

Sonetos prestados¹

Annette Gilbert

(Friedrich-Alexander Universität Erlangen, Erlangen y Núremberg, Alemania)²

Resumen: El ensayo está dedicado al primer libro de Carrión de 1972 SONNET (S), una adaptación de un poema del poeta prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti de 1881. El propio Carrión llama provocativamente plagio a su libro. Sin embargo, el enfoque del ensayo no es principalmente el acto de apropiarse del trabajo de otro, lo que hace que el libro sea un excelente ejemplo de literatura de de apropiación y escritura conceptual. Más bien, se habla del libro como de un tipo de nuevo libro, así como lo concibió Carrión en su manifiesto de 1975 “El nuevo arte de hacer libros”: un libro en el que el texto (plagiado, robado) es sólo uno de varios elementos. El verdadero método consiste en que el mismo material lingüístico del poema sea sometido repetidamente a diferentes tratamientos de redacción, representación gráfica, tipografía, técnicas de producción y reproducción y encuadre paratextual. Esta poética de la desviación permite focalizarse en todas las circunstancias que rodean la producción, publicación y recepción literaria, elementos que pocas veces reciben atención por su impacto en los textos. Sobre esta base, SONNET (S) de Carrión funciona como ejemplar de una versión bibliográfica de arte site-specific, en la tradición de Un Coup de Dés de Mallarmé. Aquí, todo en un libro y texto posee un sitio específico, y la forma de este sitio no es arbitraria. Esto implica una forma de literatura que contrasta, de la manera más tajante, con los libros ordinarios y los textos convencionales cuya configuración (tipo)gráfica es contingente. Al final, se utiliza SOME MORE SONNET (S) de 2011 de Michalis Pichler, y su concepto de “page-pieces”, como ejemplo privilegiado para mostrar cómo estos experimentos continúan en nuestro presente post-digital.

Palabras clave: Site-specific, Apropiación, Escritura conceptual, Ulises Carrión, Michalis Pichler.

Abstract: The essay is dedicated to Carrión’s first bookwork from 1972 SONNET(S), an adaptation of a poem by the Pre-Raphaelite poet Dante Gabriel Rossetti from 1881.

1. Este artículo es la traducción en español de Gilbert, Annette. “Borrowed Sonnets”. Ulises Carrión. SONNET(S). Nueva York, Ugly Duckling Presse, 2020, pp. 85-106. Traducción de Rachel Robinson.

2. Annette Gilbert es Profesora Asociada de Literatura Comparada en la Friedrich-Alexander Universität de Erlangen y Núremberg. Temas de su investigación y docencia son la literatura experimental y de vanguardia, la poesía digital y la poesía concreta, la materialidad y medialidad de la literatura, la historia del libro y de la edición, los libros de artista, la piratería, la autoedición y la *samizdat*. Sus publicaciones más recientes en inglés incluyen *Literature’s Elsewheres. On the Necessity of Radical Literary Practices* (MIT Press, Cambridge, Mass., en prensa), *Under the Radar: Underground Zines and Self-Publications 1965-1975* (Spector Books, Leipzig, 2017), *Publishing as Artistic Practice* (Sternberg Press, Berlín, 2016) y *Re-Print. Appropriation (&) Literature* (luxbooks, Wiesbaden, 2014).

Carrión himself provocatively calls his bookwork plagiarism. The essay's focus, however, is less on the act of appropriating another's work, making the bookwork a prime example of Appropriation Literature and Conceptual Writing. Rather, the bookwork is discussed as a book of a new kind, as conceived by Carrión in his 1975 manifesto "The New Art of Making Books": a book in which the (plagiarized, stolen) text is only one of several elements, for the actual method is that the same linguistic material of the poem is repeatedly subjected to different treatments of wording, graphic representation, typeface, production and reproduction techniques, and paratextual framing. This poetics of deviation allows to focus on all the surrounding circumstances of literary production, publication, and reception, which hardly ever receive attention in terms of their impact on texts. On this basis, Carrión's SONNET(S) is read as a specimen of a bibliographic version of site-specific art in the tradition of Mallarmé's *Un Coup de Dés*. Here, everything in a book and text has a specific site – and the form of this site is not arbitrary. This entails a form of literature that stands in the starkest conceivable contrast to ordinary books and conventional texts whose (typo)graphic setting is contingent. In the end, Michalis Pichler's *SOME MORE SONNET(S)* from 2011 and his concept of page-pieces is used as an example to show how these experiments can be continued in the post-digital present.

Keywords: Site-specificity, Appropriation, Conceptual writing, Ulises Carrión, Michalis Pichler.

