

# “All work and no play makes Jack a dull boy”

**CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL**

Hay que preocuparse cuando la discusión sobre una obra resulta más estimulante que la obra misma. Ese ha sido el caso de Ulises Carrión y su canonización en curso.

**D**URANTE LA ÚLTIMA década, la literatura mexicana redescubrió a dos creadores (dado que uno de ellos se propuso adrede dejar de ser escritor) semiolvidados: Mario Santiago Papasquiaro (1953-1998) y Ulises Carrión (1941-1989).

La forma en que uno y otro se han impuesto en el gusto de la élite letrada me llama la atención. Papasquiaro fue, entre los infrarrealistas, el amigo íntimo de Roberto Bolaño (1953-2003), al grado de convertirse en Ulises Lima, el joven poeta heroico y aventurero coprotagonista de *Los detectives salvajes* (1998), acaso la mejor novela escrita sobre México desde *Bajo el volcán* (1947), de Malcolm Lowry.

Es curioso que esa opinión solo la compartimos quienes rondamos los cincuenta años o aquellos a los que la casualidad o el destino permitió toparse con Bolaño, ya fuese en su breve pero intenso tiempo

mexicano de extrema juventud o durante su fugaz gloria desde la cual pretendía imponer su canon, desde Blanes, en la Costa Brava. Los mayores de edad o los ajenos a la irradiación directa de Bolaño suelen no contestar cuando se les pregunta sobre sus cualidades literarias y no faltan sus contemporáneos (en México y en Chile, sobre todo) que abominan de él por una razón: llegó a la fiesta sin ser invitado y barrió sin misericordia con la fama y fortuna de hasta dos generaciones de narradores de la lengua en ambas orillas del Atlántico.

El caso de Papasquiaro (José Alfredo Zendejas adoptó ese pseudónimo en honor del lar, en Durango, de los Revueltas, artistas y rebeldes si los hay) es muy distinto. Sin la fama que Bolaño le transmitió no habría dejado de ser lo que fue y es: un poeta mediocre de los muchos que se sumaron, durante un cuarto de siglo, al *Aullido* (1956) de Allen Ginsberg, obrando en consecuencia (como el propio Papasquiaro, quien pretendió, con un grado de éxito que desconozco, destruir su mente como se suponía que se lo ordenaba la ortodoxia *beat*).

