como guión autorreferencial que permite focalizar la atención a lo que pasa fuera del guión. Una obra siempre inacabada y posibilitada a re-actualizarse (como tantos otros *performances* que conllevan instrucciones documentadas) que habla de sí misma y evidencia, como anota Craig Dworkin a partir de una analogía con el trabajo de Rauschenberg (analogía que a su vez utilizó Gibbs para hablar de los libros en blanco): “[...] there are no real absences, only replacements: of one layer by another, *pli selon pli*, precessions of opacities and cancellations of competing materials, each with their own revelations and supersessions in turn.”⁹²

De una obra sonora “vacía” a una “borrada” se suma el énfasis a la materialidad que posibilita su reproducción y su borramiento. Si cada reproducción de una obra como 4’33” implica también hacer preguntas sobre el espacio de actualización, más allá de la sala en donde se ejecutó por primera vez,⁹³ ¿qué preguntas se añaden cuando se habla de piezas que no se

⁹² Craig Dworkin, *No Medium...*, p. 45.

⁹³ La pieza de Cage fue ejecutada por primera vez en 1952, por el pianista David Tudor, en un festival de música contemporánea en Estados Unidos. Luego ha sido interpretada por distintas orquestas e instrumentistas en foros de diverso perfil. Al respecto, resulta interesante notar que en una de sus más recientes recuperaciones en línea, a través de la red social SoundCloud, su reproducción fue censurada, bajo la acusación de infringir derechos de autor. (La obra era un remix de la pieza de Cage, una pista “silenciosa” de cuatro minutos y treintatres segundos de duración. La nota puede consultarse en el siguiente enlace:

proponen mostrar lo que suena en el silencio sino lo que suena después del sonido? ¿Qué coincidencias y diferencias guardan las asociaciones de páginas vacías con materiales de audio vacíos frente a páginas borradas con materiales de audio borrados?

Al respecto de las particularidades de las segundas intentaré referirme a continuación, desde dos ejemplos de obras anunciadas al principio de este texto, que trabajan con distintos tipos de borramientos y que abandonan la estrategia del vacío para explorar la de la obliteración. A partir de lo que se ha estudiado en el presente capítulo, procuraré revisar estas obras desde sus remanentes, mismos que, propongo aquí, en ellas aparecen como marcas de sus estructuras de composición. Acaso puede sostenerse que, frente a las obras que trabajan con el blanco o el vacío, las que trabajan con borramientos lo hacen sin negar las ausencias que las posibilitan.

http://www.thefourohfive.com/music/article/soundcloud-has-deleted-a-silent-track-144?utm_content=bufferba058).

2. De la página a la cinta de audio. Remoción y saturación: dos modos de ir hacia la estructura. Los casos de Ulises Carrión y Alvin Lucier

Something means not nothing.

Anne Carson, "Every Exit is an Entrance (A Praise of Sleep)"

¿Qué hace que dos autores de programas artísticos diferentes como Ulises Carrión y Alvin Lucier compartan en este texto un lugar como exponentes de la estrategia del borramiento? De todo lo que podría decirse sobre sus producciones y sus apuestas teóricas, ¿por qué rescatar aquí lo que se relaciona con lo residual? ¿Cómo hacer una comparación entre las piezas elegidas de estos autores, sin *borrar* también las búsquedas específicas que mantuvieron uno y otro, y que hacen que, finalmente, sus obras sean distintas? ¿Por qué elegir de su repertorio estas piezas y no otras?

Dentro del gran espectro de posibilidades que cobra el procedimiento de borramiento en obras que trabajan con textos y materiales físicos, busqué elegir piezas que mostraran contrastes, por un lado, entre los procedimientos mismos de borrado, en este caso entre remoción y saturación; por otro, entre el trabajo con materiales de inscripción relacionados con lo legible y con lo audible. Me interesó, además, que las obras funcionaran autorreferencialmente, para hacer énfasis en la atención que ponen sobre sus materiales de realización. Por último, me pareció útil que fueran obras cercanas en cuanto a su momento de producción, pues podían afiliarse no solamente a

sus respectivos contextos de creación sino también a un marco artístico más amplio, el que toca a los conceptualismos en escritura, aun con sus especificidades programáticas y sus desvíos de tal tendencia.

Las piezas elegidas de Carrión y de Lucier comparten, entre otras cosas, el uso de un *pre-texto* inicialmente legible que al borrarse, cada uno a partir de diferentes procedimientos, deja a la vista y a *la escucha* la evidencia material de su *des-aparición*.

Entre transparencias y saturaciones textuales —visuales y sonoras— estos *pre-textos* muestran su dinámica *palimpséstica* y su búsqueda paragramática, para resolverse no en un blanco o un silencio (ruido) totales, sino en un juego abismado de estructuras dentro de estructuras. Funcionan como tecnotextos,⁹⁴ para rescatar nuevamente un término de Katherine Hayles, pues al tiempo que generan (y dialogan con) los mundos que imaginan, interrogan la tecnología de inscripción que los produce.

⁹⁴ "Technotext: When a literary work interrogates the inscription technology that produces it, it mobilizes reflexive loops between its imaginative world and the apparatus embodying that creation as a physical presence." N. Katherine Hayles, *Writing Machines...*, p. 25.

2.1 *Gráficas de poesías*: la variación del *pre-texto*

“Gráficas”, una de las variaciones de *Gráficas de poesías* (1972), libro-obra de Ulises Carrión, presenta un proceso de seis páginas de duración, todas en papel transparente a excepción de la última, en el que transparencia sobre transparencia un poema de Gil Vicente (Lisboa, 146?-153?) es desleído a través de trazos consecutivos del contorno del texto, formas rectangulares que se reducen hasta desaparecer. La sexta página se presenta casi en blanco: un número (6) en la parte superior queda inscrito. Residual, ese número permite saber que la página no está vacía sino borrada, que forma parte de una secuencia, que guarda una memoria de texto. Ese número, remanente, es también el indicador de un proceso previo, el de la borradura, y caracteriza a la página como parte y no como todo (seis de seis).

Tal variación de Carrión —que se suma en ese libro-obra a las de “Ritmos”, “Rimas”, “Puntuaciones”, “Estribillos”, “Plagios”, “Derivaciones”, “Asociaciones”, “Repeticiones”, “Funciones”, “Palabras” y “Sinalefas”— es quizás en ese objeto la que muestra un proceso más directo o más explícito de tránsito de la inscripción en una página hacia la página misma. Y es también un indicador de legibilidad para entender parte de la propuesta teórica de su autor, vuelta explícita a través de un procedimiento específico de borramiento.

Son dos los ejes fundamentales sobre los que Carrión construyó la mayoría de su obra: el *problema del lenguaje* y la noción de estructura, desde la perspectiva visual. Si bien *renunció* a la literatura en su concepto más general y tradicional, después de haber publicado el libro de relatos *La muerte de Miss O* (1966) y la novela *De Alemania* (1970), se mantuvo cercano a uno de sus ejes de reflexión fundamentales, el lenguaje, desde otras prácticas. *Other Books and So* (1975-1978), por ejemplo, esa galería de libros-obra —o *bookworks*— que fundó en Ámsterdam y que le permitió establecer su poética del archivo y además gestar estrechas relaciones con escritores, editores y artistas de diversos medios en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, posibilitó el surgimiento de un extenso catálogo de obra en fotografía, video, *performance*, arte correo y cine. Las preguntas constantes en ese catálogo de obra las hizo alrededor de los alcances del lenguaje y los laberintos de la comunicación.

En cuanto al texto literario, su puesta en página, su soporte y su lectura, Carrión había adelantado desde 1975, con la publicación de “El arte nuevo de hacer libros”,⁹⁵ las preocupaciones con las que trabajaría en años posteriores: el libro como secuencia autónoma de espacio-tiempo, el texto poético como *evidenciador* de la *realidad espacial* que ocupa en el soporte-libro, las consecuencias (poesía visual y concreta) de la asignación consciente de la

⁹⁵ 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.

espacialidad en poesía, la modificación del aspecto comunicativo del texto a partir de la incorporación del trabajo con el material visual, y los indicios de lectura manifiestos en la exhibición de la estructura del texto poético.⁹⁶

Gráficas de poesías, cuya publicación permitió entonces la circulación de un solo ejemplar,⁹⁷ pone en práctica esta crítica a la noción de escritura y lectura de un modo particular: dialoga íntimamente con textos poéticos fundamentales para la historia de la literatura hispanoamericana (ya desde el título del ensayo de 1975 se hace referencia al polémico texto de Lope de Vega, “El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo”, de 1609) y, como *pre-textos*, los revisa a partir de procedimientos de variación y reescritura de signos, muchas veces a través de nociones concretistas.⁹⁸ Las *Gráficas de poesías* de Carrión fueron

⁹⁶ Cf. “El arte nuevo de hacer libros”, en *Libros de artista*, Martha Hellion (coord.), Vol. I, 2003, pp. 311, 312.

⁹⁷ En 2007 fue reeditado por Taller Ditoria como libro manufacturado y bajo el nombre de *Poesías*. El tiraje fue de 600 ejemplares. En 2016, la editorial realizó un segundo tiraje, esta vez de 2000 ejemplares.

⁹⁸ En la tesis de licenciatura *Lo visual, lo verbal y lo sonoro: aproximaciones al concretismo en poesía mexicana*, presentada en marzo de 2012 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, hice una revisión de la primera parte de las *Poesías* de Carrión (junto a ciertas obras de Octavio Paz, Jesús Arellano, Marco Antonio Montes de Oca y Mathias Goeritz) desde una lectura del concretismo en poesía, y de ellas comenté las nociones del escritor-*designer*, las aplicaciones gestálticas, la espacialidad, el trabajo con la *arquitectura* del poema y la constelación, en un intento por realizar un puente con los postulados del concretismo brasileño y ciertas prácticas poéticas posteriores en autores mexicanos. En este ensayo recuperé algunas de las ideas allí expuestas, pero buscaré enfocarme ya no tanto en los procedimientos que Carrión pudo rescatar del concretismo, sino en las nociones de estructura y libro-obra, fundamentales en su trabajo, y que en los ejemplos que aquí comento parecen manifestarse de

creadas a partir de doce recursos de escritura, que dan título a las secciones del libro mencionadas arriba. Cada sección, excepto “Plagios”, parte de un modelo base: un poema español —de origen medieval, prerrenacentista o renacentista— que se presenta en la primera página y que luego se reescribe en un proceso de sustitución de palabras por signos de puntuación, gráficas, otras palabras, números... Casi todos culminan en la desaparición del poema original: en *silencio*, aunque no necesariamente en la página en blanco.