SONNET(S)—la concurrencia paradójica del singular y el plural tiene perfecto sentido en el título del primer libro de Ulises Carrión de 1972. El libro contiene a la vez 44 sonetos y un solo soneto; es decir, se presentan 44 variaciones del mismo soneto. Que este poema no se origina de la pluma de Carrión y fue tomado de La casa de la vida del poeta prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti, *A Sonnet Sequence* (1881) es un hecho que nunca se explica. La única sugerencia velada de este hecho está en el título del primer soneto de la serie: *BORROWED SONNET*. Hoy en día, se podría argumentar con calma que esto pertenece a la estrategia artística común de apropiación y que, por lo tanto, la obra debe clasificarse como *Literatura de Apropiación*. Pero en 1972 fue una clara provocación, sobre todo porque el propio Carrión lo llamó plagio. Con el concepto de plagio, se hace hincapié en la adquisición ilícita de propiedad intelectual ajena y se subraya el carácter reprensible de esta acción, una ruptura de tabúes.

Pero el interés de Carrión no era solo provocar. Para él, SONNET(S) era principalmente una cuestión de liberación: liberación del exceso de lo que ya existe y la compulsión de ser innovador y expresarse; liberación tanto de los modelos interpretativos estándar como del carácter mercantil del arte. En una declaración de 1973, Carrión ofrece una respuesta corta, similar a una tesis, a la pregunta *Why Plagiarisms?* (ver Fig. 1). Comienza con una observación: "because [t]here are so many books / It takes so long

to read or write a book” (Carrión 1973 portada), que recuerda mucho a la expresión de Douglas Huebler en 1968 de que “the world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more” (117). Carrión entonces visualiza el plagio como un acto de liberarse de las limitaciones restrictivas de la ley de derechos de autor: “Art is not private property” (Carrión 1973 portada). En el campo de la literatura, esta idea se sustenta en la teoría de la intertextualidad, que surgió al mismo tiempo que la obra de Carrión y que postulaba que no hay propiedad privada en el lenguaje ni en la literatura. Además, según Carrión, el plagio se intentaba socavar lo que todavía era una doctrina generalizada en el momento en que las obras literarias estaban destinadas principalmente a ser leídas con las intenciones del autor en mente: los plagios “don’t lend themselves to psychological interpretations.” Por último, también se dice que los textos plagiados están libres de “utilitarian purposes” y “commercial value.” Podrían verse como “a sign of love for the author”, así como una oportunidad de redescubrimiento: “They give a book a second chance.” (Carrión 1973 portada). Tan alto elogio al plagio también se canta en el manifiesto de Carrión *The New Art of Making Books* de 1975, que culmina con la tesis: “Plagiarism is the starting point of the creative activity in the new art” (Carrión New 18).

El plagio está incrustado en el proyecto de hacer libros como una forma de arte radicalmente nueva que y es fundamentalmente diferente de la anterior, especialmente en lo que respecta al significado que otorga a la palabra. La redacción de nuevos textos, que había servido de base para el acto creativo, se descarta tal una reliquia del arte antiguo. En su lugar, se proporciona un esbozo para una práctica de producción estética que visualiza el acto de creatividad que tiene lugar en otro sitio. También pone un énfasis completamente diferente en el acto creativo, en el sentido de que considera el libro (obra) “as a totality” (Carrión 18), donde “el texto” es sólo un elemento único entre muchos otros: “A book consists of various elements, one of which might be a text. / A text that is part of a book isn’t necessarily the most essential or important part of that book” (Carrión New 17). Como consecuencia, la cuestión de la autoría ya no es de importancia primordial: “The words in a new book might be the author’s own words or someone else’s words” (Carrión New 15). Es lógico entonces que Carrión no revele el origen del soneto “prestado” en SONNET(S). Después de todo, el soneto es sólo “el punto de partida” de lo que vendrá en las páginas siguientes. Años después, sin embargo, Carrión matizó el énfasis que le daba el plagio en sus manifiestos con una nota marginal en una reimpresión en 1980: “It seems to me now that I’m giving here too much importance to plagiarism. The assertion sounds too dramatic as well. Probably I was over enthusiastic about my recent freedom for using other people’s texts” (Carrión New 18).

Sin embargo, hay mucho más en SONNET(S) que el plagio –que es solo un medio para lograr un fin –el libro [“bookwork”] se refiere a una forma de la creatividad y un acercamiento al lenguaje y la literatura enfocados en trabajar con material lingüístico dado y no en la producción de textos originales. Eso es precisamente lo que Carrión, quien podía recordar sus primeras publicaciones literarias, así como sus estudios de filosofía y literatura donde había escrito una tesis sobre la obra dramática de Shakespeare, fijó como su agenda alrededor de 1970, cuando, lleno de decepción, dio la vuelta a la literatura y expresó su deseo de tener más libertad:

I began as a man of letters, but a time came when I realized that this arena was too confining for me and I could not continue writing stories and tales in the traditional sense. Now language continues to be my raw material but nothing more than that. (Hellion 16)

Así, el soneto de Rossetti no es más que esa materia prima. Lo ilustra el cuarto soneto de la serie, PARENTHETIC SONNETO, al poner las estrofas entre paréntesis. De este modo, las líneas se declaran ostentosamente como un acto secundario, un peón con el que jugar en arreglos experimentales, donde el mismo material lingüístico se somete repetidamente a diferentes tratamientos de tipografía, redacción y paratexto, de modo que se crean condiciones casi perfectas para observar todas las circunstancias que rodean la producción, publicación y recepción literaria, que casi nunca reciben atención en cuanto al impacto que tienen en los textos.