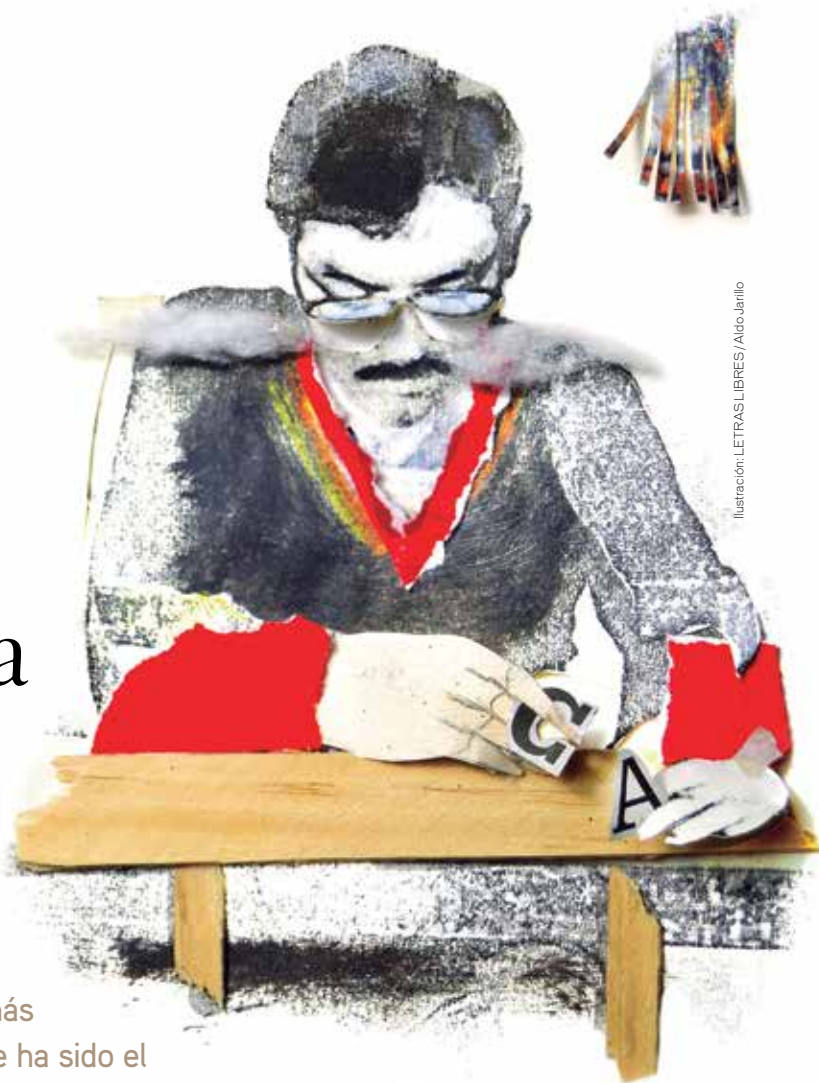


Ilustración: LETRAS LIBRES / Aldo Jarrillo

Digamos que también cumplió cabalmente con el destino del poeta maldito diseñado por Rubén Darío en *Los raros* (1896), con sus propios modismos y toxicomanías, escribiendo versos cuya mayor contribución a la historia de nuestra poesía fue la introducción del *et* o el signo & al español, si es que fue el primero. Para poesía arrabalera y deprecatoria, prefiero la de Jaime Reyes (1947-1999) o la de Orlando Guillén (1945).

En todo caso Papasquiario, con cuya hechiza fama póstuma ya ajustó cuentas Gabriel Zaid en estas páginas, fue la versión *guexa* del príncipe de nuestros *flower's children*: el sentimental Parménides García Saldaña (1944-1982), el Juan de Dios Peza del festival de Avándaro, nuestro humilde Woodstock. De no haber muerto Bolaño, quien heredó de Neruda la lógica del amigo/enemigo, Papasquiario –y me quedo corto– ya ocuparía una silla de académico de número en nuestra academia de la lengua.

El destino de Carrión ha sido, por fortuna, otro. Ya Étiemble y Julien Gracq (y, antes que ellos, Jacques Rivière) nos han explicado con precisión o con lirismo el cataclismo representado por el llamado escándalo Rimbaud: el joven poeta hiperdotado que arroja la lira con la que lo honraron los dioses y que se pierde en el desierto como traficante de armas o esclavos. Ese desdén convirtió el romanticismo en historia e hizo de Rimbaud un Cristo de los poetas modernos, que se abstuvo de escribir, para que los otros, la innoble tribu, lo siguieran haciendo. Desde entonces el verdadero prestigio del poeta, en la más extensa acepción de la palabra, para decirlo como decía T. S. Eliot de E. M. Forster, crece con cada libro que no publica. Así con Rulfo y así con otros iluminados que renuncian, por razones siempre enigmáticas, a la literatura. Unos prefieren, en su perfección, el silencio mandado y a la vez incumplido por Wittgenstein, quien al final resultó tener algunos que otros cuadernos, de diversos colores, para escribir o reescribir. Otros, simplemente, se jubilan, como Molière. Pero fascinan –y ese fue el caso de Carrión– quienes consideran insuficiente la experiencia literaria y la abandonan, no sin robar o llevarse prestado de su antigua casa lo conveniente para tomar camino.

