UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y COMUNICACIONES
ESCUELA DE LITERATURA

Escritura asémica, visualidad y sobreabundancia en *Ni Mu* (2002) y *Con todas las letras* (2003), dos libros de artista de José-Miguel Ullán

CHRISTOPHER PADILLA MANSILLA

Tesina presentada a la Facultad de Humanidades y Comunicaciones de la Universidad Finis Terrae, para optar al grado de Licenciado en Literatura con mención Edición de Texto

Profesora Guía: Megumi Andrade Kobayashi

Santiago, Chile

2022

A mis gatos, por estar siempre conmigo,

a mi familia por brindarme el apoyo para estudiar Literatura,

a Javier Bello por su guía y constante apoyo en estos nueve círculos del infierno.

ABSTRACT

Ni Mu (2002) y *Con todas las letras* (2003), dos libros de artista de José-Miguel Ullán, poeta español perteneciente a la generación del 68, permiten reflexionar sobre su papel como dispositivos que abren la posibilidad de (re)pensar la figura del autor creador y de las convenciones del libro moderno, a su vez que los fundamentos y límites de la escritura y la lectura. En particular, en el primero, observamos el despliegue de la escritura asémica como campo de experimentación, y en el segundo, las consecuencias de la polifonía lograda a través de la apropiación de extractos de canciones. En ambos, por otro lado, pudimos revisar la imbricación de la escritura poética con las artes plásticas. Reflexionamos también sobre la particularidad, en ambas obras de Ullán, de los soportes del libro de artista, las implicancias de los paratextos y, especialmente, la función del lector como parte de un paradigma del arte y la literatura que hace su aparición en las vanguardias y en la así llamada época postmoderna.

Palabras claves: José-Miguel Ullán - *Ni Mu* - *Con todas las letras* - libro de artista - generación del 68 - apropiación - dispositivo - escritura asémica y polifonía - poesía española.

ÍNDICE

Introducción …… 5
Breve discusión bibliográfica …… 14
Capítulo 1: Marco teórico …… 16
1.1 Escritura asémica …… 26
1.2 Apropiación …… 20
1.3 Dispositivo …… 21
Capítulo 2: Acercamientos a José-Miguel Ullán …… 24
2.1 Autor como creador …… 24
2.2 La muerte del autor …… 27
2.3 Generación del 50 España …… 30
2.4 Generación del 68 …… 31
2.5 La poética de José-Miguel Ullán …… 33
Capítulo 3: una aproximación comparativa a *Ni Mu* y *Con todas las letras* …… 38
3.1 *Ni Mu* y las relaciones con los lectores …… 38
3.2 Acercamientos con los lectores …… 43
3.3 ¿*Ni Mu* es un libro de artista? …… 46
3.4 *Ni Mu* y *Con todas las letras*: escrituras de mudez poética …… 49
3.5 *Con todas las letras*: apropiación en un mundo saturado …… 53
3.6 Lo *camp* en *Con todas las letras* …… 55
3.7 La función de los paratextos en los libros de artista de Ullán …… 64
Conclusión …… 68
Bibliografía …… 71

INTRODUCCIÓN

El poeta, ensayista y artista plástico José-Miguel Ullán nació en Villarino de los Aires, Salamanca, en 1944, y murió en Madrid en 2009. En la época del nacimiento del autor, Villarino de los Aires era un pueblo de entorno rural, en el que las aspiraciones personales y colectivas de los jóvenes estaban centradas en continuar el trabajo de los padres, dedicados principalmente a la agricultura o a labores relacionadas. Sin embargo, gracias a la intervención de un docente que habló con los padres del futuro autor, a los nueve años Ullán fue inscrito en un internado de Salamanca para continuar sus estudios de bachillerato. En una entrevista, realizada por Manuel Ferro para el *Círculo de Bellas Artes*, le hace una pregunta acerca del abandono de su pueblo para seguir estudiando y si existió algún impulso para escribir, a lo que el poeta contestó:

> Desde muy niño sentía una fascinación extraordinaria por el papel escrito, por la sorpresa de un trozo de periódico atrapado al azar o un papel encontrado en la calle. En el pueblo, los libros eran escasísimos y yo estaba poseído por el espíritu de leer. Leía con la misma voracidad *Currito de la Cruz*, *Jeromín*, *Los viajes de Gulliver*, *Corazón*, o a *Gabriel y Galán* (…) [con la misma intensidad podía leer la] revista cubana *Bohemia*, con su sección «La farándula pasa», y *El Diario de la Marina*, con su tira cómica de «El reyecito» (74).

El mismo autor comentaba en otra entrevista que el primer contacto que tuvo con la poesía eran las visitas de algunos invidentes que cantaban romances mientras cruzaban Villarino de los Aires; Ullán los seguía como si fuera su sombra, solo para escuchar los versos de los sucesos terribles o divertidos, los cuales también eran reproducidos en papeles de colores a cambio de una perra gorda (que equivalía a 10 céntimos de una peseta). De hecho, cuando en el bachillerato leyó *El Lazarillo de Tormes*, encontró decepcionante que el ciego de la novela picaresca no pasara toda la vida cantando.