El hecho de que el conjunto de experimentos de Carrión, así como la sección “PLAGIOS” de POESÍAS de 1972, estuvieran basados en un soneto, puede deberse a que esta forma consagrada y rica en tradición dio forma a la historia de la literatura europea a diferencia de cualquier otra forma literaria durante siglos y, por lo tanto, podría considerarse el epítome del “arte antiguo”. Al mismo tiempo, el soneto siempre se ha considerado la más estricta de todas las formas literarias, y se ha sometido a todas las pruebas concebibles en el curso de la historia literaria. El rigor de la estructura formal no solo da como resultado un fiel y mecánico cumplimiento de las normas, sino que también ha generado ideas de manera constante, un desafío que provoca creatividad. Esto es una verdad fundamental que Goethe puso en verso: “Constraint is where you show you are a master, / And only law is freedom’s sure foundation” (Goethe 83). En consecuencia, el soneto podría definirse como una forma verdaderamente deductiva cuya “formal constant” radica precisamente en su variabilidad.³ Pero la variabilidad sólo puede entenderse como tal si existe un esquema, una norma; al igual que el arte nuevo que delinea Ulises Carrión solo puede recibir contornos más nítidos en contraste con el arte antiguo.

3. Véase Greber.

Al tomar prestado de Dante Gabriel Rossetti, Ulises Carrión entra en una tradición de pintores-poetas que incluye a Miguel Ángel y Degas, para quienes el soneto siempre ha sido “the inevitable choice” en virtud de su “diagrammatic or pictorial potencial” (Scott 79). El tomar prestado de Rossetti también le permite a Carrión hacer un comentario velado sobre las pautas del arte y la poesía que hizo la Hermandad Prerrafaelita (entre otros), creyendo que el arte tiene que “have genuine ideas to express” y que también debe “sympathize with what is direct and serious and heartfelt in previous art, to the exclusion of what is conventional and self-parading and learned by rote” (Rossetti 1895 135). Tal paradigma de originalidad y autenticidad exclusivas es lo que los SONNET(S) ponen en cuestión.

Seguramente no es casualidad que Carrión base explícitamente su serie en un poema de amor que, como el soneto, puede verse como un ejemplo paradigmático del arte antiguo. La diferencia entre el arte antiguo y el nuevo se puede demostrar claramente en las diferentes formas en que se usa en ellos la frase “te amo”. En *The New Art of Making Books*, Carrión explica: “In the old art you write ‘I love you’ thinking that this phrase means ‘I love you.’ [...] / In the new art you write ‘I love you’ being aware that we don’t know what this means” (Carrión 18). Tal diferenciación parece una premonición clarividente de la teoría del posmodernismo, que tendía a demostrar el estancamiento de todo lenguaje y la imposibilidad de decir o crear algo original con el ejemplo de una declaración de amor. Umberto Eco utiliza tal declaración para explicar la esencia de la ironía posmoderna:

I think of the postmodern attitude as that of a man who loves a very cultivated woman and knows he cannot say to her, “I love you madly,” because he knows that she knows (and that she knows that he knows) that these words have already been written by Barbara Cartland. Still, there is a solution. He can say, “As Barbara Cartland would put it, I love you madly.” At this point, having avoided false innocence, having said clearly that it is no longer possible to speak innocently, he will nevertheless have said what he wanted to say to the woman: that he loves her, but he loves her in an age of lost innocence. [...] Neither of the two speakers will feel innocent, both will have accepted the challenge of the past, of the already said, which cannot be eliminated; both will consciously and with pleasure play the game of irony...But both will have succeeded, once again, in speaking of love. (Eco 570f)

Con esto en mente, vemos que Carrión también logra poder hablar de amor y arte en SONNET(S) mientras desarrolla una relación irónica y crítica con las tradiciones clásicas y con todo lo dicho anteriormente: “The new art uses any manifestation [sic] of language, since the author has no other intention than to test the language’s ability to mean something” (19).

Siempre que hay un solo texto que se presenta repetidamente, su lectura se centra en las diferencias: el cambio de marco, la representación gráfica, las técnicas de producción y reproducción, así como los elementos paratextuales. En cada soneto, el título sirve como instrucciones de lectura. El tratamiento es tan claro en varios casos que el título apenas es necesario, como es el caso de CAPITAL SONNET y UNDERLINED SONNET, que presentan distintos modos de marcar el texto y cómo estos influyen en la percepción y la interpretación. Otros sonetos, como VERTICAL SONNET, DISGUISED SONNET y PROSE SONNET, rompen la disposición estándar de las líneas o la dirección de lectura, demostrando así que los sonetos no pierden las características de la forma literaria incluso cuando se exhiben de manera tan gráficamente variantes “sin restricciones”.