La breve historia estrictamente literaria de Carrión, nacido en San Andrés Tuxtla, Veracruz, consiste en esencia en dos libros de cuentos: *La muerte de Miss O* (1966) y *De Alemania* (1970). Antes de su canonización en curso (sus esmerados escoliastas lo canonizan *descanonizándolo*), se encontraban por montones en las librerías de viejo. Compré mi ejemplar de *De Alemania* en 1987, y durante veintiocho años no lo abrí, y leí *La muerte de Miss O* gracias a la fotocopia que me regaló una amiga. Y sí, admitido en el Centro Mexicano de Escritores, todo indicaba que al talentoso (pero

no genial) Carrión le esperaba una carrera de pecador estándar en la literatura mexicana. Sus cuentos –estupendo el que abre y titula *La muerte de Miss O* y regularcitos los restantes: escarceos sentimentales femeninos acaso anteriores a que Carrión asumiese su homosexualidad– están dedicados a quienes debían estar dedicados en los años sesenta: Juan Vicente Melo, Tomás Segovia, Ramón Xirau...

*De Alemania*, en cambio, es imposible no leerlo en retrospectiva. Algo anunciaba esa prosa seca y sentenciosa que continuó puliendo Carrión como tratadista posliterario: el disgusto ante la literatura como “monólogo impuro”, su pasmo ante aquel escultor que “proyectaba construir esculturas con estos despojos. Dijo que eran una expresión de nuestra época”, palabras hoy manidas que en medio de la segunda vanguardia del siglo pasado, entre los cincuenta y los setenta, todavía inquietaban. Pero aun en ese punto, quien quería colocarse (pero no sabía cómo) más allá de Antonin Artaud había dejado atrás a su paisano y maestro Melo, empaataba con Gustavo Sainz y sus cuentos se parecían a los del joven Héctor Manjarrez (*Acto propiciatorio*, 1970) y en uno de ellos una explosión solar provoca un *happening* en la aburrida Ciudad de México anterior al 68.

A diferencia de Octavio Paz –con quien Carrión discutió en *Plural*– cuando desoye después de *Blanco* la exigencia radical de sus amigos concretistas y toma, siguiendo al joven Tomlinson, el camino de *Pasado en claro* y de *Vuelta*, con Wordsworth, Carrión se pierde en la posvanguardia. Mientras sus contemporáneos Manjarrez, Aguilar Mora o Fernando Curiel regresan de Europa y se integran a la edición literaria, a la academia aquí y en Estados Unidos o a la divulgación cultural universitaria, resulta que el asiento de Carrión, en el autobús escolar, está vacío. Quien termina *De Alemania* afirmando que nunca volverá a Ámsterdam se queda en esa ciudad, como holandés de adopción y artista internacional que no perderá el interés por México al grado de continuar siendo un experto en tríos y boleros vernáculos, y le organiza allá, en 1984, un homenaje a Lilia Prado, una de las divas de la llamada época de oro del cine mexicano. ¿El de Carrión fue un gesto de simpatía genuina y de iconoclastia estratégica? Ya veremos, pero, a diferencia de lo que entonces nos enseñaba Carlos Monsiváis, el exescritor sabía que esas películas –incluidas algunas del periodo mexicano de Buñuel– no solo no eran de oro sino de cartón y que decían poco o nada de interés sobre una idiosincrasia local que a un patafísico como Carrión le daba igual.

Antes de detenernos en ese tratadista del arte que fue Carrión y su comunión con lo real cabe hablar de su poesía. Confieso que cuando en 2007 el talentoso pintor e impresor Roberto Rébora me obsequió las *Poesías* (1972) del veracruzano, lamenté el dineral que se habría

gastado su Taller Ditoria con la edición facsimilar de algo parecido a la novela que dizque escribe el personaje de Jack Nicholson en *El resplandor* (1980): repetir una frase cuartilla tras cuartilla (“All work and no play makes Jack a dull boy”) hasta que llegue el horrendo desenlace.