Gracias a estas influencias, en 1959 se mudó a Madrid para estudiar Ciencias Políticas, Ciencias Sociales, y Filosofía y Letras. En este período, al igual que en el periodo de bachillerato, se fue introduciendo en la literatura y en el periodismo, obteniendo un gran

interés y, asimismo, cultivando su desarrollo personal en ambas áreas. Además, en este período se une a la Federación Universitaria Democrática Española, la cual funcionaba de forma clandestina y que era opuesta al Sindicato Español Universitario franquista; muy brevemente, militó también en el Partido Comunista. En 1960, José-Miguel Ullán ya es amigo del futuro ganador del Premio Nobel, el poeta de la Generación del 27, Vicente Aleixandre. El mismo poeta le comenta a Manuel Ferro, en la entrevista susodicha, que la casa de Aleixandre era una ventana abierta al mundo de los escritores exiliados y algunos que rondaban la casa eran Dámaso Alonso y Gerardo Diego -también poetas del 27-, los cuales, además, preparaban revistas literarias de forma transgresora al régimen franquista (75). Por los contactos y militancias anteriormente referidas, y otras actividades menores consideradas ilegales por la dictadura de Franco, como leer poesía en centros nocturnos, fue llamado para realizar el servicio militar en el Sahara, por lo que acude a hablar con el alcalde de Salamanca para conseguir un pasaporte indicando que participará en un Congreso de Poesía Joven en Francia. Es así como en 1966 atraviesa la frontera de España a Francia y se establece ahí como exiliado político hasta 1976, año de la muerte de Franco.

En París, el poeta vivió en el Barrio Latino y por "simpatía revolucionaria" (Miguel Casado, 2007) participó en las marchas de mayo de 1968. Durante su exilio siguió los cursos de Pierre Vilar, Roland Barthes y Lucien Goldmann en la *École pratique des hautes études*. Además, en ese mismo período, trabajó en las emisiones en lengua española de la Office de Radiodiffusion-Télévision Françoise (ORTF). Durante este período tuvo la oportunidad de conocer a muchos de los escritores, pintores, cineastas, músicos, editores y personas relacionadas con el mundo cultural, tanto españoles como latinoamericanos, que pasaban por París: Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Octavio Paz, Severo Sarduy, Mario Vargas Llosa, Emilio Adolfo Westphalen y María Zambrano, por citar algunos.

Asimismo, debido a su labor poética, ha sido catalogado dentro de la Generación del 68, en España, compartiendo este lugar con poetas como Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, Félix de Azúa, Ana María Moix,

entre otros, llamados también neovanguardistas y novísimos[1]. Un ejemplo de este trabajo de escritura son los poemas finales de *Mortaja* (1970), extractos de notas necrológicas de los periódicos españoles de la época; este mismo libro, también, es el primero en que el poeta experimenta con el collage:

FIGURA 1. José-Miguel Ullán, *Mortaja*, 1966, 210.

Un ejemplo de los "poemas" que son extractos de necrológicas:

La joven Dulce Martínez Delgado
de veintidós años
que habitaba en Ramón Azorín 35

[1] El apelativo de "novísimos", que ha perdurado para designar a los poetas antes mencionados y a los restantes miembros de la Generación del 60, se tornó popular a partir de la publicación en Barral Editores, en 1970, de la antología de José María Castellet, titulada *Nueve novísimos poetas españoles*, que intentó, desde su prólogo, definir la aparición de esta nueva horneada de la poesía peninsular bajo el sesgo de la cultura "camp"; entre los autores (Manuel Vázquez Montabán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pedro Gimferrer, Vicente Molina-Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero) no se encuentra José-Miguel Ullán ni otros importantes autores, como Diego Jesús Jiménez, cuyas trayectorias artísticas han trascendido ampliamente con posterioridad; seguramente, fueron dejados de lado por su no coincidencia con la estética que prima en la antología: Jiménez, por ejemplo, sería leído en la época como "retardatario" en la forma, pese a sus alcances políticos, ante la "innovación" de los 9 jóvenes autores (Lanz 2011), mientras que esta estética tampoco es compartida "por uno de los que ha terminado por erigirse como paradigma de los excluidos del relato castelletiano: José-Miguel Ullán. Si, efectivamente, como señalaron Castellet, Siles y muchos otros, el carácter vanguardista de los novísimos residía en su ruptura con el sistema literario español, Ullán debía quedar necesariamente al margen de la antología pues sus propuestas opositoras iban mucho más allá. Libros como *Maniluvios*, *Alarma* o *Soldadesca*, siempre reseñados por su innovación formal, mantienen una postura radical no ya contra el discurso literario imperante, sino contra el sistema social, utilizando el lenguaje como arma de desestabilización" (Benéitez y López, 20).

puso fin a su vida
arrojándose el sábado por la noche
al
paso de uno de los trenes
del ferrocarril
suburbano
unos sesenta metros antes de la
estación del Batán
Resultó
muerta en el acto
la joven Dulce (215).

El lenguaje se separa del registro lírico, se apropia de elementos que comúnmente (en el contexto de los años 60-70) no eran vistos como pertenecientes al ámbito del discurso poético. En palabras del propio Ullán:

> Fue un intento de desprenderse del lenguaje entonces imperante en la bienintencionada poesía española y que yo mismo, con mejor o peor fortuna, había practicado. Me pareció una forma válida de comenzar, un poco en el espíritu sesenta y ochista del détournement tal como lo entendiera el pintor Asger Jorn, del grupo Cobra, pero no reinvirtiendo al apropiarse de lo clásico, sino de algo muy actual y desvalorizado al máximo incluso dentro del periodismo (Ferro, 76).