El PROSE SONNET, que convierte los versos en texto continuo, tiene un giro especial en el sentido de que el hermano de Dante Gabriel Rossetti en realidad hizo una versión en prosa de La casa de la vida después de la muerte de Rossetti. El hermano de Rossetti hizo este cambio porque varios lectores se quejaron de que los sonetos eran “very difficult of interpretation”:

I should like them to be understood; and, as I appear to myself to understand the great majority of their bulk and contents, I have thought it not inconsistent with respect to my brother's memory, and with a desire to extend the right estimate of his writings, that I should take it upon me to expound their meaning. This I have done in the form of a paraphrase in prose [...]. (Rossetti 1889 179)

Tal interés de hacer el texto más accesible a los lectores también se ve favorecido por el MODERNIZED SONNET, que reemplaza “thou” por “you” y moderniza la ortografía, como es estándar en las ediciones de lectura, a pesar de que Rossetti había elegido conscientemente “thou”, como se aclara en fases posteriores del borrador del trabajo. ORTHODOX SONNET parece querer detener a futuros editores que hagan intervenciones similares añadiendo un imprimatur (literalmente: “let it be printed”). Un autor utiliza un imprimatur para declarar que una cierta versión es la definitiva. En teoría, prohíbe la realización de cambios no autorizados en el futuro. Pero dado que el imprimatur fue firmado por un tal G.A. Meijer, un fraile de la orden dominica (“O.P.” = Ordo (fratrum) Praedicatorum), también podría leerse como un permiso de impresión emitido por las autoridades de censura (“Libr. Cens.”).

Otros sonetos de la serie de Carrión podrían interpretarse como alusiones a la historia de la recepción del ciclo de Rossetti. Como tales, también son una historia de interpretaciones. Mientras que ANNOTATED SONNET hace uso de una nota al pie para explicar la palabra “nubes”, EXHAUSTIVE SONNET incorpora un intento de interpretar el texto llegando al final de la palabra “meaning” en una anotación larga. El hecho de que esta nota se coloque en el medio de la segunda línea la abre e hincha el poema. Parece mostrar los peligros de una interpretación excesiva, algo contra lo que también advierte

CAUTIOUS SONNET, con la palabra “significado” entre comillas simples y así creando distancia. Incluso el DATED SONNET podría ser un comentario sobre el estudio de Rossetti. Como parte de una exégesis, se hizo un gran esfuerzo para fechar los sonetos, lo que no está necesariamente en el espíritu de Rossetti: “I have thought it better to omit dates in the book” (Rossetti 2007 227).

Sin embargo, SONNET(S) de Carrión están fechados en 1972 y no el año en que se escribió el poema de Rossetti. Este es entonces otro ejemplo de la sutil ambigüedad que hace posible el discurso posmoderno: introduce una visión crítica de la tradición y de lo que ya se ha dicho, al tiempo que establece una reflexión y una visión irónica del propio hablar y escribir y crear. Varios sonetos de la colección de Carrión contienen veladas referencias a las condiciones en las que fueron creados, todos están marcados con una marca de hora. Pero esta indexación no siempre se realizó de forma consciente, y CAPITAL SONNET es un buen ejemplo de ello. Al contrario de lo que sugiere el título, el soneto no se limita a convertir el original en mayúsculas. Esta observación puede atribuirse a los dos asteriscos en medio del texto, los cuales desencadenaron un reflejo pavloviano en la autora de estas líneas. Debido a una particular *déformation professionnelle*, comencé a buscar las notas a pie a las que correspondían. Esta habría sido la función clásica de un asterisco, al igual que se había utilizado en el ANNOTATED SONNET y su explicación de las “clouds*”, así como en el FOOT-NOTE SONNET*, que satiriza los estudios literarios y su obsesiva pasión por las citas, convirtiendo todo el soneto en una anotación del título. Pero CAPITAL SONNET no incluye notas a pie de página. Se revela que el asterisco es el resultado de la forma en que se produjo el soneto, es decir, una máquina de escribir con una llave de bloqueo fija. Esta es la razón por la que los signos de puntuación están sin rima o razón y también ‘en mayúscula’. El CAPITAL SONNET no solo demuestra la forma en que las mayúsculas tienen un efecto en la lectura, sino que también demuestra involuntariamente las condiciones de producción de una máquina de escribir y sus peculiaridades técnicas. Por lo tanto, puede leerse como una ilustración perfecta de la famosa frase de Nietzsche de 1882: “YOU ARE RIGHT, OUR WRITING EQUIPMENT TAKES PART IN THE FORMING OF OUR THOUGHTS” (Nietzsche 18), que el hombre medio ciego martilló en mayúsculas en la máquina porque la Bola de Escritura Malling-Hansen no tenía letras minúsculas. La medida en que cada método de producción, reproducción, distribución y mediación deja su huella en un texto también se muestra en DICTATED SONNET, que verbaliza todos los signos de puntuación, y en TELEGRAPHIC SONNET, que describe el método de transmisión al terminar cada línea con la palabra “Stop”.