Entre ello y la segunda edición, ya en formato reducido y con el auxilio coeditor del providente gobierno mexicano, me puse a armar el rompecabezas. Tras leer varios libros sobre concretismo, posvanguardia, poemas visuales y poesía total, caí en cuenta de que cuando la *crítica* es mucho más interesante que la *creación*—discutiendo cómo, de Marinetti a Cage, el género cedió su lugar a la continuidad o si lo abstracto y lo concreto son antitéticos o si el artista posvanguardista es el verdadero Prometeo, el modernísimo Frankenstein—algo anda muy mal con los creadores.

Antes de proseguir me disculpo por recurrir al huevo y a la gallina, pero no puedo hacer otra cosa dada mi obstinación en usar la desprestigiada jerga de la autenticidad y su dualismo humanista. Leyendo *Poética y profética* (1985), de Tomás Segovia, lo mismo que a otros antiteóricos o renegados de aquellos ismos, como Todorov, Compagnon, Patai o Corral, quedé convencido desde hace rato de que primero fue la creación y luego la crítica. No hay remedio. Cuando los teóricos de la poesía total son más interesantes en sus dicerios que los dibujitos que comentan—cuya trivialidad tipográfica y simplicidad visible asombrarían a un niño bien educado—es que no hay mayor misterio a dilucidar. Alguna vez estuve en calidad de interno en un pabellón psiquiátrico y solo decía ver “manchas” en las pruebas de Rorschach suministradas por las enfermeras, a quienes me daba pereza complacer: “Eso que parece un alce es una copa de champaña.” Así me ocurre con el orden acicalado de la poesía, más tipográfica que visual, de la época de Carrión.

Sé bien que al principio, gracias a Apollinaire, el dadaísmo y el primer surrealismo, Tablada, Oswald de Andrade, los concretistas, el John Cage escritor, Duchamp o Paz, se trató de gestos entre iniciados que expresaban una antigua ansiedad (muy disfrutada por Carrión) por borrar las fronteras entre la literatura y el arte o entre la experiencia estética y el error existencial. Es decir: todo está lleno de dioses, el mundo es inmanencia pura y un ser vivo vigorizado por sus vasos comunicantes.

La búsqueda de la pansofía, hacer del arte un sinónimo de la totalidad, atormentó a Novalis y es la señal de identidad del romanticismo; seguirá entusiasmando a muchos artistas, siempre y cuando entiendan, como Carrión (y no los profesores que lo estudian), que esa ansiedad puede terminar en un chiste. No en balde Carrión escribió una sabrosa doctrina sobre el chisme,



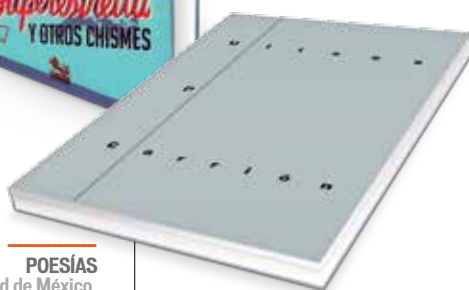
ARCHIVO CARRIÓN 2: EL ARTE CORREO Y EL GRAN MONSTRUO

Ciudad de México, Tumbona/CNCA, 2013, 284 pp.



ARCHIVO CARRIÓN 3: LILIA PRADO SUPERESTRELLA Y OTROS CHISMES

Ciudad de México, Tumbona/CNCA, 2014, 266 pp.



POESÍAS  
Ciudad de México, Taller Ditoria/CNCA, 2014, s/p.

su primo, como táctica de agitación cultural de una inocencia—pasear a unos turistas en un autobús contándoles equis historia de amor en Ámsterdam como lo hace ahora el turibús con Frida y Diego en Coyoacán—que sobrecoge y puede leerse en el tomo tercero de su *Archivo*. Es obvio que esa agitación no agita nada al lado de un pasaje de *Romeo y Julieta*. Pero me alegra creer que Carrión hacía esas cosas en el espíritu de Alfred Jarry y no en el de Damien Hirst.