A partir de este momento, el poeta español comienza a experimentar con la poesía visual, la prosa, los haikus y hasta con la lírica de ecos populares, entre otros. Cuando se sentía cómodo con algún estilo de escritura debía cambiar drásticamente, ya que uno de sus propósitos como artista era tener presente la complicación de variadas perspectivas, la que consideraba un nuevo enfoque de creación y no como simple consecuencia. Una de las características poéticas que más interesó de la poesía ullanesca, fue la capacidad de sacar frases y/o canciones de sus contextos de producción y/o divulgación, para conceptualizarlas. Remueve las palabras, juega con ellas y les entrega un nuevo enfoque bajo la luz de lo poético, porque "escuchar debería ser la tarea cimental de todo escritor. Retener lo dicho, desplazar a nuestro interior, otorgarle distinto contexto, conservar su tonalidad y enfrentarlo a otros decires desinteresados (…) de la escritura" (76). A fin de cuentas, José-Miguel Ullán, al tomar letras de boleros, de romances, tangos, flamencos, e incorporarlos dentro de sus poemas de forma

directa o indirecta (ya que a veces en los textos se logra apreciar un verso que hace eco a alguna canción lejana, escuchada en una micro o en un taxi camino a ningún lugar), retoma el viejo camino de la lírica, cuando los aedos cantaban las epopeyas mientras tocaban sus cítaras o los rapsodas utilizaban el rapdos, una vara con la que golpeaban el suelo rítmicamente, para acompañar su canto.

Ullán, por otro lado, trabajó también en colaboración con artistas visuales tales como Miró, Chillida, Saura, Sempere, Palazuelo, Broto, entre otros, gracias a su estancia en París. De manera constante en sus obras, podemos observar el diálogo entre la imagen y la palabra. La imagen, el dibujo, los collages, para Ullán, son influencias que debe acoger la escritura, y los poemas que cuentan con esta infiltración resultan elementos rupturistas de las nociones "clásicas" de la poesía. Asimismo, la escritura que surge a partir de la imagen -incorporada no como una simple ilustración- no representa una *écfrasis* estricta sobre ella, y los poemas dedicados a la pintura deben también poder ser leídos con independencia del punto de partida (Ferro, 76).

Considerando todo lo expuesto anteriormente, nos interesan dos "poemarios" visuales de José-Miguel Ullán: *Ni Mu* (2002) y *Con todas las letras* (2003). El primero, es un libro objeto, en edición limitada, publicado por El Gato Gris Ediciones de Poesía. Los dibujos[2] que constituyen una "secuencia muda" (s/p), como la llama Ullán en el "Epílogo", se encuentran sobre recortes de cartulina fabria, pegados sobre una franja de papel artesano de trapo, doblada como acordeón, distribuidos en seis planas, cuyo reverso está en blanco, más una plana editorial (el epílogo donde se entrega esta información, se enumeran los ejemplares, y firman editor y autor), una plana legal, y otra con el título y el nombre del autor. Hay dos tipos de dibujos: en cuatro de las casillas están realizados sólo con tinta negra y en los otros dos pintados, además, a color con acuarela. Esta forma de escritura hace eco en lo que comenta en la entrevista de Ferro:

> No pinto nada. Lo que yo hago es manchar y manchar papeles mientras no llegan las palabras; y así surgen las Escritura Asémicas, en medio de ese ritual

[2] Se les denominará de esta forma para dar una contextualización y explicación general de la obra a trabajar. Más adelante, en este trabajo, se elaborará una discusión sobre este concepto.

> de la espera. Es como si el sonido y el silencio, al chocar cada dos por tres el uno con el otro, produjeran un elemento nuevo, una adicción obsesiva, pero de naturaleza sólo visible y palpable (74).

Entenderemos el contenido de la obra como una escritura asémica, que llama al lector a reflexionar de manera concreta (no sólo intelectual), con sus sentidos, sobre lo que está viendo y tocando, enfrentándose a signos cuya codificación fonética y semántica no existe. Tal como afirma Jonathan Mayhew en su ensayo "De la luminosa opacidad de los signos: el texto visual de José-Miguel Ullán" (2010):

> Se nos presentan sistemas de escritura indescifrables. Se trata de unos garabatos que podrían ser hombrecitos, animales o pájaros, dispuestos en la página en columnas regulares como si se tratara de un sistema de escritura. La experiencia de *leer* estos garabatos es análoga a la de los occidentales aficionados a la caligrafía china, los cuales pueden apreciar el valor plástico y expresivo de un sistema de escritura cuyos significados no entienden para nada. Me consta que aun para los chinos letrados la caligrafía cursiva puede resultar relativamente opaca. El valor estético de la escritura, entonces, reside en la expresividad de unos signos cuyo significado queda oculto, igual que en el arte abstracto (201).

En el otro poemario mencionado, *Con todas las letras* (2003), publicado en ediciones Plástica & Palabra por la Universidad de León, el poeta reproduce, en orden alfabético, el abecedario en español, acompañado de extractos de boleros y canciones infantiles. En una plana de papel estucado pone, sin numerar las páginas, las letras del alfabeto. En la siguiente, un extracto de la canción con un título que empieza con la letra que corresponde a este orden. Por ejemplo, junto a la letra "N":

Noche, no te vayas,
déjanos en tu manto eternizarnos;
no queremos vivir el nuevo día,
preferimos morir que separarnos.