La frecuencia con la que este soneto ha sido mecanografiado, editado, reajustado, comentado, interpretado, reimpresso y transmitido desde el momento de su creación y

luego también como resultado de la serie de Carrión, es algo que el soneto final de la serie, FAMOUS SONNET, atestigua, confirmando que ha logrado la canonización. Ya no es necesario volver a imprimir el soneto en su totalidad; se supone que el texto es bien conocido. Un “teaser” de dos líneas es suficiente, que termina con “... etcétera”. Mientras que los tres puntos señalan la omisión del resto de líneas e invitan a los lectores a completarlas mentalmente, el suplementario y, estrictamente hablando, superfluo “etcétera” revela que es fundamentalmente imposible concluir el experimento serial de Carrión. El abanico de posibilidades para seguir procesando el lenguaje dado está lejos de agotarse con las 44 variantes que ha proporcionado Carrión.

La llamada implícita a continuar la serie es algo que Michalis Pichler aceptó con su SOME MORE SONNETS, que también llevan el título POEM(S). Publicado en 2011, este libro también contiene 44 sonetos. El trabajo de Pichler también se parece a su predecesor, al que, además de Rossetti, hace referencia explícita al final del libro, en SONNET BIBLIOGRAPHY. Desde la publicación de Carrión, tomar prestado, repetir, citar y copiar pertenecen al repertorio estándar de procedimientos artísticos (que pasan sin ser cuestionados con demasiada frecuencia) e incluso definen todo un género de escritura llamado Literatura de Apropiación. Este género alcanzó su primer auge, avant la lettre, alrededor de 1970 con obras de Carl Frederik Reuterswärd, Åke Hodell, Marcel Broodthaers, Emilio Isgrò, Gerhard Rühm, Jarosław Kozłowski, Tom Phillips y Ulises Carrión.⁴ Como tal, la edición de Pichler se caracteriza por el juego post-posmoderno con las referencias, con la postproducción y el compartir en una era (post-)digital, teniendo en cuenta también las posibilidades digitales del diseño, así como los medios de comunicación, producción y distribución contemporáneos.

Esto se puede ver claramente en el primer soneto de la serie, TIMES NEW ROMAN SONNET, que alude a la fuente que había sido el estándar en Microsoft Office hasta 2007 y que, por lo tanto, dio forma a la manera en que innumerables usuarios de PC miraban sus propios textos. ITALIC SONNET y el BOLD SONNET también dejan atrás la era de la máquina de escribir, donde solo era posible acentuar un texto con interlineado, subrayado y mayúscula (ver UNDERLINED SONNET AND CAPITAL SONNET de Carrión). El mayor número de posibilidades de diseño que ofrece una computadora convierte a cada escritor en un tipógrafo. Estas posibilidades se exploran en RIGHTBOUND SONNET, el cual sería extremadamente laborioso de producir en una máquina de escribir. Al mismo tiempo, los sonetos posteriores ilustran el hecho de que un simple clic es ahora suficiente para convertir un soneto justificado a la derecha en un CENTERED SONNET o en texto justificado (BLOCK SONNET). Los sonetos de Carrión

4. Véase Gilbert 2014.

correspondientes a cartas, telegramas y dictados se complementan ahora con sonetos enviados por correo electrónico y fax. Y, en homenaje a Ulises Carrión el cartero, también está ENVÍA TU PROPIO SONETO, que pone en correspondencia las eras de las direcciones postales y las direcciones electrónicas.

Después de este llamado directo a los lectores a participar, hay un llamado implícito similar en la página final, que cierra la serie al mismo tiempo que la abre. Titulado OTHER SONNETS, presenta 156 ideas adicionales para sonetos en orden alfabético (véase Fig. 2). La lista termina con una coma y, por lo tanto, pide al lector que desarrolle sus propias ideas para los sonetos, al igual que el “etcétera” en FAMOUS SONNET de Carrión. Pero esta lista de ideas es igualmente una invitación a ejecutarlas. Y aunque probablemente se deba a un descuido, es significativo que FRANCHISED SONNET sea el único soneto que aparece en la lista dos veces; refuerza la idea de que las ideas enumeradas para los sonetos se dejan para que las utilice el lector. Desde entonces, Pichler se ha dado cuenta de algunas de estas ideas y estas incluyen NINE SWIMMING SONNETS, el BRAILLE SONNET, y SEVEN ADVERTISED SONNET(S) que sirvieron como publicidad para exposiciones que incluían SONNET(S) de Carrión y realizaciones de OTHER SONNET(S).⁵

Estrictamente hablando, el OTHER SONNETS tiene una de esas realizaciones oculta en su interior: a saber, el SONNET WITH SEVEN WORDS IN A LINE, que hace honor a su título al salir de la lista justificada de los OTHER SONNETS y solo tiene siete palabras impresas en este verso. Contra todas las leyes gramaticales, incluso la coma se mueve en el siguiente verso. Se hace evidente en este soneto que la distinción entre la idea y la ejecución (de una obra) ya no es clara, particularmente en el arte conceptual y la literatura.⁶

Algunos de los sonetos de esta lista hacen que el lector pregunte cómo se harán realidad. Después de todo, ¿como parecería un NEOLIBERAL SONNET o un soneto SO NICHT! [¡NOT LIKE THAT!]? Sin embargo, el foco de esta máquina de ideas está compuesto por sonetos que reflexionan sobre las tecnologías actuales de producción, comunicación y distribución: BLOGGED SONNET, DOWNLOADED SONNET, GOOGLED SONNET, OCR SONNET, SKYPE SONNET, SONNET (VIRUS) y TWITTERED SONNET. Otro punto focal de esta lista está dedicado a aquellos que hacen referencia a la historia de la literatura y el arte en el siglo XX: ABSTRACT EXPRESSIONIST SONNET, CONCRETE SONNET, OULIPO SONNET, S = O = N = N = E = T, TWENTYSIX GASOLINE SONNETS, UNCREATIVE SONNETS, etcétera.