Concebido como libro-obra, *Gráficas de poesías* presenta explícitamente en forma y en desarrollo lo que este término bífido propone desde su nombre: un libro-obra que, en tanto libro, ocurre como una “secuencia espacio-temporal”,⁹⁹ en una “forma autónoma y suficiente en sí misma”¹⁰⁰ que “puede contener cualquier lenguaje (escrito) [...] [o] cualquier otro sistema de signos”;¹⁰¹ un libro-obra que, en la creación de “una secuencia paralela de

un modo particular a través del procedimiento de borramiento como estrategia creativa. Cabe señalar, además, que en este apartado se incluyen fragmentos y variaciones de fragmentos de la ponencia “Estructuras y desvíos. Sobre la obra sonora de Ulises Carrión”, presentada en el Coloquio de Literatura Comparada “Rumbos y perspectivas” (Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, mayo de 2013), que fue leída como entrega de avances relacionados con el presente proyecto de tesis y publicada en línea, en el blog del Laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades. En: <http://leom.net/portfolio/estructuras-y-desvios-sobre-la-obra-sonora-de-ulises-carrion/>).

⁹⁹ Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión I*, Juan J. Agius (ed.), Heriberto Yépez (trad.), 2012, p. 38.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 39.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 38.

signos, lingüísticos o no”¹⁰² —la misma que permite su actualización, según el arte nuevo que propone Carrión— hace posible percibir las estructuras por las que se compone, y que forman a su vez una estructura mayor, la obra-libro: el libro-obra.¹⁰³ “Toda estructura es a su vez elemento de otra”,¹⁰⁴ subrayó Carrión, y una manera de hacer evidentes las estructuras por las que *Gráficas de poesías* estaba compuesto fue realizar, secuencialmente, una borradura de sus elementos.

A través de variaciones, las palabras en los textos elegidos por Carrión en *Gráficas de poesías* se traducen espacialmente, ya sea por signos arbitrarios, por palabras sustituidas o por apropiación autoral, en un intercambio que guarda la forma del *pre-texto* y no su expresión. El *pre-texto* en cada apartado de este libro es llamado “modelo”, y cada modelo trabajará su variación según la función descrita en su nombre. La copla XVI de la elegía “Coplas a la muerte de su padre” (ca. 1477) de Jorge Manrique y modelo de la sección “Puntuaciones”, por ejemplo, realiza sustituciones de letras por signos gráficos

¹⁰² *Ibidem*, p. 39.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 53-54. El término libro-obra o *bookwork* sirvió a Carrión para desmarcar este tipo de obras de los llamados libros de artista, que hacían énfasis en la parte escultórica antes que en los modos estructurales del libro. Como señala Heriberto Yépez: “El *bookwork* fue entendido por Carrión como una obra en la que un desenvolvimiento conceptual determina no sólo el texto —un elemento más— sino una bibliopoesis matérica-semántica total. No un conceptualismo del texto, sino un conceptualismo de la estructura íntegra del libro.” (Cf. Heriberto Yépez, “Los cuatro periodos de Ulises Carrión”, en *Ibidem*, pp. 22-23).

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 53.

de guión, interrogación y comas; la sección "Plagios" desplaza a un autor original para que Carrión pueda firmar textos de dominio popular: "A Cristo crucificado", "La bamba", el abecedario del español... De un soneto queda la memoria formal del soneto; de un madrigal, sus asociaciones semánticas; de un romance, sus derivaciones léxicas. ¿Qué se borra, qué se desplaza en este libro? ¿Hay en estas variaciones ejercicios de re-escritura o des-escritura? ¿Y qué queda luego de esos ejercicios?

Gráficas de poesías sirve aquí como ejemplo paradigmático para hablar de borramientos por desplazamiento porque, quizás en primer lugar, produce por su aparición como libro-obra una tensión entre pedir una lectura a través de un dispositivo *libro* y generar una extrañeza puesta en página en sus respectivas variaciones gráficas. Pide leer no sus *pre-textos* (modelos), sino su actualización; o, mejor, pide acaso una lectura desviada de esos *pre-textos* en una secuencia de re-escrituras que re-producen sentido, fuera de ellos.¹⁰⁵ Con este libro,

¹⁰⁵ Quizás no sobre decir que este libro-obra de Carrión se suma a una tradición de dispositivos textuales que juegan con desplazamientos de *pre-textos*; esto es, que trabajan materialmente (y explícitamente) con sus palimpsestos para generar después un objeto que genera relaciones con esos textos previos pero también con las nuevas formas establecidas en el objeto a partir de diferentes técnicas de borramiento. Además de la amplia lista entregada por Gibbs, y sumados los ejemplos que consideran Dworkin y Pashcall, sería importante mencionar como antecedente relevante a este tipo de borramiento por remoción el de *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard (Image)* que el artista Marcel Broodthaers, reconocido como figura de movimiento de arte conceptual y también con antecedentes de obra desde el ámbito de la literatura, presentara en Bélgica en 1969. Esta pieza, libro-obra (para utilizar el término carrioniano) que formó parte de la exhibición *Exposition Littéraire autour de Mallarmé*, misma

Carrión se vuelve parte de esa tradición de *creadores* que, como la escritora Cristina Rivera Garza rescata del ya aquí citado *Notas sobre conceptualismos*, desplazan a través de su obra el “[...] foco de atención de los procesos de producción a los de posproducción textual, transformando así al escritor en manipulador de signos o curador del lenguaje contemporáneo.”¹⁰⁶

Curador de signos (“como aquellos que ‘atienden a’, ‘ponen atención a’ y ‘seleccionan’ con devoción, es decir, críticamente, los objetos de su cuidado”¹⁰⁷), Carrión busca hacer de sus textos “estructuras puestas en movimiento”, para evidenciar que “las palabras no cuentan porque significan esto o aquello, sino porque juntas, forman una estructura. Estructuras que no

que mostró múltiples variaciones en distintos soportes a partir del poema del poeta francés, desplazaba el texto del poema de Mallarmé para traducirlo a líneas horizontales, dibujadas en tinta negra, que ocupaban el espacio visual del texto en *Un golpe de dados* y que, por la transparencia de las páginas, permitía vislumbrar las páginas que antecedían y sucedían a la página en turno que el lector (espectador) tenía ante sus ojos. En un apartado de la invitación que Broodthaers compuso para la exposición, escribía: “New! New? Maybe. Excepted. A constellation.” (Citado en Birgit Pelzer, “Marcel Broodthaers: The Place of The Subject”, Robert Vallier (trad.), en *Rewriting Conceptual Art*, Jon Bird y Michael Newman (eds.), 1999, p. 191).

En ejemplos más recientes, podrían recuperarse trabajos como los de Jonathan Safran Foer, que en *Tree of Codes* (2010) borra a través de cortes de texto en papel distintos apartados de *La calle de los cocodrilos* (*Sklepy cynamonowe / 1934*) de Bruno Schulz; o los de Verónica Gerber Bicecci, con sus diferentes trabajos de transcripción de textos literarios (desde obras de Julio Cortázar hasta escritos de Paul Auster) a formas visuales; entre ellos, *Diagramas de silencio* (2004), *Prosa del observatorio* (2004) o *Trail* (2012).

¹⁰⁶ Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, 2013, p. 28.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 92. Párrafos antes, Rivera Garza señala: “El que cura es un enfermo terminal: padece de lenguaje. El que cura con cuidado y diligencia, que es como lo señala la raíz latina del verbo *curare*, es, en el caso de la escritura, un escritor que reescribe frases.”

transmiten un mensaje, sino cualquiera. Muchos. Todos. Y ninguno a la vez. Contienen su propia negación.”¹⁰⁸ En este sentido, no resulta coincidencia que las distintas variaciones en *Gráficas de poesías* vayan no solamente hacia una ilegibilidad gráfica de sus *pre-textos*, sino también hacia un casi silencio visual. Después de todo, y en una idea muy similar a la que declara Herman de Vries sobre el libro en blanco, para Carrión:

El libro más hermoso y perfecto del mundo es un libro con las páginas en blanco, como el lenguaje más completo es el que queda más allá de lo que las palabras del hombre pueden decir. Todo libro del arte nuevo es una búsqueda de esa absoluta blancura, del mismo modo que todo hablar es una búsqueda del silencio.¹⁰⁹

Pero en esa búsqueda de blancura y de silencio, que podría interpretarse también como una búsqueda del lenguaje en su capacidad más material, una búsqueda lingüística antes que discursiva (la estructura en vez del sentido), la continua presencia del remanente recuerda que, por lo menos en el ámbito de los materiales, lo absoluto se hace relativo, que siempre hay algo detrás. Por eso resulta tan efectiva esa borradura de “*Gráficas*”, que se hace no a partir de una remoción directa de inscripción en una página, sino a través de una

¹⁰⁸ Recuperado de la contraportada de *Poesías (Gráficas de poesías, 1972)*, 2007.

¹⁰⁹ Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros” ..., p. 51.

secuencia de transparencias que muestra, entre vuelta y vuelta de página, lo que se “abandona” sin soltar por completo.

En su ensayo “The Book as a Physical Object”, Keith A. Smith se detiene en múltiples procesos de *contacto físico* con el libro para hablar de lo que dicen sus formas y sus materiales. Desde la objetualidad del libro como concepto, intenta hacer una relatoría de sus evocaciones físicas. Sobre el acto de cambiar la página, por ejemplo, dirá:

Turning the page

- It is a physical movement.
- Turning pages reveals the order of viewing.
- It places the book into time.¹¹⁰

A algo similar se refería Carrión cuando hablaba de la construcción de estructuras que pudieran emitir sentidos en movimiento, significativas en su secuencia tanto como elementos de una secuencia interior (el ritmo del libro del que forman parte) como de una exterior (el ritmo del libro en el proceso de distribución y recepción del que forma parte).