Las *Poesías*, de Carrión, se dividen en ritmos, rimas, puntuaciones, estribillos, plagios y gráficas. Son juegos mecanográficos donde un modelo prestigioso de la lírica peninsular (Juan del Encina, el Marqués de Santillana, Gil Vicente) va siendo sustituido progresivamente por onomatopeyas, subrayados, guiones, signos de admiración o de interrogación hasta

desaparecer todo signo de escritura. El juego no da para más y, como todo gesto que se repite, cansa muy rápido. Lo hizo primero Rabelais con su botella en *Gargantúa y Pantagruel*, forma parte de los trucos del gusto de Lewis Carroll y tras el dadaísmo, con creciente monotonía, lo hicieron los vanguardistas de la primera hora, los letristas, Fluxus o contemporáneos de Carrión como Anatol Stern, Jiří Valoch, Giuliano Della Casa, Joan Brossa, Klaus Peter Dencker (que se aventuró hacia la tipografía), Henri Chopin (tan admirado por Cortázar), Hansjörg Mayer, Reinhard Döhl, Klaus Burkhardt y Arrigo Lora Totino, ya más cercano a la imagen que a la poesía, al estilo de Vasarely, que a mí me parece tan entrañable y anticuado como la Ruta de la Amistad de México 68, Julissa o The Monkees. Ello no quiere decir que la poesía visual (pues supongo que lo es, aunque sea en parte, antes de migrar a la obra-libro) no produzca libros hermosos como *Álbum Iscariote* (2012), de Julián Herbert, que está a años luz de la austera doctrina de Carrión.

Digo doctrina a propósito pues lo mejor (y también lo más bobo) de Carrión es su carácter de tratadista doctrinario con quien habrían podido platicar los estéticos españoles del siglo XVIII, rescatados del olvido por Menéndez Pelayo. A través de los recetarios o máximas reunidos por Agius y Yépez en los tres tomos del *Archivo Carrión*, en la límpida mecanografía con el tradicional carácter Courier de las Olivetti del año de la castaña, Carrión dicta una doctrina de prosapia mallarameana para tornarla, en el sentido de la cinta de Moebius. En ella se pregunta cuál es el límite de la expresión, desobedeciendo radicalmente a Wittgenstein o, como bien dice Yépez, presentándose como un kierkegaardiano *decidido a tomar o lo uno o lo otro*.

A partir de 1972, Carrión, muy en el sentido de su época, se pregunta qué es exactamente un libro. Mientras otros inquieran si el autor debe morir, él asume que antes que libros un escritor escribe textos y asegura que “el libro ignora” —pues en *El arte nuevo de hacer libros* la hipálage es reina y emperatriz— que es “una secuencia espacio-temporal autónoma”. Propone entonces “un arte nuevo de hacer libros” que superará al defenestrado libro de arte o libro-objeto, pues para este formalista estricto (más cercano a Ignacio de Luzán que a los rusos puestos de moda en ese entonces por Todorov y Kristeva) “en un libro viejo todas las páginas son iguales” y aburren, tengan quinientas páginas o veinticinco, pues el soporte es el mismo. Ese desprecio hacia la novela, por pequeñoburguesa, lleva a Carrión hacia el verso, donde “el espacio real, físico” se presta a lo que ya sabían los dadaístas: “la mera transcripción del lenguaje poético nos llama la atención sobre este acto tan sencillo: escribir sobre

un papel es un acto diferente de escribir en la imaginación [y] con esto la poesía no ha perdido nada”.

Nuestro tratadista discurre sobre el espacio, el lenguaje y las estructuras y su formalismo nihilista lo lleva a decir que el texto es solo uno de los elementos del texto, máxima con la cual los formalistas ya soviéticos, pobres, habrían estado de acuerdo: la fábula es lo de menos. Las palabras (te quiero o te odio) no quieren decir nada, asegura Carrión, porque, al contrario de los autores viejos, para los entonces nuevos el lenguaje era un enigma, una dificultad, un idioma desconocido que Carrión, muy primitivamente, quiso descifrar mediante el recurso de la imagen, tanto más callejera y comercial mejor. Así lo habrían dictado los dadaístas, de los cuales, desde su librería alternativa Other Books and So, en Ámsterdam, Carrión resultó ser un nieto bastante convencional. Su giro hacia la poesía visual lo tornó, a él y a sus amigos, obsolecente. Más ávidos que él, Paz y Vicente Rojo no se estancaron en los *Topoemas* (1971).