• *Noche, no te vayas* / Roberto Cantoral.

FIGURA 2. José-Miguel Ullán, *letra n*, 2003, s/p.

Además, al abrir el libro, el lector se encuentra con una hoja de color jacinto doblada en dos que contiene una carta de amor escrita por un cantante de radio y la contestación de la amada. La carta, entendida como paratexto que incorpora un relato de corte sentimental, es el primer acercamiento del lector a lo que se enfrentará más adelante: la selección de extractos de boleros posicionados según la letra del abecedario. Cada letra cuenta con un dibujo del poeta, a grafito, que la representa. Además, en el reverso de cada dibujo, se encuentran otros, en tinta negra, que representan manchas o trazos gruesos sin codificación, a los cuales, también se les denominará escritura asémica. Siguiendo con la letra "N":

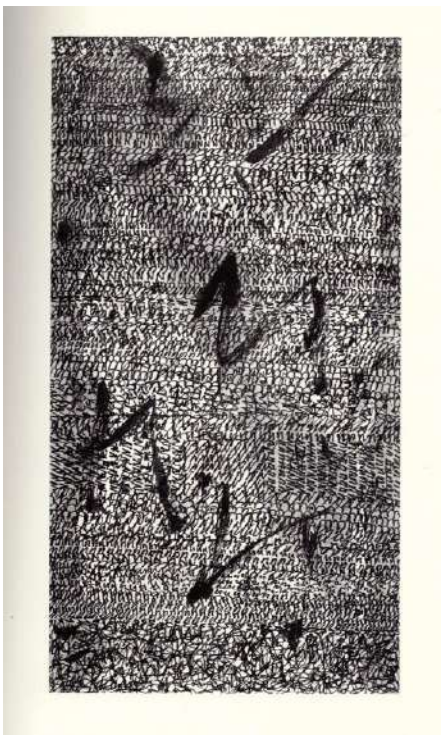


FIGURA 3. José-Miguel Ullán, dibujo letra n, 2003, s/p.

FIGURA 4. José-Miguel Ullán, escritura asémica letra n, 2003, s/p.

José-Miguel Ullán experimenta con la escritura en estos dos poemarios, tensada entre lo visual y la letra. *Ni Mu*, como menciona el autor en su Epílogo, es una "secuencia muda" (s/p) que juega con el lector para que este pueda otorgarle sentidos posibles a la escritura asémica. Considerando, por un lado, su sentido visual -y su referencia sinestésica auditiva (secuencia muda)-, y, por otro, a partir de los paratextos editoriales (El Gato Gris Ediciones de Poesía y su inclusión en *Ondulaciones* (2007), poesía reunida editada por Galaxia Gutenberg), obliga al lector a cuestionar los marcos y los límites que definen la poesía, y las artes plásticas, en sí mismas, debido a la unión de ambas disciplinas en un objeto. Con lo anterior nos referimos al formato libro-acordeón (*Ni Mu*): una obra lírica y (no) un objeto plástico.

Al año siguiente, Ullán pública, de forma irónica, una obra cargada de polisemias en base a lo "dicho", que contrasta con *Ni mu*, ya que en este segundo poemario el poeta se encarga de organizar tanto las "letras" de las canciones y gran parte de los dibujos que las acompañan, mediante el orden alfabético de la "letra" (del abecedario castellano). Además, se suma el contraste con los dibujos que representan (en tinta negra) un acompañante de cada

una de las letras, en el poemario *Con todas las letras*. También, es necesario reconocer el gesto irónico de representar la escritura poética mediante la sentimentalidad extrema, incluso *camp*, de los boleros, en el contexto de estas mediatizaciones conceptuales de escritura asémica, escritura y del libro de artista.

A partir de lo anterior, en la presente tesina intentaremos observar y definir de qué manera se puede caracterizar y conceptualizar estas dos escrituras poéticas no convencionales, enmarcadas en la ejecución visual-plástica y en el libro de artista, *Ni Mu* (2002) y *Con todas las letras* (2003) de José-Miguel Ullán, de modo de hacer visibles los dispositivos que instala el poeta, por medio de la ausencia y, a la vez, por medio de la sobreabundancia de la letra, a contrapelo del discurso lírico.

En primera instancia, presentamos una breve discusión bibliográfica sobre distintas entrevistas, artículos académicos y reseñas en las que se tratan o se mencionan las dos obras que aborda esta tesina. En segunda instancia, el marco teórico, constituido a partir de tres conceptos claves: la escritura asémica, a la que nos aproximamos brevemente desde distintas áreas de estudios; la apropiación, de la que intentamos una definición en el contexto crítico de la presente investigación; y, por último, el dispositivo, definido a partir de la propuesta del filósofo italiano Giorgio Agamben. En tercera instancia, el capítulo siguiente representa un acercamiento a la poética de José-Miguel Ullán, desde la noción de autor como ente creador, sostenida por Maurice Blanchot y Jean Paul Sartre, y la idea de muerte del autor, elaborada, en distintas instancias, por Roland Barthes y Michel Foucault; agregamos a lo anterior una breve comparación de la poesía española de la generación del 50 y la generación del 68, a la que pertenece nuestro autor. Por último, en cuarta instancia, el análisis de dos de los libros de artista del poeta: *Ni Mu* y *Con todas las letras*, destacando su pertenencia no solo a la escritura y la poética del autor, sino que también su propuesta de un “nuevo” paradigma literario.