Si, como anota también Smith, ya el mismo acto de cambiar la página activa la idea de translucidez, el uso del papel transparente para la pieza “Gráficas”

¹¹⁰ Keith A. Smith, “The Book as a Physical Object”, en *A Book of the Book: some works and projections about the book and writing*, Jerome Rothenberg y Steven Clay (eds.), 2000, p. 63.

ostenta doblemente las relaciones en movimiento entre los momentos previos y los posteriores de la página: la atención se pone sobre la secuencia, sobre los elementos en contacto de la respectiva estructura, antes que sobre los contenidos aislados.¹¹¹ En la traslucidez material de la página, dirá Smith,

[...] an echo exists on the back as it is turned. A preview of the following pages/s can be seen. This lends itself to ideas of afterimage, déjà vu, multiple imagery, gradation of tones and desintegration of information over a number of pages. Pictures evolve and spatially emerge, like coming out of a fog, on the right hand side, while receding into a darkening depth on the left over a period of time during the act of turning the pages. It is the process of turning the pages that activates the very idea of translucency.¹¹²

A través de la traslucidez se da acción a la noción de secuencia interna del libro, a las relaciones con un tiempo previo y con uno posterior frente al “ahora” de la página en turno, pero también a tiempos anteriores y posteriores

¹¹¹ En otra de sus entregas de obra en papel, Carrión trabajó también con la secuencia explícita de las páginas en una estructura libro. *Looking for Poetry / Tras la poesía*, de 1973, mantiene en todas sus páginas una secuencia de ocho líneas paralelas, mientras un texto en la parte superior de cada una “anuncia” una posible interpretación de tales líneas, o, mejor, una interpretación que podría ser tan válida como cualquiera de las otras posibilidades: líneas que pueden ser alambres, alambres que pueden ser látigos, látigos que pueden ser fideos, fideos que pueden ser fronteras, fronteras que pueden ser poesía (líneas como versos, versos como la forma de cualquier otra cosa que mantiene una similitud visual).

¹¹² Keith A. Smith, “The Book as a Physical Object” ..., p. 67.

en el diálogo del texto con sus *pre-textos* y, podría decirse también, con sus *post-textos*.

Si para Carrión toda estructura es parte de otra se debe a que, según su perspectiva, las estructuras que rebasan el libro se vuelven parte de una estructura mayor: la de su circulación cultural. En las estructuras de Carrión, índices de remanentes, queda siempre un trazo, una marca. Tal marca es muchas veces visualmente explícita (la silueta gráfica del *pre-texto* o modelo, el número al final de la variación, el texto anterior a la página en blanco visibilizado a través del papel transparente), en una aparición interna al libro; sin embargo, esa estructura sale de la página para significar como parte del libro-obra, elemento constitutivo, a su vez, de un proceso todavía más complejo de producción: de la hechura del libro a su consumo.

En el arte nuevo que propone Carrión, se “sabe [que] el libro es un objeto de la realidad exterior, sujeto a condiciones objetivas de percepción, existencia, intercambio, consumo, utilización, etc.”¹¹³ Allí mismo se busca despojar las palabras de su intencionalidad¹¹⁴ y partir del lenguaje para “poner a prueba [su] capacidad [...] de querer decir algo.”¹¹⁵ Así, la atención del hacedor se desplaza

¹¹³ *Ibidem*, p. 48.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 51. “Las palabras no pueden dejar de significar algo, pero sí pueden ser despojadas de intencionalidad.”

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 56.

a la producción completa de la obra, en la que “la escritura del texto es sólo el primer eslabón en la cadena que va del escritor al lector.”¹¹⁶

En su texto “Los otros libros” (1986), escrito para la exposición del mismo año en Cambridge, *Turning Over the Pages*, y en donde el autor presentaría una obra en video, Carrión declara, para contestarse las preguntas “¿Por qué un artista debería abrir una galería? ¿Por qué debe conservar un archivo?”: “Porque, creo, el arte como una práctica ha sido superada por una práctica más compleja, rigurosa y rica: la cultura.”¹¹⁷ Para Carrión, tanto en su trabajo teórico como en la activación de diversas prácticas multidisciplinares¹¹⁸, la noción de estrategia cultural lograba concentrar, para derivarlos y desviarlos, no solamente los objetos con sus respectivas estructuras, fueran estos libros-obras o no, sino también sus modos de producción, circulación y consumo, en una concepción “post-estética”, para usar el término del crítico Heriberto Yépez: tales prácticas, pensadas como “estrategias culturales”, se realizan “en contraposición al concepto romántico del arte como expresión de ‘mundos personales’”.¹¹⁹

La concepción de estrategia cultural llevada a cabo a través de prácticas que enfatizan las estructuras tanto materiales como conceptuales por las que se

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 39.

¹¹⁷ Ulises Carrión, “Los otros libros” (1986), en *El arte nuevo de hacer libros...*, p. 130.

¹¹⁸ El trabajo que Carrión desarrolló con el arte correo es un ejemplo de estas prácticas.

¹¹⁹ Cf. Heriberto Yépez, “Los cuatro periodos de Ulises Carrión”, en *Ibidem*, pp. 26-27.

componen plantearía poner en movimiento las diferentes partes que integran los procesos de lectura. Del mismo modo en que se da agencia al espacio de inscripción, a los textos con los que tal inscripción se pone en diálogo, se da agencia también a las múltiples relaciones que se forman después de la inscripción, en un juego de estructuras por supresión y emergencia, por sustracción y suma, que pareciera no terminar.

Tal estrategia recuerda el modo de activar lecturas y relaciones artísticas que años antes también proponían los concretistas brasileños. En su texto "Teoría de la guerrilla artística" (1973), por ejemplo, Décio Pignatari anotaba:

Una constelación se parece tanto a una guerrilla porque exige —por su dinámica—una estructura abierta de información plena, donde todo parece regirse por coordinación [...] y nada por subordinación. En relación con la guerra clásica, lineal, la guerrilla es una estructura móvil operando dentro de una estructura rígida, jerarquizada.¹²⁰

En una constelación, cuya "fuerza reside en la simultaneidad de las acciones",¹²¹ como apunta también Pignatari, la "estructura se rige por la sincronía",¹²² "parece confundirse con los mismos acontecimientos que

¹²⁰ Décio Pignatari, "Teoría de la guerrilla artística", 1973, en *Galaxia concreta*, Gonzalo Aguilar (trad. y ed.), 1999, p. 94.

¹²¹ *Idem.*

¹²² *Ibidem*, p. 95.

propicia [...].”¹²³ En ese mismo texto, Pignatari concluía, de un modo que podría resumir también un momento de la poética carrioniana: “Sólo la estructura nueva es significado nuevo. Y acción nueva.”¹²⁴

Entre desplazamientos y variaciones, los borramientos en Carrión ponen a circular estructuras, *pre-textos* y *post-textos* de modo que tal circulación logre re-contextualizar constantemente fragmentos de lenguaje que parecían fijados en un material y un momento específicos (una “estructura secuencial [por ejemplo, un libro]”)¹²⁵ y a la vez enfatizan tal material y tal momento (un contexto espacio-temporal) como elementos significativos en dicha circulación. Las re-escrituras carrionianas, que se basan en la sustitución y la remoción antes que en la adición o en el “engordado”,¹²⁶ realizan ese doble juego que ofrece la obliteración y al que Dworkin, citado apartados arriba, se refería cuando hablaba de una simultaneidad entre la omisión y la revelación. Una re-escritura como actualización, siguiendo nuevamente a Rivera Garza, que, añadiría, se trata de una actualización no solamente del *pre-texto* sino también del soporte

¹²³ *Ibidem*, pp. 94-95.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 91.

¹²⁵ “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.” (Cf. Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros” ..., p. 52).

¹²⁶ En referencia a una obra paradigmática de re-escritura en Latinoamérica como es el caso de *El Aleph engordado* (2009) de Pablo Katchadjian.

en el que ese *pre-texto* circula. Después de todo, como señala Sean Lowry, “[...] concealment and erasure work to highlight the way in which aesthetic interpretation is also dependent upon invisible content and an informational backstory. Understood this way, elements obscured from view can become an ontological support for denoting relational or contextual meaning.”¹²⁷

Atendiendo a una materialidad distinta, con otra focalización en un contexto diferente al de la estructura secuencial dispuesta como libro, me interesa revisar ahora otro tipo de estructura puesta en evidencia después de un borramiento, para regresar más adelante a las estructuras carrionianas luego de su contraste con una propuesta que atiende a otro modo de reescritura: ¿qué ocurre si a esos desplazamientos pre-textuales se añaden además las dinámicas específicas del sonido y su grabación? ¿Qué tanto efecto cobran estos materiales sobre la obliteración misma?

¹²⁷ Sean Lowry, “Ghosted Forms”, en *Erasure: The Spectre of Cultural Memory*, Brad Buckley y John Conomos (eds.), 2015, s/p. (En: <http://www.seanlowry.com/assets/Ghosted%20Forms,%202014.pdf>).

2.2 *I Am Sitting in a Room*: la estrategia de la repetición

Describiendo una de las obras tempranas para cinta magnética de la compositora Pauline Oliveros, *I of IV*, de 1966, que hacía uso acentuado del *delay* o el retraso sonoro, el también compositor Alvin Lucier señaló en uno de sus textos la capacidad de esa obra para hacer olvidar los flujos del retraso. Esto es: cómo por su configuración, repleta de retrasos y regresos de capas sonoras, el escucha logra olvidar que hay precisamente una configuración detrás, estructurada por momentos sonoros que se retardan periódicamente, secuencialmente, pero de un modo tan sutil que esa periodicidad casi no se percibe. Con esta obra como paradigma posible del *delay* en cinta, y describiéndola como un organismo vivo, Lucier convocaba: “escuchemos cómo regresan las cosas.”¹²⁸

Pero, se sabe, el regreso de algo implica que ese algo regrese cambiado. Unas veces de modo más evidente que otras, pero ese cambio ocurre; ya sea manifiesto, visible o audible en eso que regresa, o ya en el cambio de percepción de ese algo. En el regreso se mueven de lugar tanto el que escucha u observa como lo escuchado u observado.