Su estética ignoró la superioridad semántica de la letra impresa que, sea cual sea su soporte, no ha envejecido y por eso seguimos disfrutando del autor de Gilgamesh, de san Agustín, de Tolstói o de Joyce, mientras que los poemas visuales hechos con herramientas perecederas, como las calcomanías de Letraset con las que yo jugaba a los diez años al tiempo que Carrión tiraba sus netas holandesas, envejecieron tan rápido como las primeras fotocopias que, olorosas a tinta, me divertían a mí tanto como a él.

La técnica, entre más pretenciosa, más escurridiza y traicionera. Por ello, tras la eclosión de las vanguardias, es difícil postular un sistema de las artes como el de Alain en los años veinte, el que inspiró a Vasconcelos, por citar a un usuario. Es imposible hacer un nuevo sistema sin la fotografía y todos sus derivados gráficos y mediáticos, pero, de hacerse, la llamada poesía total —que a menudo no es ni poesía ni pintura sino chuchería— estaría entre las artes más menores, perdonado sea el anacoluto. Es imposible no ver las ilustraciones de *Verso la poesia totale* (1978), de Adriano Spatola, como cosas rudimentarias anteriores al odioso imperio del diseño de Steve Jobs, tan feas como muchas de las obras-libro revisitadas gracias al *Archivo Carrión*.

El siguiente punto no es menos interesante: ¿en qué medida fue Carrión un profeta? ¿Su alegría ante la pronta extinción del “libro viejo” tiene relación con el libro impreso y encuadernado, sustituido por el ebook o por lo que venga? En su preceptiva más famosa, aparecida en *Flue* en 1983 pero escrita mucho antes, conjugando *glorie* con *victorie* (“¡Hemos ganado! ¿No es así?”), Carrión, a la vez primitivista y progresista como lo eran los retóricos del siglo XVIII, afirma lo siguiente en seis máximas que cito de corrido:

No creo que todo en el mundo exista con el fin de terminar en un libro (Mallarmé), aunque la idea, estoy de acuerdo, es excitante. Sí creo, en cambio, que todo libro existente eventualmente desaparecerá. Como resultado de una catástrofe final o victimizado por la tecnología o por un proceso de autoaniquilación, no lo sé. Pero desaparecerá. No veo razón para el lamento. Veo aquí un incentivo para ubicar a los libros dentro de la categoría de organismos vivos. Así que es natural que crezcan, se multipliquen, cambien de color, enfermen y eventualmente mueran. En este momento somos testigos de la fase final de este proceso. Figurativa y literalmente, las bibliotecas son cementerios de libros.<sup>1</sup>

Puede notarse que la desaparición del libro en Carrión poco tiene que ver —aunque, agudo, la pondera probable— con la catástrofe que en teoría significará internet para los libros impresos —los datos del último lustro dicen que la convivencia entre la impresión y el ebook se mantendrá un buen rato—, sino más bien con una regeneración de carácter romántico en la que el libro florece, un tanto ingenuamente si nos limitamos a la rusticidad de las obras-libro, como un ser vivo. El tratadista dieciochesco ha dado el paso al romanticismo y del romanticismo al surrealismo, pero está más interesado en cambiar la vida que en transformar el mundo, pese al discreto esfuerzo por parte de Yépez de llevarlo del arte socializado a lo Apollinaire/Duchamp al arte proletario de Rivera y Siqueiros. Las bibliotecas, si entiendo bien *El arte nuevo de hacer libros*, son un cementerio de libros no porque en la pansofía de Carrión ya no se lea, sino porque en ella todo es visual, absolutamente legible, como una bóveda celeste donde la humanidad ve proyectada, en todos sus tipos, las letras del optometrista. Cada cual según sus necesidades, el mundo será un libro y todos seremos lectores, lo cual nos lleva al peculiar comunismo imaginado por Blanchot, una pansofía totalitaria donde el arte y la vida son una sola cosa.