BREVE DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA

Existen varios estudios alrededor de la poesía de José-Miguel Ullán; sin embargo, sobre el corpus elegido existe escaso material académico que abarque de forma independiente cada obra. De la época de publicación de *Ni Mu*, contamos con una entrevista realizada en el año 2003 por Eloísa Otero a José-Miguel Ullán. De esta "conversación" se desprende una idea muy peculiar, elaborada por Ullán, sobre su libro de artista:

> La caligrafía del dibujo tiene algo más primitivo y libertino, menos domesticado que aquello que articula la escritura. Sus límites son más ambiguos. Y la ambigüedad, tomada ésta como movimiento de doble percepción y no como un escape o componenda, sigue siendo un buen instrumento de resistencia. Por eso, al dibujar de manera espontánea (sin la exigencia de un artista plástico, sino como desahogo de escritor), hay algo inaugural, no fijado del todo, que enseguida se impone en su hibridez y que ahí se queda, a su aire, mientras que en la escritura todo tiende a amoldarse, a darse en forma y, en definitiva, a rendir cuentas. Cada dibujo, en cambio, es un sobresalto sin molde (s/p).

Lo que Ullán menciona abre las puertas para investigar sus alcances como creador de una obra que transgrede con toda norma semántica; un campo de silencio, un lugar que él dibuja, toma el control de la lectura y lo guía, o simula hacerlo ya que cada trazo realizado por el poeta se podría tomar como independiente del otro. No hay orden, no hay ley, no hay campo específico. Lo mismo menciona en la reseña del 2005 Orlando González Esteva en el sitio *Letras Libres. Ni Mu* se encuentran en estudios como: "De la luminosa opacidad de los signos: el texto visual de José-Miguel Ullán" por Jonathan Mayhew (2010); "De la escritura como iconotexto" de Jenaro Talens (2010); "Un decir otro" Marcos Canteli (2010); "Una escritura de la que no se vuelve (María Zambrano desde José-Miguel Ullán) por Virginia Trueba Mira (2021)[3]. Asimismo, existe una tesis doctoral titulada: "Poesía e imagen en la

[3]Los artículos y ensayos se centran en la visualidad y escritura del poeta español, pero abarcan otros poemarios tales como *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1973), *Frases* (1974), *Almario* (1982), *Visto o no visto* (1993), entre otros, todos poemarios y libros de artistas en el que se visualizan el uso de la letra con collages, dibujos, iconotextos, y escritura asémica.

obra de José-Miguel Ullán" (2017), escrita por Mónica Trujillo Acosta, Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad La Laguna, en el año 2017. En esta se realiza un estudio profundo de toda la poesía visual de José-Miguel Ullán.

De *Con todas las letras* (2003) no existen muchas referencias académicas específicas sobre la obra, pero se encuentran algunos ensayos como: "Ullán: peso y sombra de la melancolía" de Antonio Ortega (2003), "Los trazos de la canción" de Olvido García Valdés (2010), "La palabra sabe —Ironía o escucha—" de Miguel Casado (2010), "La música en la poesía de José-Miguel Ullán" de Pedro Provencio (2010), "Y [las letras] se pusieron a bailar. Ullán y el rinoceronte de Fellini" de Esther Ramón (2010). Algunos de estos textos, como veremos más adelante, giran alrededor de las nociones y prácticas de la apropiación en la obra de Ullán; otros observan el papel de Ullán como creador que toma escrituras de lo cotidiano para transformarlo. Asimismo, el libro de artista que trabajamos en esta tesina no es el primer ni único trabajo realizado por el español en el que se visualiza la apropiación de canciones para incorporarlas en sus poemas; *En Manchas nombradas* (1977) algunos poemas largos contienen extractos de canciones populares.

Para obtener una imagen más completa sobre el autor y su trabajo poético, tendremos en cuenta el prólogo de Miguel Casado para la primera antología de Ullán, titulada *Ardicia* (1994); también el prólogo para la poesía reunida del 2007, *Ondulaciones*, del mismo Casado; el artículo "El 68 de José-Miguel Ullán: procedimiento, revolución y vanguardia", de Rosa Benéitez Andrés y Pablo López-Carballo (2016); y el libro *Por una estética de lo inestable* (2019), de Rosa Benéitez Andrés. *Ni Mu* y *Con todas las letras* se pueden considerar como libros de artistas que rompen con la noción de obra poética escrita en un campo semántico comprensible, y al hacerlo juegan con el silencio y el trazado para que el lector intente descifrar un código en el libro acordeón. En *Con todas las letras*, el autor juega con los alcances de la creación, con la palabra y con la música; mezcla dos elementos que siempre han estado ligados de forma consciente o inconsciente. Los alcances de la escritura permiten, en ambos poemarios, que el autor entre en un limbo de indefinición sobre si lo que produce es arte o literatura, si es plagio/apropiación o inspiración; así, se entra en un juego de dispositivos y géneros sobre el que se intentará reflexionar en esta tesina.

CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO

1.1 Escritura Asémica

La escritura asémica, como observamos en parte de la obra de José-Miguel Ullán, se manifiesta a contrapelo de cualquier definición que desde el lugar común y el sentido común pretenda definir una noción de "escritura". La Real Academia de la Lengua la define como: "1. Acción y efecto de escribir; 2. Sistema de signos utilizado para escribir. Escritura alfabética, silábica, ideográfica, jeroglífica. 3. Arte de escribir (…) 6. Obra escrita" (2022). Esta definición rescata el movimiento de alguna extremidad o elemento que imite el trazado en una página, o lo publicado. También, la definición considera distintos tipos de escritura que ha tenido la humanidad. Sin embargo, la escritura no es solamente una representación de lo oral, como se piensa con el abecedario, sino que contiene variadas aristas que permiten, dentro del mundo artístico-literario, experimentar en los espacios ambiguos de la escritura.

En la sociología, por ejemplo, se considera la escritura como un modelo regulador de la cultura, pero que es el menos uniformemente distribuido en la sociedad. Es decir, que su circulación es la que mejor muestra los condicionamientos, las presiones, contradicciones y los desniveles del modelo social en una comunidad. Tal como expone Giorgio Raimondo en su libro *Antropología de la escritura* (2013):

> [En la escritura se logra observar el intento de] la conservación del orden social; y en esa conservación exige que se mantenga la sociabilidad entre los miembros, que haya una continua producción de formas ideológicas y que éstas circulen entre los miembros para reforzar o modificar aquellos que la sociedad considera valores positivos en un determinado momento (88).

La escritura es un medio de control, de presión y de reflejo de una sociedad, contexto y tiempo determinado. Antes de la escritura como representación de lo oral se encontraba el uso de pictogramas e ideogramas, en los que se observa intensamente la fuerza de lo gestual, como rescata Raimondo en su libro.

En la antropología, por otro lado, se vincula lo pictórico a una función particular, pero que a su vez también está incorporado en otras funciones tales como las de expresión o de

comunicación. En el libro *Historia de la escritura: de Mesopotamia hasta nuestros días* (1996), Louis-Jean Calvet afirma que los primeros pueblos de la humanidad se comunicaban a través de lo gestual; pero mientras ese sistema tiene sentido en el aquí y el ahora, lo pictórico encuentra sentido en su perduración, es decir, en la perspectiva de su duración y/o a la distancia.

Desde la lingüística, Saussure propone una tipología de carácter binario, en que se identifican sólo dos sistemas de escritura: el sistema ideográfico, en el cual la palabra es representada por medio de un solo signo, diferente al sonido que lo compone. Segundo, el sistema fonético, que intenta reproducir la cadencia de los sonidos que se suceden en la palabra. A partir de esta breve clasificación, se entiende que la escritura está definida por la lengua, asunto que *Ni Mu* desbarata.

Por otra parte, Ignace J. Gelb, historiador americano, en *Study of writing* (1952), distingue cuatro tipos de escritura/sistema: el sistema logográfico, en el que los signos transcriben las palabras; el sistema logosilábico, en que se emplean los signos logográficos y también los silábicos; escrituras silábicas, en las cuales el signo transcribe las sílabas de la lengua; y, por último, escrituras alfabéticas, cuyos signos transcriben los fonemas de la lengua (149). Desde la Ilustración, estos cuatro tipos han dado inicio a diferentes estudios ordenados bajo la idea de evolución; así, se recupera la mirada "divina" que convertía al alfabeto en un punto de llegada del proceso de perfeccionamiento de la escritura. Desde entonces, es una idea habitual asumir que la escritura se encuentra subordinada a la lengua y que su expresión ideal sería el alfabeto.

Roland Barthes, en su ensayo "Variaciones sobre la escritura" (1973), se interesa en la "descripción", la que se define como el acto muscular de escribir (87): es en este gesto de la mano apoyada sobre una superficie con un elemento/ herramienta (punzón, pluma, caña) que se empiezan a trazar formas regulares, muchas veces rítmicas. El autor cree, al igual que el etnólogo André Leroi-Gourhan, que los grafismos son incisiones rítmicas en las paredes de las cavernas de la prehistoria, y que tienen una antigüedad (en el momento de tal afirmación) de más de treinta y cinco mil años antes de nuestra era. La escritura lineal aparece en Mesopotamia hace unos veinticinco mil años A.C.; sin embargo, a diferencia del período Paleolítico, los sumerios practicaron la escritura cuneiforme.

Barthes opina, al igual que los autores anteriores, que el lenguaje es, por antonomasia, el lenguaje oral, el hablado, por lo que la escritura es solamente lo que sigue al habla. Asimismo, para el autor, el grafismo es anterior a la escritura de signos, en la que se produce un nuevo tipo de equilibrio entre las manos y la cara: las manos ahora tienen su lenguaje (la visión y el trazado gestual), y la cara también, con la audición y la locución: "el pre-grafismo de las cavernas organizaba sus figuras de una manera radial (…) podemos comprender que esos ensamblajes simbólicos funcionaban fatalmente en coordinación con un contexto oral" (99). Para Barthes, los grafismos son rayas, trazos, grabados en elementos ya sean de hueso, piedra o cerámica, pequeñas incisiones equidistantes. Estas huellas/rayas no tienen un sentido preciso, es decir, quedan fuera de cualquier semántica constituida, son manifestaciones rítmicas que no resaltan por la imitación de lo real sino por la abstracción (101). Según Barthes, existen dos mitos del origen de la escritura: en el primero, a partir del gesto y del ideograma se forma una escritura en derivación de la figura; en el segundo, nos encontramos con el signo abstracto, el que no tiene necesariamente contenido. Ambas posibilidades nos llaman la atención especialmente para esta lectura.