El *loop* está hecho de regresos y, por lo tanto, de cambios. El *loop* acumula esos cambios, los sostiene y los suspende. En su texto “A Philosophy of

¹²⁸ Alvin Lucier, *Music 109. Notes on Experimental Music*, 2012, p. 107.

Fidgets" (2010), Steven Connor describe el *loop* como un proceso que de alguna forma aparenta retener un continuo desarrollo temporal: "Loops are parentheses, procrastinations, pockets of time and space which are held apart from the general conditions of propagation and passing away."¹²⁹ A diferencia de la figura del nudo, que se cruza consigo mismo, el *loop* regresa en sí mismo de una forma tal que aunque repite su trazo lo realiza siempre nuevamente;¹³⁰ y, frente a la línea recta que va de un punto A a un punto B, sin hacer rodeos, dice Connor, el *loop* no tiene interés en ahorrar tiempo ni en economizar espacio,¹³¹ de ahí que pueda vincularse con lo errante, con la divagación, con la deriva, con el andar sin rumbo fijo, con el perderse en círculos o, incluso, con los laberintos.

Por la repetición que lo caracteriza, el *loop* parece mostrar un cierto gesto de insistencia. Cuando se pone en marcha tal repetición —en el *loop* una repetición continua— se hace con miras a agotar lo repetido. El *loop* avanza y sostiene, pero también borra; parece tener la capacidad para conciliar tanto la resistencia como el alejamiento, tanto la persistencia como la separación.

¹²⁹ Steven Connor, "A Philosophy of Fidgets", 2010, p. 4. (En: <http://stevenconnor.com/fidgets/fidgets.pdf>).

¹³⁰ "It is the difference between a bowtie and a necktie: pull on a knot, and it will get tighter; pull on a loop, and it will unravel. A knot condenses space, or feeds it into itself. A loop saturates space, filling it up from the inside out." *Idem*.

¹³¹ Cf. *Idem*.

En 1970, Alvin Lucier, reconocido como uno de los representantes de la música experimental norteamericana,¹³² realizó por primera vez, en el museo Guggenheim de Nueva York, la obra *I Am Sitting in a Room* (1969), pieza para voz y cinta magnética que consiste en trabajar con las repeticiones de un texto grabado en esa cinta y sonado en altavoces y que, dado el espacio en el que la grabación del texto se repite, permite escuchar el borramiento gradual de las palabras, aunque no el de su estructura.

La voz que graba Lucier, y que luego repite 32 veces¹³³ en una habitación a través del uso de la cinta, enuncia el siguiente texto:

I am sitting in a room, different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room, again and again, until the resonant frequencies of the room reinforce

¹³² Vinculada a las prácticas de las vanguardias en música, cuya inauguración es constantemente referida al futurismo de Luigi Russolo y su manifiesto *L'Arte dei rumori* [*El arte de los ruidos*] (1916), a movimientos como Fluxus y a la interdisciplina trabajada por múltiples programas de post-vanguardia, la tendencia experimentalista en composición sonora involucra, entre otros temas, la inclusión de elementos "extra-musicales" como posibles materiales compositivos, la indeterminación sonora, la integración de diferentes tecnologías de reproducción, y la búsqueda por desarticular la relación entre arte y ruido. Al respecto, puede resultar de interés consultar el texto "The Latest: Fluxus and Music", de Douglas Kahn, en *Sound*, Caleb Kelly (ed.), 2011, pp. 28-42.

¹³³ La versión original, según anota Edward Strickland, consistía en 15 repeticiones. No fue sino hasta 1990, para la grabación con Lovely Music Ltd., que serían 32. La duración aproximada de la pieza, según este número de repeticiones, es de 40 minutos. Cf. Edward Strickland, *Minimalism: Origins*, 2000, p. 199.

themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.¹³⁴

Para esta pieza, Lucier utilizó la tensión entre sonido y espacio, que presenta siempre una relación de reciprocidad, como argumenta el ya citado Steven Connor¹³⁵ pero que también rescatan autores como Alan Litch (2007) y Salomé Voeguelin (2011). Mediante el *loop* logró no sólo desplazar los rasgos *originales* de su articulación vocal, sino que mostró además la emergencia inevitable de otros nuevos. Borró la forma de su texto (“[...] with perhaps the exception of rhythm”, recuerda el autor que es en esta obra también el lector y escucha, como es también la voz del material sonoro con el que se trabaja), y dejó salida a una nueva y compleja tensión de frecuencias. El espacio definió cierta parte de los alcances sonoros, pero a la vez fue saturado a través de la

¹³⁴ Transcripción del guión del texto de *I am Sitting in a Room* (1969). La grabación hecha para la disquera Lovely Music Ltd., en 1981, puede escucharse en línea, en: <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3Oyk>.

¹³⁵ “[...] Sound demands and procures space. Sound needs room to move, largely because sound is a propagating phenomenon. If sound does not have room to escape, has no space into which to expand and expatiate, to elapse and pass away, it cannot come into being in the first place. Sound has to go beyond itself in order to come into its own.” Cf. Steven Connor, “Secession”, en *Sonic Acts XIII: The poetics of space*, 2010, s/p. (En: <http://www.stevenconnor.com/secession/>).

repetición. El material (la voz reproducida luego de su grabación en cinta) en su espacio de reproducción dado (la habitación) hacen juntos funcionar la obra tanto como juntos lo hacen su descripción (el texto que se graba y se repite) y su modo de activar tal repetición.

Aquí valdría recordar que 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 la búsqueda para 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.

Vinculada al contexto de las posvanguardias, la poesía sonora se desarrolla de manera ininterrumpida como parte de las llamadas poéticas experimentales. Sus antecedentes directos se relacionan con las propuestas del futurismo y el dadaísmo, con especial referencia a los poemas fonéticos de Hugo Ball y a la *Ursonate* de Kurt Schwitters; sin embargo, es hasta mediados del siglo XX cuando se hablará de poesía sonora como ámbito "independiente", a partir de

un elemento fundamental para las llamadas materialidades sonoras: la grabación de audio.¹³⁶ Para los poetas sonoros, que buscaban redimensionar la palabra, *desemantizarla* y transformarla en sonido puro, atendiendo a la materialidad que en un principio cobraba en la página, la grabación en una cinta permitía nuevas prácticas con el sonido.¹³⁷ En su desarrollo, lo que en un principio significaba un texto en una página “sonado” en una cinta, se convirtió después en una búsqueda de lo que se ha llamado la “huida de la página”, en donde el texto sonoro ya no dependía de su espejo en el texto impreso.¹³⁸

Un cambio importante se suma al uso de la voz grabada, y toca al ámbito de la recepción de lo que Charles Bernstein llamó “audio-textos”. Para Bernstein, hablar de un 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 el poeta mismo), la obra cambia sus dinámicas.¹³⁹ Así, la obra no aparece frente al lector: el lector se sitúa en la

¹³⁶ 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 [trads.], 2004, pp. 27-38.

¹³⁷ Cf. María Andrea Giovine, “Poesía sonora: el sonido como sentido poético”, en *Periódico de poesía*, no. 50, 2012. (En línea: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=2383&Itemid=115).

¹³⁸ Cf. Susana González Aktories, “Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis”, en *Acta poética*, no. 29 (2), 2008.

¹³⁹ Cf. Charles Bernstein, “Introduction”, en *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, Charles Bernstein (ed.), 1998, pp. 3-26.

obra. El sonido da un sentido de localidad del cuerpo en un espacio. Siguiendo esta idea, se vuelve relevante hacer notar que la recepción del *pre-texto* en la obra de Lucier esté ya no en su *lectura*, sino en su audición.

Para el compositor Nicolas Collins, la pieza de Lucier utiliza el espacio arquitectónico no solamente como un lugar donde ésta ocurre sino como un instrumento en sí mismo, y su escucha, su recepción, sería no la de esa voz del que enuncia, sino la de una relación entre esa voz y las posibilidades sonoras específicas de su puesta en audio en la habitación. Dirá Collins:

What we hear [en *I Am Sitting in a Room*] are not simply 'the natural resonant frequencies of the room articulated by speech,' but rather the intersection of one man's voice with his immediate environment; those whistling tones are neither just any nor all of the resonances, but only those that are shared by both the voice and the room.¹⁴⁰

Salomé Voeguelin hablará también de esta relación entre la voz y el espacio pero pondrá énfasis en la escucha. Para esta autora, es allí en donde la intersección de lo que suena y el espacio en donde suena se pone en conflicto. Esta pieza no borra únicamente la supuesta legibilidad del fragmento con el que comienza la obra, sino también una supuesta seguridad sobre el espacio

¹⁴⁰ Nicolas Collins, "I Am Sitting in a Room (for voice on tape)", notas a CD. En Alvin Lucier, *I Am Sitting in a Room*, 1990, s/p. (En línea: <http://www.lovely.com/titles/cd1013.html>).

de resonancia: “[...] with this expunging of [Lucier’s] voice’s semantic function the symbolic function of the room is eroded too. The repetitions erase its architectural certainty rather than stabilizing it.”¹⁴¹ Más adelante, anotará: “Lucier’s voice does not extend into a space that is already there, realizing the inner necessity of his body, but builds the space of his voice in the time of [the listener’s] perception.”¹⁴²

De vuelta a la recuperación que hace Collins de la obra del compositor norteamericano, utilizar un discurso hablado como elemento de arranque para su pieza resultaba a Lucier una manera posible de explorar las cualidades sonoras, rítmicas y estructurales de un fragmento vocal, en su analogía con un fragmento sonoro generado por cualquier otro instrumento. Al respecto, el autor respondía en una entrevista: “[Speech] has a reasonable frequency

¹⁴¹ Salomé Voeguelin, *Listening to Noise and Silence...*, p. 127.