5. Véase las exposiciones e intervenciones en Christophe Daviet-Thery, Paris 2013, PrintRoom, Rotterdam 2013, x marks the bokship, London 2014 und OEI color space, Stockholm 2014.

6. Para más detalles, véase Gilbert 2019.

Como tales, amplían el espectro de referencias históricas y en parte canónicas que Pichler ya ha utilizado hábilmente en varios *SOME MORE SONNETS* para enmarcar e inscribir su serie dentro de una tradición. Tomemos como ejemplo el *SONNET FOR FANS AND SCHOLARS ALIKE*, que sigue el modelo que estableció la publicación homónima de Ulises Carrión de 1987, llenando la plantilla del soneto con texto ficticio tipográfico y reemplazando todos los caracteres con la letra “i”. *SONNET (IMAGE)* también parece visualizar el esquema típico del soneto reemplazándolo por barras negras, algo que se conoce de la literatura académica y también de sus *Gráficas en Poesía* (1972). Al mismo tiempo, es inconfundible que este soneto cita *Un coup de dés* (imagen) de Marcel Broodthaers de 1969, donde Broodthaers tradujo el diseño revolucionario del poema de Mallarmé en un arreglo de barras negras. Al hacerlo, Pichler establece una biblioteca muy personal de “grandes éxitos,” que también es el adecuado nombre de su editorial donde se publica la serie. Además, Pichler también define el contexto histórico literario y del arte en el que sitúa su propia obra, haciendo de su serie un signo inconfundible de nuestro tiempo. Porque, “in the digital condition, one of the methods (if not the most fundamental method) enabling humans to participate [...] in the collective negotiation of meaning is the system of creating referents” (Stalder 96, énfasis en original).

En la serie se incluye *PAGINATED SONNET*, el único con un número de página. Este soneto luego llama la atención sobre el hecho de que todas las demás páginas han quedado sin pagar. Asimismo nos recuerda que *SONNET(S)* de Carrión tampoco fue paginado, un aspecto de su trabajo y agenda artística que ha recibido muy poca atención. Como puede deducirse de sus ensayos, el abandono de la paginación fue una elección deliberada con un significado francamente programático; de hecho, puede verse como una declaración de guerra. En *The New Art of Making Books*, Carrión afirma que la paginación nunca se figuró en la consideración del arte antiguo, que se centró únicamente en el texto:

In an old book all the pages are the same.

When writing the text, the writer followed only the sequential laws of language, which are not the sequential laws of books.

Words might be different on every page; but every page is as such, identical with the preceding ones and with those that follow. (Carrión 9)

Este aplanamiento a menudo deriva en un gran aburrimiento (véase 9f) que el nuevo arte trata de contrarrestar: “In the new art every page is different; every page is

an individualized element of a structure (the book) wherein it has a particular function to fulfill” (p. 9). Carrión vuelve a esta idea en *Bookworks Revisited* de 1979:

[Ordinary books] share a common formal element—their pages are numbered. [...] Numbering the pages of a book means that there is a sequence but this sequence isn’t self-evident. In other words, from a visual point of view the pages of a book are interchangeable; they all look more or less alike. [...] That’s the reason why they have to be identified by means of a number. (Carrión *Bookworks* 57)

Si la ubicación de un texto específico (o una sección específica de un texto) no está predestinado por el concepto artístico en estos libros ordinarios y más bien está determinada solo por parámetros y coincidencias ajenas, entonces cada salto de línea y cada salto de página es, en el mejor de los casos, una “formal feature of the typographic realization and not of the text”. Es por esta razón que no tienen absolutamente ningún significado para el texto. Pero el manejo descuidado de la paginación es una clara indicación para Carrión de que la mayoría de la literatura “antigua” está marcada por una “contingency of setting and placement”, de modo que el texto ocupa “no individual site of its own on the paper”. Solo está familiarizado con un “placement that happens by accident” (deReuß, énfasis en original borrado).⁷ Sin embargo, al hacer esto, una enorme cantidad de potencial estético queda sin realizarse.