Se puede concluir, entonces, que una escritura no necesita ser legible para ser una escritura, tal y como menciona Barthes:

> Una escritura no necesita ser "legible" para ser plenamente una escritura. Podemos incluso decir que precisamente en el momento en que el significante (…) se desprende de todo significado y suelta vigorosamente la coartada referencial, el texto (en el sentido actual de la palabra) aparece. Pues para comprender qué es el texto, es suficiente -pero necesario- *ver* la ruptura vertiginosa que permite que el significante se constituya, se ajuste y se despliegue sin sostenerse en un significado. Estas escrituras ilegibles nos dicen (solamente) que hay signos, pero no sentido (105).

El poeta José-Miguel Ullán siempre ha acompañado el hacer de la escritura con otro hacer, un hacer-mano en paralelo, que se manifiesta como búsqueda, tanteo y regocijo[4], como

[4]En otros poemarios que se reflejan son: *Ardicia* (1973), *Acorde* (1974), *Asedio* (1975), *Alarma* (1975), *Anular* (1975), *Almario* (1982), *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1973), *Visto y no visto* (1993), *Ni mu* (2002).

afirma Olvido García Valdés en el prólogo de *Agrafismo* (2007). Ullán, al igual que Paul Klee, Alfred Kubin, Henri Michaux y Unica Zürn, logra ver que la mano de la escritura va en camino a la pintura, el dibujo de la palabra, o, mejor dicho, de la idea visible. Los autores mencionados han sido catalogados dentro de lo que se conoce como escritura asémica. Peter Schwenger, en su libro *Asemic the Art of Writing* (2019), entrega una definición sobre lo que "podría" ser una escritura asémica:

> Asemic writing removes even this minimal reassurance. The signs before our eyes don't belong to any familiar system. At the same time, they put themselves forward in the form of a sign system, recognizable as marks on a page according to certain conventions (...) When the linguistic term *seme* (derived from the Greek *sema*, "sign") is preceded by the private *a-*, the normal meaning of what follows is negated for neutralized (compare *moral* and *amoral*). In the case of *asemic* it is meaning itself, or rather the sign's capacity to convey meaning, that is eliminated. So asemic writing is writing that does not attempt to communicate any message other than its own nature as writing (2).

Desde esta perspectiva, la escritura asémica es una escritura abierta y, además, sin palabras. Gracias a la no especificidad de esta, es que surge un vacío de significado, un vacío que el lector debe completar e interpretar. Es una forma de arte híbrida que fusiona texto e imagen en una sola unidad, la que luego es liberada para interpretaciones subjetivas-arbitrarias. A fin de cuentas, es comparable a la escritura en sí misma, pero que en lugar de escribirse para producir un contexto verbal, se visualiza de forma abstracta. Asimismo, Schwenger explica sobre la escritura asémica que:

> Asemic writing is an example of such surface models: it implicitly asks us to conceptualize what we are seeing —not reading. It frees us from the structuration of lines of thought, even as we see before us those very lines of thought. The markings we see represent thought processes but are without content. Severed from "instrumentality", as Barthes would call it, they owe allegiance to nothing other than their own contours and the abstract idea of writing that they evoke. Images, which before were something to be

> superseded by concepts in the accepted linear-verbal mode, now offer themselves for a very different purpose (7).

Por consiguiente, la escritura asémica puede llegar a tener una doble "función", ya que puede ser polisemántica o tener significado cero y/o infinitos, o esta misma puede evolucionar con el tiempo. Asimismo, las obras asémicas permiten un intercambio con el "lector", puesto que lo dejan decidir cómo "traducir" y explorar un texto asémico. Existe un juego entre el texto y el lector que lo sostiene, dado que este último se convierte en co-creador del trabajo que expone el creador de la obra.

1.2 Apropiación:

El término "apropiación" proviene, originalmente, del ámbito de la fotografía; se trata de un procedimiento artístico que se puede definir como una multiplicación directa, copia o incorporación de un elemento perteneciente a otro artista, como expone Diego Lizarazo en su artículo "La fotografía como existencia: Apropiación y reinterpretación fotográfica" (2018). Este elemento, instalado muchas veces en un contexto diferente, es alterado en su significado de modo parcial o total, y, en cierta medida, cuestiona los conceptos de originalidad por medio de la atracción de esos elementos "robados".

La apropiación es un método que se extiende a todas las culturas y a todos los tiempos, en la industria de la moda, el mundo del arte, las fotografías de Mapplethorpe o las de Sherrie Levine, en las películas de Hans Jürgen Syberberg, las pinturas de David Salle, etc., pero que adquieren un carácter definitorio y fundamental en el arte postmoderno. Douglas Crimp, en *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y identidad* (2005), afirma que: "…los determinantes de un campo discursivo comienzan a fragmentarse, surge todo un abanico de nuevas posibilidades para el conocimiento que no podrían haber sido previstas dentro del campo anterior" (56). En el mundo de las artes, y específicamente en el de la literatura, se reescriben continuamente motivos ya conocidos y se hacen referencias a "obras" ya existentes. En el caso de Ullán, observamos este fenómeno en un nuevo contexto y paradigma del arte, pero sobre todo como un procedimiento más radical. Ya no se trata de imitar un estilo o conjugar distintos estilos modélicos en una sola obra.