¹⁴² *Idem*. Vale señalar aquí la noción de tiempo-espacio que esta crítica busca desarrollar en el libro citado: al confrontar las propuestas de Friedrich Hegel y Jean-François Lyotard sobre la relación entre tiempo y espacio (para el primero, pensada como una perpetua “contradicción antagónica” [“Widersprüchlichkeit”], en una identificación dialéctica, y para el segundo, como “juego agónico”, en el que uno y otro se producen en la percepción sin necesariamente generar una identificación), Voeguelin propone que, en sonido, más que pensar en una relación de *tiempo vs. espacio* o *tiempo + espacio*, puede pensarse en una noción de *tiempoespacio*. (Cf. pp. 124, 125, 209, 210). Esta noción, dirá la autora, “avoids the possibility of separation and subsequent return to exclusivity, and instead joins them [tiempo/espacio] in one complex sensory concept” (pp. 124-125). Escuchar, añadirá, “builds, trashes and connects places in time, and tracks and diverts times in space; listening hears space as sonic dynamics and produces a reciprocal time that is full of thickset materiality, and both are mutually generated rather than separately constituted” (p. 125).

spectrum, noise, stops and starts, different dynamic levels, complex shapes. It's ideal for testing the resonant characteristics of a space because it puts so much in all at one time."¹⁴³

Además de una posible exploración de *traducibilidad* de características sonoras y materiales entre instrumentos, encuentro también en lo que ofrece *I Am Sitting in a Room* una renuncia a la consideración de una relación estable entre contenedor-contenido. Como en el caso de Carrión, aunque con intereses diferentes en el uso del lenguaje como "materia prima" de las obras, el texto en esta pieza habla, por un lado, de sí mismo, anuncia lo que hará consigo, da desde un principio las instrucciones o el guión de su realización; por otro lado, vuelve evidente su necesaria relación con el espacio en el que aparece. En Carrión, esto ocurre mediante el uso de la página transparente, parte de partes; en Lucier, en la habitación elegida para cada actualización de la pieza, espacio materialmente cargado también de características físicas específicas. En ambos casos, este espacio se considera, nuevamente, activo y no pasivo; no contenedor, sino material significativo; no aislado, sino parte sustancial de una constelación-obra dada. Como para Carrión el espacio de inscripción y las formas visuales de ésta, en la obra de Lucier la especificidad

¹⁴³ Entrevista de Douglas Simon a Alvin Lucier (1980), recuperada por Collins en "I Am Sitting in a Room (for voice on tape)" ..., s/p.

del espacio de audición (terreno de juego) es tan significativa como lo que allí se reproduce, y tanto como la naturaleza material de la puesta en audio.¹⁴⁴

Llevar un texto a su reproducción sonora, siguiendo nuevamente a Bernstein, implica una actividad performática. Si bien este poeta y crítico se refería en este sentido a un texto-poema, y no era necesariamente la de un poema la naturaleza que Lucier veía en el texto de *I Am Sitting in a Room*, sí puede recuperarse que tal puesta en audio, en tanto evento performático, rechace la idea del texto como un objeto lingüístico finito y estable. Aunado a la reflexión teórica de Carrión, para quien “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”,¹⁴⁵ no resulta necesidad 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 texto como evento performático posibilita también enfatizar, como

¹⁴⁴ No es coincidencia por ello que Carrión haya explorado otro tipo de borramientos desde la práctica sonora. En la compilación sonora *The Poet's Tongue* (1977), publicada primero en casete y luego recuperada en vinilo por la disquera Alga Marghen (2012), aparece una pieza que trabaja explícitamente con borramientos, “Hamlet for Two Voices” (15:36 min.), en la que las voces de Carrión y 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.

¹⁴⁵ Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros” ..., p. 39.

anuncia Bernstein, la presencia material de la pieza y de quien la realiza en la grabación, y a la vez negar una presencia unitaria, dado que hay una participación simultánea entre el *aquí* de la grabación, el *aquí* de la pieza grabada, y el otro *aquí*, el de la reproducción, certezas locativas que, como observa Voeguelin, en la pieza de Lucier resultan desestabilizadas.

A esas coincidencias programáticas entre las propuestas de Carrión y Lucier se suma desde luego el trabajo con la iteración para llegar a la supresión. El primero remueve y el segundo satura. Ambos borran. En el caso de las piezas mencionadas de Carrión, el borramiento se hace a partir de variaciones de "modelos"; en el de Lucier, a partir de hacer variar lo que él llamó "generaciones";¹⁴⁶ esto es, cada repetición superpuesta del texto hablado.

¹⁴⁶ Luego de anunciar la propuesta de texto, aunque sugiriendo que el *intérprete* de la pieza pudiera usar cualquier otro, Lucier da estas instrucciones para su pieza:

Rewind the tape to its beginning, transfer it to tape recorder #2, play it back into the room through the loudspeaker and record a second generation of the original recorded statement through the microphone attached to tape recorder #1.

Rewind the second generation to its beginning and splice it onto the end of the original recorded statement on tape recorder #2.

Play the second generation only back into the room through the loud speaker and record a third generation of the original recorded statement through the microphone attached to tape recorder #1.

Continue this process through many generations.

All the generations spliced together in chronological order make a composition the length of which is determined by the length of original statement and the number of generations recorded.

Cf. Larry Austin, Douglas Kahn (eds.), *Source: Music of the Avant Garde, 1966-1973*, 2011, pp. 248-249.

Más allá de los términos elegidos, que en apartados anteriores he buscado reunir bajo la noción de *pre-texto* de Wytan Curnow, me interesa aquí indagar en los diferentes modos en que detrás de las borraduras por remoción o por saturación puede verse coincidir un trabajo detrás con la variación, la secuencia y el ritmo, que alcanza una y otra vez la noción del remanente, también ya antes mencionada. Para borrarse de modo material, estas piezas necesitan avanzar temporalmente, y esto de cierta manera posibilita entenderlas desde su apuesta secuencial. Acaso en la vuelta continua de páginas de papel traslúcido o de *loops* reproducidos desde una cinta magnética la acción reincidente sea el acto de repetir para ilegibilizar. Remover o desbordar, ir hacia la página sin texto o ir hacia su saturación visual o sonora: dos modos de sumar a la vez que se resta.

Antes de hacerse ilegible, o mejor, de cambiar su contexto de lectura o escucha a uno que se ocupa de sus materiales y sus potencialidades, en la repetición de la inscripción está ya su capacidad de repetirse. Desde una lectura derridiana, tal capacidad de repetición, y *precisamente* porque es repetible,¹⁴⁷ hace que una marca sea ya en sí misma un residuo:

This structural possibility of being weaned [*sevrée*, separated, taken off the breast] from its referent or its signified (and therefore from communication and its context) seems to me to make of every mark, even an oral one, a

¹⁴⁷ "For if all signs are by definition repeatable, there are no limits to that movement of repetition." Leslie Hill, *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida*, 2007, p. 28.

grapheme in general, that is, . . . the non-present *remainder* [*restance*, a remaining] of a differential mark cut off [*coupée*, severed] from its supposed 'production' or origin.¹⁴⁸

Ya sea a través de un *pre-texto* cuyo origen presenta un marco autoral *ajeno*, como en las *Gráficas de poesías* de Carrión, o ya a través de uno generado en el mismo objeto que luego se borra, como el texto que lee Lucier para comenzar la reproducción de *loops*, la repetición del acto secuencial (vuelta de página; vuelta superpuesta de texto sonoro) permite observar el desplazamiento de un marco de aparición, al tiempo que busca diluirlo. El acto de repetir —y variar, inevitablemente— presenta así una potencia de dilución de formas y marcos *originales* como un modo particular de apropiación, reapropiación y desapropiación. ¿Qué manera existe más explícita de neutralizar una forma de autoría *primera*, o un supuesto *origen*, que repetirlos, saturarlos, mecanizarlos, automatizarlos?

¹⁴⁸ Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, Alan Bass (trad.), Chicago, University of Chicago Press, 1982. (Cita recuperada y modificada por Leslie Hill en *Idem*).

2.3 Secuencias, ritmos y contextos de aparición: las marcas de los materiales

De acuerdo con Steven Connor, son dos las características principales por las que la cinta magnética pudo distinguirse de otros dispositivos de reproducción sonora, como el gramófono y el fonógrafo, que le eran anteriores y que mantenían un uso extendido al tiempo de su aparición: en primer lugar, permitía, a diferencia de ellos, no solamente reproducir señales previamente grabadas, sino también crearlas, pues su manipulación ampliaba las posibilidades de interrupción, intervención y transformación de señales previamente formadas en la cinta, más allá de hacer sobre ellas posibles cortes, saltos o retrasos; en segundo lugar, ampliaba las posibilidades de reversibilidad, pues mientras permitía tocar en reversa las señales formadas en la cinta, permitía simultáneamente su repetición y grabación.¹⁴⁹ Estas características de la cinta hacen que en *I Am Sitting in a Room*, por ejemplo, cada repetición de la grabación pueda ser a su vez material que se re-graba. Lo que se repite se suma al ruido generado por las repeticiones previas, hasta que ambas fuentes, la reproducción de la primera grabación y lo que se añade en cada repetición, se vuelven indistinguibles.

¹⁴⁹ Cf. Steven Connor, "Looping the Loop: Tape-Time in Burroughs and Beckett", conferencia para *Taping the World*, Universidad de Iowa, 2010, pp. 4-6. (En: <http://www.stevenconnor.com/looping/>).

Una secuencia de repeticiones (de *loops*) logra que a partir de un determinado momento lo escuchado se perciba ya no como conjunto de sonidos diferentes que vienen y van sino como una continuidad, como una masa sonora sin cortes aparentes; genera ese olvido de flujos sonoros independientes que Lucier celebra en la estrategia del *delay* de Pauline Oliveros. Un sonido en iteración, observa Michel Chion, dota a ese sonido de cierta granularidad, lo que otorga en su percepción un sentido de continuidad.¹⁵⁰ En la multiplicación de sonidos iterados y superpuestos, la granularidad se potencia.