Eugen Gomringer ya lo ha elaborado en su ensayo (aún sin traducir) parecido a un manifiesto vom gedicht zum gedichtbuch (del poema al poema en forma de libro) de 1966. En este texto, Gomringer cultiva la idea de un libro que es más que la disposición accidental de textos individuales y discretos donde el “number of pages is only determined by the size of the font”, como es común en la mayoría de los volúmenes de poesía. En cambio, visualiza un “poem in book form”, donde el número de páginas,

book pages [as well as] the movement of turning the page is able, as a cesura, as a change of perspective, to perform a completely defined and calculated role. a poem can be presented like a fan and fanned out. cesuras in the content correspond to the real, material cesuras in the book object—the internal time of a poem corresponds to a specific time frame of physical movement. (Gomringer 59)

Esto ya se puede decir de *Un coup de dés* de Mallarmé, donde el texto no solo se mide y se coloca exactamente en la (doble) página sino también dentro del marco del libro, como la frase que sirve de título, “Un coup de dés [...]”, demuestra distribuyéndose a lo largo de las páginas de todo el libro. Así, en *Un coup de dés*, “tends to be no passage where the text is the result of chance or an external procedure. Just as in a handwritten manuscript, everything here has a specific site—and the form of this site is not arbitrary” (deReuß, énfasis en el original). Esto conlleva una forma de literatura que avanza y, al reflejar *expressis verbis* su propia especificidad de sitio, se encuentra en el más marcado

7. Para más detalles sobre el concepto de la especificidad de sitio en la literatura, véase Gilbert 2018.

contraste concebible con los libros ordinarios y los textos convencionales cuyas configuraciones (tipo)gráficas son contingentes.

No se debe subestimar el papel de Mallarmé como partera de tal tradición literaria de escritura “site-specific”. Es el máximo referente y figura clave de la “bibliographic version of site-specific art” (Dworkin 65), que tanto Carrión como Pichler han desarrollado en sus libros y páginas. Sin embargo, tanto Carrión como Pichler han descubierto estrategias individuales para implementar este enfoque, como se puede comprobar en su uso de la paginación. Mientras Carrión evita los números de página en SONNET(S), Pichler demuestra que es un instrumento que se adapta perfectamente a la creación “site-specific”. Al dar el número de página de un soneto en particular y al abordar la paginación en el título, Pichler presenta la situación lineal consecutiva en un libro e introduce la paginación como un parámetro específico del sitio. En matemáticas, un parámetro se define como arbitrario y, sin embargo, fijo. Al proporcionar el número de página, Pichler otorga al soneto un sitio arbitrario pero definido que en adelante se inscribe como una condición de su existencia, pero que aún puede adaptarse a distintos contextos específicos. Sin embargo, quedan casos en los que la paginación se utiliza como constante. En esos casos, lo siguiente es cierto: “if the page count/pagination of their placement matters, PAGE PIECES are pagination-sensitive” (Pichler 233).

PAGINATED SONNET no es el único que es “site-specific”. DOPPELGÄNGER SONNET también debe su impresionante efecto a sus dos apariciones deliberadamente establecidas en el libro. En su primera aparición, que se ubica adecuadamente entre HALF SO y DOUBLE SONNET, es probable que el efecto desdoblador se atribuya a Pichler cuando actúa como una especie de reencarnación de Rossetti y Carrión—si no a los sonetos de las páginas anteriores, que hacen eco a lo largo de una manera inquietantemente real. Pero cuando, innumerables sonetos más tarde, se descubre el segundo DOPPELGÄNGER SONNET, éste se revela como el doppelgänger “real”, y su predecesor, o Vorgänger, solo ahora se reconoce como tal. Y, sin embargo, este doppelgänger continúa deambulando por la serie como un fantasma hasta que finalmente se encuentra nuevamente al hojear el libro. La serie se muestra así como un tejido estructural de relaciones. El libro es un espacio altamente estructurado donde es crucial que todo tenga su propio “sitio específico”.

Refiriéndose a esfuerzos equivalentes en la historia del arte para definir el ‘sitio’ del arte “site-specific” de manera más precisa, SOME MORE SONNETS también alienta a uno a identificar los sitios donde se materializa y presenta la literatura, como la página, la página doble, hoja, libro, editor y otros contextos de publicación ... Este aspecto final es particularmente evidente en la segunda edición de SOME MORE SONNET(S)

de Pichler, que fue publicado por Gato Negro en 2019. Esta edición muestra cómo la literatura específica del sitio, como arte “site-specific”, plantea cuestiones fundamentales sobre su capacidad para reproducirse, citarse, reubicarse, trasladarse o separarse de su lugar de origen, así como el hecho de que esta literatura requiere una sensibilidad particular al manipularla. Lo que, por lo demás, sigue siendo un imperativo filológico irrevocable de fidelidad a un texto debe ampliarse aquí si se quiere hacer justicia a la especificidad del lugar de estas obras. En referencia a sus “Page Pieces”, Pichler distingue entre varias formas de materialización:

PAGE PIECES are Primary information. [...]

A [...] (re)print or (re-)use of a PAGE PIECE in different context is *pari passu*.

It is impossible to dive into the same river twice (Pichler 233).