Si es así, el “Gran Monstruo” —más que una descripción kafkiana o anarquizante del castillo o del universo-mundo, contra el cual se sublevaría el artista total mediante, pequeño David, “el arte correo”— sería la red, y no el *establishment* artístico cuestionado por Carrión. No veo a un artesano como Carrión haciendo lo suyo en internet. Me temo que habría perdido toda relevancia, pues la red es enemiga del individualista, nos uniforma, haciéndonos creer comunicados, justo lo contrario de ese mundo-libro, la utopía de Carrión, que es a la vez ilustrada y romántica, lo cual prueba, una vez más, la necesidad de revisar esa cesura.

<sup>1</sup> Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, op. cit., p. 109.

En la entrevista concedida a Marcel Sánchez en 1981, Carrión se asume como un individualista enemigo del dinero, al que le es suficiente con esa secta de entendidos que reciben y producen el “arte correo”. Se nos presenta, de ese modo, a un exescritor cuya mudanza —para usar la palabra con la que Verónica Gerber Bicecci describe a la perfección el carácter de Carrión sin recurrir a la gran teoría—<sup>2</sup> a un arte contemporáneo a precio de dólar y dominado por los curadores y sus galeristas, quizá lo habría hecho sentir miserable. Ello permite aquilatar la justa relevancia del *Archivo Carrión*: varios de mis mayores fueron suscriptores del “arte correo” y ninguno le daba mayor importancia que la que tenía, una broma simpática, liberadora, un rato concedido al ludismo, donde imperaba, con más frecuencia de lo que admitirían los actuales teóricos del Gran Monstruo, lo *kitsch*, el bodrio-regalo, la ocurrencia desfachatada o la babosada sublime. Fue Carrión, además, un gran mecanógrafo. Yo encontré solo una errata en los facsímiles de sus originales editados con mucho esmero por Luigi Amara y cía.

Carrión, romántico al fin y al cabo, con toda seguridad le daba más importancia al “arte correo” y a su evolución. Por ello, doctrinario, tiraba línea (nuestro preceptista creía en la crítica solo como política cultural). Ignoro si se sentía incomprendido. Pareciera que no, si se lee su diario de trabajo de 1984 cuando recorrió, con muy buen ánimo, la burocracia cultural en búsqueda de una actriz de la época de oro que acabó por ser la bienaventurada Lilia Prado, quien seguramente murió sin preguntarse si el homenaje de Carrión en Ámsterdam había sido una sentida ofrenda al genio nativo o una tomadura de pelo vanguardista. Creo que Ulises Carrión hizo las dos cosas al mismo tiempo y eso habla muy bien de este heterodoxo mexicano o “posmexicano” que murió de sida un día de 1989, en la remota Europa, como le ocurrió a algunos de nuestros escritores decimonónicos.

De haber sobrevivido, a Ulises Carrión lo imagino envejeciendo en Other Books and So, en Ámsterdam, ejerciendo el coleccionismo —*collector* o *philobiblon* según lo clasifica Jaime Moreno Villarreal en *De bibliomanía. Un expediente* (2006)— como el dueño de una tienda de antigüedades, cuyo tesoro sería uno de los sueños fallidos de su siglo: el único ejemplar de un tratado cuyas instrucciones permitirían que el mundo fuese un alegre e iridiscente libro ilustrado sobre el cual todos saltáramos tomados de la mano. —

<sup>2</sup> Verónica Gerber Bicecci, *Mudanza*, Taller Ditoria, 2010, pp. 28-30.