Una pieza como *I Am Sitting in a Room*, más allá de lo que *dice* o del programa estético al que se afilia, interesa a esta investigación pues sirve como ejemplo del papel que tienen las distintas agencias que participan de todo un aparato de reproducción y escucha de lenguaje. En este caso, pone de manifiesto que el aspecto material del sonido —sus irregularidades físicas, su textura— y su duración —su resistencia temporal— pueden ser potenciados a partir de su repetición secuencial en una tecnología de reproducción, también material, que genera, a su vez, las posibilidades de creación de nuevos materiales, de nuevos objetos sonoros,¹⁵¹ y que cobra efectos en la escucha,

¹⁵⁰ Cf. Michel Chion, "Iterative (Sound), Iteration" y "Grain", en *Guide to Sound Objects. Pierre Schaeffer and Musical Research*, John Dack, Christine North (trads.), 2002, pp. 131; 171-174.

¹⁵¹ A partir de *Boomerang* (1974), pieza audiovisual resultante de la colaboración entre Nancy Holt y Richard Serra que también trabaja con *loops* vocales, la artista describía su experiencia con el *delay* de una forma similar a la de Lucier. Al volver su voz a los audífonos, con un ligero

siempre distinta según el espacio en el que ocurre, que replican sus propias cualidades físicas y espacio-temporales.

Materiales, puesta en evidencia de materiales, objeto que permite esa evidencia y objeto de la escucha forman una constelación, esa estructura abierta de relaciones de coordinación señalada por los concretistas brasileños; esa estructura abismada propuesta por Carrión, en la que un objeto que atiende al lenguaje está estructurado por diferentes elementos materiales y se conforma a su vez como elemento de otras estructuras, mismas que, siempre en movimiento, atienden a realidades físicas tanto exteriores como interiores.

Repetir, insistir en la duración de un material hasta remover las inscripciones de su superficie o hasta saturarlas es quizás hacer explícita esa resistencia física de los materiales que señala Maria Fusco, y hacer también explícita su vulnerabilidad, su posible borramiento —contacto al fin con una agencia que lo realiza— en la que queda sin embargo una marca residual, un remanente, acaso el ritmo de una continuidad sonora, o acaso el trazo visual del ritmo secuencial de las vueltas de página. Esa marca como recordatorio de una agencia más: la de la existencia de un texto previo, el *pre-texto*, que muchas veces no es más que un recordatorio de que cada actualización de un texto implica un diálogo más o menos abierto con otros textos. Quizás por eso

retraso temporal, Holt anunciaba: “words become like things.” (Cf. Richard Serra, Nancy Holt, *Boomerang* (1974), ficha de adquisición del MoMA. En línea: <http://www.moma.org/collection/works/143808>).

pueda entenderse entonces la repetición también como reescritura, guiada por un motor no tanto de nostalgia por el pasado, como escribe Rivera Garza, sino de emergencia del presente.¹⁵² Acaso, también, lo que hacen piezas como *I Am Sitting in a Room* y las distintas variaciones de *Gráficas de poesías* es poner de manifiesto tal trabajo de reescritura “con ese *readymade* que es la palabra”¹⁵³: en el primer caso, reescribiendo el propio texto a través de la repetición insistente, hasta desbordarlo, hasta erosionar lo que *puede decir* la palabra para dejar la forma en que lo dice; en el segundo, con esa intención desestabilizadora declarada, reescribiendo a través de la des-escritura, des-escribiendo gráficamente, para poner en movimiento ese palimpsesto del que se compone un libro que trabaja con palabras.

Un borramiento, una “destrucción paradójicamente productiva”,¹⁵⁴ invisibiliza para visibilizar. Lo que queda, recuerda Craig Dworkin, “puede ser visto no como un significante transparente sino como un objeto en sí mismo, repleto de

¹⁵² “Escribimos, ya lo decía famosamente Karl Krauss, no para que se nos entienda sino porque se entiende. Toda palabra que existe, existe porque ha existido antes, es decir, porque ha sido reescrita. [...] Quien reescribe, actualiza. El motor del reescritor no es la nostalgia del pasado, sino la emergencia del presente. Esta cosa sin salida.” Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles...*, pp. 93, 95.

¹⁵³ “[...] objeto e imagen a la vez.” *Ibidem*, p. 94.

¹⁵⁴ Patricio Pron, *El libro tachado...*, p. 30.

sus propiedades materiales, historias y potencial significante.”¹⁵⁵ Allí, en el rastro rítmico de una voz cuyas palabras se han vuelto ininteligibles, o en el esqueleto gráfico de lo que antes se proponía bajo la lectura de un soneto o de un madrigal, se diluye un tipo de legibilidad para que otra posible emerja. Será que a la idea de escritura como reescritura pueda sumarse también la de lectura como relectura.

Encuentro altamente productiva para las obras que sirven a este texto como ejemplos de borramientos la apuesta de lectura que hace Dworkin al proponerse leer poemas visualmente ilegibles: si cada texto presenta una política propia, habrá que buscar cuál es ésta a través de cómo significa en su forma, cómo se activa en sus estructuras, cómo se implica en su filosofía del lenguaje, cómo posiciona a su lector y cómo, desde su materialidad, ofrece preguntas sobre su aparición como objeto, un objeto que, en tanto parte de un contexto social, se produce, se distribuye y se intercambia de distintas maneras.¹⁵⁶ Estas idas y vueltas entre marcos internos y externos de un objeto,

¹⁵⁵ “[...] can be seen not as a transparent signifier but as an object in its own right, replete with its own material properties, histories, and signifying potential.” Craig Dworkin, *No Medium...*, p. 11.

¹⁵⁶ Cf. Craig Dworkin, *Reading the Illegible...*, pp. 4-5. El autor plantea aquí una diferencia entre la idea de política *en* el poema frente a la de política *del* poema. En este sentido, la política *del* poema puede ser entendida desde su forma y desde cómo pide ser leído. Para explicar esta diferenciación, Dworkin recupera esta cita de Bruce Andrews: “writing as politics, not writing about politics.” (*Idem*). Más adelante, explica: “I adapt the term from Andrew’s definition of a ‘radical praxis,’ which ‘involves the rigors of formal celebration, a playful infidelity, a certain

estructuras materiales y cognitivas que también observó Carrión en sus propuestas teóricas, mantienen un sentido de movilidad continua que pide también una movilidad de las lecturas que se hacen sobre ellos. Cambiar la perspectiva desde la que un lector se acerca *ansiosamente* a estos objetos pone de manifiesto también que hay un ojo mirando (o un oído escuchando) y que, como Maria Fusco encuentra en las formas residuales de los objetos, al tiempo que no tiene equivalencia (la misma razón por la que puede permanecer en la mira), es también vulnerable. Buscar *algo* frente a buscar *cualquier cosa* habla quizás más del deseo de búsqueda sobre el objeto que del objeto mismo. Después de todo, parafraseando injustamente a Anne Carson, somos nosotros quienes juzgamos que lo incógnito se nos esconde porque tiene algo que vale la pena esconder.

illegibility withing the legible: an infinitizing, a wide-open exhuberance, a perpetual motion machine, a transgression.'" (*Ibidem*, p. 5).

Take the sound of the stone aging.
Yoko Ono, "Tape Piece I: Stone Piece"

Elegir solamente dos ejemplos de los tantos que se suman a la cada vez más declarada tradición de borramientos en los ámbitos de la escritura poética y las prácticas sonoras parecía implicar también tener que elegir un tipo de enfoque de entre las tan diversas aproximaciones que este modo de producción creativa puede propiciar. La elección de obras que trabajan directamente con inscripciones en materiales físicos —como en las páginas en transparencia del libro-obra de Ulises Carrión y en la cinta de audio en la pieza de Alvin Lucier—, además de buscar involucrarse con las ideas de remoción y saturación como dos modos ejemplares del borramiento, pretende situarse en un momento clave para la confluencia de propuestas artísticas que parten de la práctica interdisciplinaria, y que ponen especial atención a las posibilidades de los materiales para ser transformados y manipulados física y conceptualmente, así como al proceso de contacto directo con su objetualidad.

Movimientos como el conceptualismo, que en sus múltiples manifestaciones promovió (y promueve, en sus recuperaciones) la indeterminación de la obra y la potencia de lo inacabado, u otros circundantes como Fluxus y Art & Language, que declararon abiertamente la asimilación de lo intermedial para la producción artística y literaria que pusiera énfasis, a su vez, en los usos y

desvíos del lenguaje como materia prima de su quehacer, vieron traducidas sus inquietudes muchas veces en obras que perseguían la ilegibilidad como un lugar de encuentro posible para la reactivación o extensión de lo legible, ponderando también las potencialidades de los materiales que ya habían sido *encontrados* (Duchamp), *constelados* (concretismo), *desviados* (situacionismo).

El borramiento como una de las estrategias de negación productiva no solamente se relaciona con las nociones de palimpsesto, sino también con las de reescritura y plagio, documentación y archivo, silenciamiento y encubrimiento. Se ve vinculada además con la insistencia que hicieron múltiples programas en dejar de observar las obras artísticas y literarias como productos aislados y generados por una sola figura autoral, y sirve también para ampliar las discusiones sobre campos artísticos contruidos por diversos agentes, sobre la complejidad de los procesos editoriales y de distribución, sobre el diálogo continuo que tiene un texto con sus *pre-textos*, sus *pos-textos* y, más allá, sobre la condición de la escritura como práctica colaborativa. En este sentido, la discusión toca también de manera relevante a la figura del lector, que se reconoce como activa antes que pasiva: un lector que en el juego entre producción y recepción puede intercambiar lugares con ése que produce, para producir él mismo estrategias de lectura allí donde el texto dado aparece encriptado o incluso destruido. En el ámbito de lo sonoro, los borramientos han servido también para discutir prácticas de la escucha que

difícilmente pueden desligarse de la espacialidad y los métodos de reproducción sonora, para regresar continuamente a la reflexión sobre el uso de la palabra en tanto instrumento y en tanto texto, sobre las voces que enuncian, sobre el ir y venir de esa enunciación en ausencia que deja lugar para escuchar otras textualidades.