Posteriormente, una reimpresión de un “Page Piece” que no tuviera alteraciones no sería lo mismo que la primera publicación. Sería—para usar la terminología de Pichler, a su vez tomada de Seth Siegelaub—información secundaria. En su resolución, recuerda al Poem (or: Schema) de Dan Graham, que se publicó por primera vez en la famosa edición de Aspen de 1966 de la que Brian O’Doherty fue responsable. Poem de Graham consta de veintiocho parámetros autorreferenciales que enumeran, entre otras cosas, la apariencia externa que depende del sitio específico de publicación, así como las especificaciones del material de la impresión: por ejemplo, ““(name of) typeface” y “(type of) paper stock”. La tarea de cada editor es luego completar los elementos individuales de acuerdo con las condiciones de su publicación. Como resultado, cada publicación detalla una descripción precisa de las condiciones en las que fue creada. Sin embargo, esto significa que el poema no puede simplemente reimprimirse para hacerle justicia. Más bien, debe ser, por definición, ejecutado y creado de nuevo con cada publicación. Esto a su vez tiene como consecuencia que cada publicación sea diferente en su texto y diseño a todas las que la precedieron.

Del mismo modo, la segunda edición de SOME MORE SONNET(S) de Pichler difiere de la primera edición en varios aspectos. En lugar de comenzar con TIMES NEW ROMAN SONNET, está AKZIDENZ GROTESK SONNET. De manera similar, BOLD SONNET se reemplaza por LIGHT SONNET. Y, en lugar de RED SONNET encontramos PINK SONNET. Todo esto se ha hecho para que coincida con la fuente y los colores de la casa de la editorial. También se ajustaron las dimensiones de la publicación, y PAGINATED SONNET está en la página 55 y no en la página 51. De esta manera, la contingencia e implicaciones del sitio concreto de publicación y el contexto más amplio en el que se publicó están indisolublemente vinculados con la obra de una manera más tangible que en la primera edición. Además, se abordan como condiciones habilitantes y se convierten en el objeto explícito de la obra, tal y como alguna vez lo imaginó Ulises Carrión:

The old art assumes that printed words are printed on an ideal space.
 The new art knows that books exist as objects in an exterior reality, subject to concrete conditions of perception, existence, exchange, consumption, use, etc. (Carrión New 13)

Bibliografía citada

- Carrión, Ulises. "Bookworks revisited." *Second Thoughts*. VOID Distributors, Amsterdam, 1980, pp. 56-70.
- . "The New Art of Making Books." *Second Thoughts*. VOID Distributors, Amsterdam, 1980, pp. 6-22.
- . "Why plagiarisms." *Vandangos*, n° 1, 1973, portada.
- deReuß, Roland. "Spielräume des Zufälligen. Zum Verhältnis von Edition und Typographie." *Text. Kritische Beiträge*, n° 11, 2006, pp. 55-100.
- Dworkin, Craig. "Textual Prostheses." *No Medium*. MIT Press, Cambridge, Mass., 2013, pp. 55-83.
- Eco, Umberto. "Postscript." *The Name of the Rose*. Traducido por William Weaver. Mariner Books, Boston-New York, 2014, pp. 539-579.
- Gilbert, Annette. *Reprint. Appropriation (&) Literature*. luxbooks, Wiesbaden, 2014.
- . *Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren*. Fink, Paderborn, 2018.
- . "It's the Idea That Counts. Can We Think of Ideas as Literature?" *Convolution. Journal for Critical Experiment*, n° 5-7, 2019, pp. 181-190.
- Goethe, Johann Wolfgang von. "[Nature and Art] [orig. Das Sonett (1800)]." *Selected Poems*. Traducido por John Whaley, Northwestern UP, Evanston, Ill., 1998, p. 83.
- Gomringer, Eugen. "Vom gedicht zum gedichtbuch." *Gesamtwerk, vol. II. theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997*. Edition Splitter, Viena, 1997, pp. 58-60.
- Greber, Erika. *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und. Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Böhlau, Cologne-Weimar-Vienna, 2002.
- Hellion, Martha. "Ulises Carrión. A Biographical Sketch." *Ulises Carrión. Personal Worlds or Cultural Strategies? / ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, vol. 2. Turner, Madrid, 2003, pp. 13-21.
- Huebler, Douglas. "Untitled." *On Art. Artists' Writing on the Changed Notion of Art After 1965 / Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*. Editado por Gerd De Vries. Dumont, Cologne, 1974.

- Nietzsche, Friedrich. *Schreibmaschinentexte. Vollständige Edition: Faksimiles und kritischer Kommentar*. Editado por Stephan Günzel y Rüdiger Schmidt-Grepaly. Bauhaus Universitätsverlag, Weimar, 2002.
- Pichler, Michalis. "PAGE PIECES." *Publishing Manifestos. Beta Version*. MISS READ, Berlín, 2018, 233.
- Rossetti, Dante Gabriel. "To Thomas Gordon Hake, 28 April, 1870." *The House of Life. A Sonnet-Sequence*. Editado por Roger C. Lewis. Boydell & Brewer, Woodbridge, 2007, p. 227.
- Rossetti, William Michael. "The House of Life. A Prose Paraphrase." *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer*. Cassell & Company, London et al., 1889, pp. 179-183.
- Rossetti, William Michael, y Dante Gabriel Rossetti. *His family-letters, with a memoir, vol. 1*. Ellis and Elvey, Londres, 1895.
- Scott, David. *Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*. Cambridge UP, Cambridge, 1988.
- Stalder, Felix. *The Digital Condition*. Polity Press, Cambridge, 2018.