En terrenos de lo visual y de lo sonoro, los borramientos remiten continuamente a las mediaciones que involucran una inscripción cuando es revisada desde su obliteración, un tránsito entre la reflexión sobre sí mismas, como objetos, y la técnica y los materiales que permiten su aparición, condicionados a su vez, como declararía el colectivo Art & Language en 1968, por una actividad discursiva.¹⁵⁷

Cuando la reflexión acerca de una producción artística como la de los borramientos alcanza directamente a la de sus materialidades, parece imposible dejar de pensar en lo que ocurre con sus realizaciones en la pantalla. Con un corpus de ejemplos cada vez más creciente, resultaría difícil entender como coincidencia que las características inmateriales de un texto visual o sonoro producido y consumido en una pantalla de computadora genere constantemente obras que aluden a la desaparición, a la erosión, al olvido, con

¹⁵⁷ “[...] things are noticed and attended to not in virtue of some ‘naturally’ obvious assertiveness but in respect of culturally, instrumentally, and materially conditioned discursive activity”. Cita rescatada en Sean Lowry, “Ghosted Forms”..., s/p.

sus inevitables remanentes.¹⁵⁸ Los borramientos puestos en pantalla son sin duda un tema que podría derivarse de lo que esta investigación intenta plantear. Podrían vincularse también con temas como el remix, la remediación, o la transmedialidad particular de lo que se produce bajo programas literarios en soportes electrónicos. ¿Qué pasa con esos textos que, parece, *no pueden esperar*?¹⁵⁹ ¿Cómo trazar una trayectoria de borramientos que pueda rescatar

¹⁵⁸ Por nombrar solamente algunos ejemplos recientes, pueden considerarse los trabajos colaborativos de la poeta y teórica Amaranth Borsuk, en proyectos interactivos como *The Deletionist* (<http://thedeletionist.tumblr.com/>), *Abra* (<http://a-b-r-a.com/>) o *Whispering Galleries* (<http://www.whisperinggalleries.com/>), generados entre 2014 y 2015; asimismo, los sitios web del *net-artist* Jan Robert Leegte, que exploran diferentes modos de la destrucción visual en pantalla (leegte.org). Pueden considerarse también los proyectos del artista y poeta Milton Läufer, entre ellos, el *Aleph a dieta (hasta la ininteligibilidad)* que realizó en 2015 en homenaje al escritor Pablo Katchadjian, autor argentino que en 2009 publicara *El Aleph Engordado*, obra considerada como fundamental para las prácticas de reescrituras en español y por la que Katchadjian fuera demandado a razón de plagio por parte de María Kodama, viuda de Jorge Luis Borges.

Como antecedente a obras de borramientos que median entre la pantalla y el papel, resulta relevante considerar *Agrippa (A Book of the Dead)*, producido en 1992 a partir de la colaboración entre el novelista William Gibson y el artista Dennis Ashbaugh, o incluso varios de los *First Screening Poems* (1984) del poeta bpNichol. Muchas de las producciones relacionadas con el *net-art* y la literatura electrónica que realizan borramientos están basadas en reactualizaciones de piezas no-electrónicas (aquí nuevamente presente la idea del *pre-texto*) y en desplazamientos textuales realizados a través de permutaciones, cambios de tipografía, hipervínculos, texto en movimiento, entre otros procedimientos. Vale decir que, nuevamente, estos procedimientos muchas veces no son posibles más que en el soporte en el que aparecen, y por ello merecen aproximaciones específicas.

¹⁵⁹ En 2012, la editorial argentina Eterna Cadencia realizó y puso en venta una serie de libros impresos de diferentes obras literarias latinoamericanas, cuya tinta "desaparecía" de las páginas 60 días después de abierto el libro, en un tipo de borramiento por erosión *provocado*

técnicas, procesos y materiales, a la vez que muestre la relación interdisciplinaria entre sus múltiples manifestaciones en distintas temporalidades y desde distintos intereses?

Los proyectos que buscan reunir y explorar ejemplos de borramientos en prácticas de diversas disciplinas son también cada vez más numerosos. Además de las antologías mencionadas en este trabajo —desde los libros en blanco de Michael Gibbs hasta los sonidos *no escuchados* de Craig Dworkin, pasando por la antología en proceso de Radical Art, el estudio sobre prácticas de negación de Patricio Pron o las escrituras *nómades* de Belén Gache— están en circulación apuestas literarias como la de *The Missing Pieces (Les Unités perdues / 2014)*, que escribió Henri Lefebvre a modo de inventario de obras de arte y textos literarios perdidos, olvidados o intexistentes; el catálogo de la exposición en la galería londinense Hayward Gallery, *Invisible: Art about the Unseen, 1957-2012*, editado en 2012 por su curador, Ralph Rugoff; el blog de listado en proceso *Bibliotheca Invisibilis*, una búsqueda similar a la de Gibbs bajo la edición de Eileen R. Tabios; el maratón literario NY Erasure Festival, que tuvo su primera edición en 2015 en la Biblioteca Pública de Nueva York, o el proyecto académico *The Aesthetics of Erasure (2015)*, dirigido por Paul Benzon.

a través de la tecnología de impresión. El video promocional de la campaña, titulada *El libro que no puede esperar*, puede verse en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=e-Ui3Q_fFzg.

Entre reescrituras y reactualizaciones de *pre-textos*, las prácticas de borramiento parecen mantener la característica de la secuencia y la repetición, y en ese sentido resulta sugerente notar cómo aparecen también múltiples casos de borramientos sobre borramientos. Por nombrar solamente algunos ejemplos de esta práctica, estarían los casos de *Reading the Remove of Literature* (2006), una relectura *performática* que Nick Thurston hace de *L'Espace littéraire* (1955) de Maurice Blanchot, llevada a borramientos de texto en página que mantienen solamente la marginalia del que borra, misma que a su vez es suprimida en *Partially Removing the Remove of Literature* (2014) por Kristen Mueller;¹⁶⁰ las anotaciones que hace Mónica de la Torre en los márgenes de *Gráficas de poesías* de Ulises Carrión y que presenta en 2015 como *Carrión Footnotes*, o el trabajo con la dilución del texto a través de

¹⁶⁰ Este ejemplo recuerda también la lectura en *performance* que en 2010 hizo Kenneth Goldsmith de "Lift Off" (1978), un poema de Charles Bernstein compuesto con los residuos dejados en las huellas de la cinta de corrección de una máquina de escribir (IBM). En su lectura, Goldsmith utiliza el poema de Bernstein como una especie de partitura o guión. La transcripción de las huellas para el poema de Bernstein y la grabación de la lectura en voz alta de Goldsmith pueden consultarse en línea, en: <http://jacket2.org/commentary/kenneth-goldsmiths-script-lift>.

En una propuesta realmente distinta en cuanto a objetivos editoriales, pero que también puede pensarse desde la relectura o actualización a partir de lo borrado, está el libro *Anti-Humboldt. Una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte* (2014), de Hugo García Manríquez. En este libro, García Manríquez selecciona apartados del texto que le funciona como *pre-texto*, para resaltarlos, en unos casos, y difuminarlos, en otros, de modo que pueda presentar su relectura a partir de subtextos, de lo que se dice *entre líneas*, de lo que se ha neutralizado y, al particularizarse, adquiere de nuevo relevancia para un contexto socio-político que ignora los alcances de sus contratos.

fotocopiado que en 2014 hace Aymee Smith para el libro *Methods for Reading the Illegible*, a partir del libro de teoría *Reading the Illegible* de Craig Dworkin, citado aquí en varias ocasiones.

Para el tema de lo sonoro, específicamente sobre Alvin Lucier, sería importante mencionar las actualizaciones que se han generado en distintos contextos sobre *I Am Sitting in a Room*: en 2009, la artista sonora Grace Leslie hizo una variación con voz de la pieza en el Departamento de Música de la Universidad de California, San Diego;¹⁶¹ durante el mismo año, el artista Patrick Lidell realizó una variación, esta vez en video, de la misma pieza, a través de la reproducción en *loop* de una grabación audiovisual que al descargarse y subirse secuencialmente al canal de videos YouTube muestra el desgaste del sonido y la imagen reproducidos en formato digital;¹⁶² en 2014, por otra parte, el MoMA de Nueva York adquirió los derechos de la pieza de Lucier y convocó al compositor a grabar una versión de la obra (leída esta vez *casi sin tartamudeos*, escribe Martha Joseph, asistente curatorial del Departamento de medios y performance del MoMA)¹⁶³ que forma ya parte de la colección de arte sonoro del museo.

¹⁶¹ El audio se encuentra disponible en el siguiente enlace: <http://www.graceleslie.com/i-am-sitting-in-a-room>.

¹⁶² El comienzo del performance (son 1000 videos los que completan esta reactualización), está disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=icruGcSsPp0>.

¹⁶³ Sobre la adquisición de la obra en el MoMA, cf. Martha Joseph, 20 de enero de 2015, "Collecting Alvin Lucier's *I Am Sitting in a Room*" (entrada de blog). (En línea:

Allí mismo, en el terreno de las prácticas sonoras, es fácil observar también una emergencia continua de trabajos con la repetición y la saturación, a partir del uso de la grabadora en cinta pero también de otras tecnologías de reproducción. Por las mismas fechas en que el conceptualismo en arte se desarrollaba activamente, las poéticas sonoras extendían su campo de acción y el minimalismo en música cobraba fuerza, compositores como Terry Riley, Steve Reich, Eliane Radigue y los ya citados Pauline Oliveros y John Cage —cuya pieza 4'33" ha tenido también múltiples actualizaciones— trabajaron con el *loop* de manera insistente. Sobre el uso de la grabación y la reproducción de la palabra hablada, vale la pena recordar también lo que hicieron los concretistas brasileños, en colaboraciones con distintos artistas y poetas sonoros —entre ellos, el compositor Caetano Veloso—, o el músico Peter Ablinger, con sus piezas habladas. Desde apuestas literarias, es sin duda el trabajo de Samuel Beckett un referente ineludible cuando se piensa en el uso de la cinta sonora y la grabación para radio como elementos mediadores de la conceptualización, producción y recepción de textos literarios. Como también hicieron algunos de los autores de la Generación Beat con la composición de textos a través de técnicas de *cut-up* y transposiciones textuales, aunque no precisamente para tematizar estrategias de borramientos, hay en en estas producciones de mediados de siglo XX una profunda atención a la idea del

"http://www.moma.org/explore/inside_out/2015/01/20/collecting-alvin-luciers-i-am-sitting-in-a-room/).

registro contra el olvido. Puede pensarse aquí en una obra como *Krapp's Last Tape* (1958), de Beckett, que presenta no únicamente la estrategia del registro, el inventario y la escucha de la propia voz sino que muestra también, de modo explícito, el medio a través del cual archiva: la cinta que un personaje rebobina para escuchar, años después, una inscripción vocal de la que apenas reconoce el residuo vocal de una cotidianidad grabada en un tiempo anterior.

∴

“Erasure is only possible if the nature of that which is to be erased can be identified without doubt.”¹⁶⁴ Acaso esta sentencia de Maria Fusco reúna en una sola oración muchas de las relaciones agenciales que este trabajo busca manifestar a partir del tema de los borramientos. Borrar como acto transitivo, llevado a cabo por un agente que identifica eso que será borrado, un *algo* que no es nada ni es cualquier cosa: lo borrado cobra una naturaleza material particular, reconocible. En su re-conocimiento está quizás eso que lo hace luego repetible, reescribible, modificable, variable; acaso también duplicable, pero siempre en un tiempo diferido. ¿Ha estado ahí antes? ¿Estará después? Su identificación conlleva a identificar a su vez el contexto en el que aparece, de allí que lo que queda —un ritmo, una estructura, una marca— no pueda

¹⁶⁴ Maria Fusco, *With a Bao A Qu...*, p. 85.

tampoco aislarse y el remanente se convierta entonces en un elemento articulador entre ausencias y presencias, entre marcos y estrategias de lectura o escucha. Lo que se *lee* luego de un borramiento —sea a partir de una evocación de lo que guardan los materiales o a partir de una *ansiedad* de lectura, quizás ambas— es tal vez un paréntesis entre un largo proceso de reconocimiento entre lectores, productores, textualidades y objetos; un proceso inacabado entre opacidades y transparencias. Buscar leer lo ilegible es quizás buscar leer un texto a partir del peso de sus rumores: las textualidades que, como éste, se tejen entre sí, visible e invisiblemente.

Austin, Larry, Douglas Kahn (eds.), *Source: Music of the Avant Garde, 1966-1973*, EU: University of California Press, 2011.

Barthes, Roland, "La muerte del autor" (1967), C. Fernández Medrano (trad.), 2006. (En: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>).

Bernstein, Charles (ed.), *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, NY: Oxford University Press, 1998.

Bervin, Jen, *Nets*, California: Ugly Duckling Press, 2004.

Borges, Jorge Luis, "El Aleph", en *El Aleph*, Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, NY: Basic Books, 2001.

Cage, John, *Silence*, EU: Wesleyan University Press, 1973.

Campos, Augusto de et al., *Galaxia concreta*, Gonzalo Aguilar (ed.), México: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1999.

Carrión, Ulises, *Poesías (Gráficas de poesías, 1972)*, México: Taller Ditoria, 2007.

-----, *The Poet's Tongue*, Guy Shraenen (ed.), LP (12''), Italia: Alga Marghen, 2012.

-----, "El arte nuevo de hacer libros", en *Libros de artista*, Martha Hellion (coord.), Vol. I, México: Turner / Conaculta, 2003.

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

Chion, Michel, *Guide to Sound Objects. Pierre Schaeffer and Musical Research*, John Dack, Christine North (trads.), Londres: s/e, 2002.

Connor, Steven, "Secession", en *Sonic Acts XIII: The poetics of space*, Ámsterdam, 2010. (En línea: <http://www.stevenconnor.com/secession/>).

-----, "A Philosophy of Fidgets", conferencia para *Touched Talks*, Liverpool, 2010. (En: <http://stevenconnor.com/fidgets/fidgets.pdf>).

-----, "Looping the Loop: Tape-Time in Burroughs and Beckett", conferencia para *Taping the World*, Universidad de Iowa, 2010. (En: <http://www.stevenconnor.com/looping/>).

Curnow, Wystan, "Conceptual Writing and its Others", texto presentado en el encuentro *Conceptual Poetry and its Others*, Universidad de Arizona, mayo de 2008. (En: http://poetrycenter.arizona.edu/conceptualpoetry/cp_media/papers/cp_papers_curnow.shtml).

Derrida, Jacques, *De la gramatología* (1967), Oscar del Barco y Conrado Ceretti (trads.), México: Siglo XXI, 2008.

Dworkin, Craig, *No Medium*, Londres: The MIT Press, 2013.

-----, *Reading the Illegible*, Illinois: North Western University Press, 2003.

----- y Kenneth Goldsmith (eds.), *Against Expression*, EU: Northwestern University Press, 2011.

Eco, Umberto, "An Ars Oblivionalis? Forget it!", Marilyn Migiel (trad.), en *PMLA*, Vol. 103, no. 3 (Mayo, 1988), pp. 254-261.

Emerson, Lori, "Postscript: The Googlization of Literature", en *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*, Minnesota: University of Minnesota Press, 2014, pp. 163-184.

Fitterman, Robert, Vanessa Place, *Notas sobre conceptualismos*, Cristina Rivera Garza (trad.), México: DGP/CNCA, 2013.

Fusco, Maria, *With A Bao A Qu. Reading When Attitudes Become Form*, Vancouver/Los Ángeles: New Documents, 2013.

Gerber Bicecci, Verónica, *Mudanza*, México: Auieo/Taller Ditoria, 2010.

Gibbs, Michael, *All or Nothing. An Anthology of Blank Books*, UK: RGAP, 2005.

Giovine, María Andrea, "Poesía sonora: el sonido como sentido poético", en *Periódico de poesía*, no. 50, México: UNAM, junio-julio de 2012. (En

http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=2383&Itemid=115).

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

Hayles, N. Katherine, *Writing Machines*, Londres: The MIT Press, 2002.

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.

-----, "Synesthesia and Intersenses: Intermedia", en *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, EU: Southern Illinois University Press, 1984. (En línea: http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html).

Hill, Leslie, *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida*, EU: Cambridge University Press, 2007.

Joseph, Martha, 20 de enero de 2015, "Collecting Alvin Lucier's I Am Sitting in a Room" (entrada de blog). (En línea: "http://www.moma.org/explore/inside_out/2015/01/20/collecting-alvin-luciers-i-am-sitting-in-a-room/).

Kelly, Caleb (ed.), *Sound*, Londres: The MIT Press, 2011.

Lowry, Sean, "Ghosted Forms", en *Erasure: The Spectre of Cultural Memory*, Brad Buckley y John Conomos (eds.), EU: Libri Publishing, 2015, s/p. (En: <http://www.seanlowry.com/assets/Ghosted%20Forms,%202014.pdf>).

Lucier, Alvin, *I Am Sitting in a Room* (1969). CD. EU: Lovely Music Ltd., 1990. (En: <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3Oyk>).

-----, *Music 109. Notes on Experimental Music*, EU: Wesleyan University Press, 2012.

Kotz, Liz, *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*, Londres: Massachusetts Institute of Technology, 2007.

Mak, Bonnie, *How The Page Matters*, Toronto: University of Toronto Press, 2011.

Mora, Vicente Luis, 1 de junio de 2013, "La tacha se lee" (entrada de blog). (En <http://www.elboomeran.com/blog/1506/vicente-luis-mora/etiqueta/ullan/>).

Osten, Manfred, *La memoria robada. Los sistemas digitales y la destrucción de la cultura del recuerdo. Breve historia del olvido*, Miguel Ángel Vega (trad.), Madrid: Siruela, 2008.

Paschall, Steven, *Echoes of the Already Read: The Poetics of Erasure*, Nancy: Université de Lorraine, 2012.

Pelzer, Birgit, "Marcel Broodthaers: The Place of The Subject", Robert Vallier (trad.), en *Rewriting Conceptual Art*, Jon Bird y Michael Newman (eds.), Londres: Reaktion Books, 1999, pp. 186-205.

Pimentel Álvarez, Julio, *Diccionario latín-español, español-latín. Vocabulario clásico, jurídico y eclesiástico*, México: Porrúa, 2004.

Price, Katie L., 19 de enero de 2015, "What is the relationship between Conceptual art and conceptual writing?" (entrada de blog). (En línea: <http://jacket2.org/commentary/what-relationship-between-conceptual-art-and-conceptual-writing#Firunts>).

Pron, Patricio, *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*, Madrid: Turner, 2014.

Ricoeur, Paul, "El olvido", en *La memoria, la historia y el olvido* (2000), Agustín Neira Calvo (trad.), Argentina: FCE, 2010, pp. 531-581.

Rivera Garza, Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México: Tusquets, 2013.

Scha, Remko (ed.), *Radical Art. An analytical anthology of anti-art and meta-art*, Ámsterdam: Institute of Artificial Art, 2001-200? (<http://radicalart.info>).

Smith, Keith A., "The Book as a Physical Object", en *A Book of the Book: some works and projections about the book and writing*, Jerome Rothenberg y Steven Clay (eds.), NY: Granary Books, 2000, pp. 54-70.

Sontag, Susan, "The Aesthetics of Silence", en *Aspen. The Multimedia Magazine in a Box*, Phyllis Johnson (ed.), no. 5-6, NY: Roaring Fork Press, 1967, s/p. (En <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag>).

Spivak, Gayatri, "Translator's Preface", en Jacques Derrida, *On Grammatology*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1997, pp. ix-lxxxvii.

Strickland, Edward, *Minimalism: Origins*, EU: Indiana University Press, 2000.

Szeeman, Harald (ed.), *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, Suiza: Kunsthalle Berne, 1969.

Voegelin, Salomé, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, NY: Continuum, 2011.