Por ejemplo, la poeta chilena Soledad Fariña publicó en el 2010 un poemario titulado *Todo está vivo y es inmundo*, en el que toma frases y palabras de la novela *La pasión según G.H* (1964), de Clarice Lispector, y las reubica en un contexto poético, de género literario distinto, cuarenta y seis años más tarde, y en un idioma diferente, para construir un poemario totalmente formado por esos elementos. Algo parecido sucede con dos autores argentinos: en 2009, Pablo Katchadjian publica *El Aleph Engordado*; Katchadjian tomó el cuento titulado "El Aleph", publicado por Jorge Luis Borges en 1945, ya un clásico de la literatura contemporánea, agregándole 5.600 palabras. Lamentablemente, este experimento lo llevó a juicio, siendo demandado por plagio por la viuda de Borges, María Kodama, juicio que ganó el joven autor.

La apropiación, la imitación, la colaboración, la alusión y la cita son actos creativos, hasta se podría subrayar que cruzan todas las áreas sin limitaciones, convirtiéndose en nuevos elementos de producción cultural. Jonathan Lethem en su obra *Contra la originalidad* (2008), menciona que: "…el despliegue mimético de iconos de la cultura pop parece, en el mejor de los casos, un tic enfurecedor y, en el peor, una nimiedad peligrosa que compromete la seriedad de la narrativa (…) El mundo es un hogar colmado de productos de la cultura popular y sus emblemas" (21). La literatura posmoderna se sostiene en la cultura pop, en la literatura menor, en los géneros olvidados o "mal vistos" hasta el momento, como la novela rosa, las de ciencia ficción, la novela policial, la literatura de cordel, entre otras. En el arte posmoderno se tensiona el "papel" del autor como ente creador original, se derrumba la idea proveniente del romanticismo, según la cual los grandes "genios poéticos" reclamaron su lugar como agentes del poder creador universal; son los "nuevos" autores los que rompen con la idea del autor original. Ejemplo de esta nueva apropiación de la cultura de masas: el título de la novela *Arráncame la vida* (1985), de Ángeles Mastretta, y el del poemario *Sabor a mí* (1973), de Cecilia Vicuña, son títulos de boleros famosos. Estos son solo algunos ejemplos, el catálogo podría ser casi infinito.

1.3 Dispositivo:

El filósofo Giorgio Agamben, en su ensayo *¿Qué es un dispositivo?,* publicado originalmente en italiano en el 2005, rastrea antecedentes y define el concepto de "dispositivo" al que recurriremos en esta tesina. El autor, en primera instancia, intenta

esclarecer la noción de “dispositivo” de Michael Foucault; Agamben propone que para el filósofo francés “dispositivo” no es un concepto, sino un término esencial de su pensamiento. Sin embargo, afirma el italiano, Foucault nunca le da una verdadera y propia definición. En segunda instancia, Agamben rastrea su origen en la obra *Introduction á la philosophie de l´histoire de Hegel* (1948), de Jean Hyppolite, quien fue maestro de Foucault. En su libro, el autor se encarga de interpretar el concepto de religión positiva en el joven Hegel, en el que “se destaca una tensión entre libertad y religión socialmente establecida, la *positivié* contra la libertad” (Agamben, 252). Por lo tanto, el “dispositivo” designaría el positivismo como un mecanismo social de dominación en que los ciudadanos modernos consagrarían su libertad a un saber y a un poder extraño y anónimo. Agamben entrega su propia definición de dispositivo:

> Llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el panoptikon, las escuelas, las confesiones, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo (257).

Entonces, el dispositivo es una red que se establece entre discurso, cosa y sujeto, la que cuenta con un elemento central que ordena sin hablar y que dispone sin argumentar. Es decir, Agamben subraya que el dispositivo es un elemento autoritario que se encuentra dispuesto a dar orden a la realidad; son “herramientas” de poder con las que el “sujeto” construye su mundo. Pero ¿qué es el sujeto para el filósofo italiano? Para el autor, el sujeto es lo que resulta de la relación “cuerpo a cuerpo” en el relacionamiento del ser vivo “racional” y los dispositivos, sostenido por los procesos de subjetivación propuesto por Foucault que, a grandes rasgos, consisten en la construcción del “yo”, una reflexión del sujeto sobre sí mismo frente al rol o lugar que ocupa en la sociedad; el dispositivo pone en evidencia al sujeto:

> A través de los dispositivos, el hombre trata de devolver al vacío los comportamientos animales que están separados de él y que disfrutaron lo Abierto como tal, del ente en tanto ente. De este modo, en la raíz de todo dispositivo se localiza un deseo de bondad humana, muy humano, y tanto la apropiación como la subjetivación de ese deseo se alojan al interior de una esfera separada, que constituye la potencia específica del dispositivo (Agamben, 259).

Otra característica del dispositivo de Agamben es que constantemente se está reconfigurando a sí mismo, como si estuviera dotado de una "inteligencia artificial", perseverantemente está aprendiendo. Es decir, no es un objeto que opera reproduciendo siempre el mismo mecanismo y resultado. Por lo tanto, el dispositivo produce distintos tipos de subjetividades en cada momento histórico.

Luis García, en su artículo "¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze, Agamben" (2011), realiza un recorrido por el pensamiento de los tres filósofos que abordan el "concepto"; sin embargo, en lo que concierne al dispositivo de Agamben menciona que: "no todos los individuos circulan por la totalidad de la red durante su existencia ni hacen el mismo recorrido; pero fundamentalmente porque los efectos de poder que produce un dispositivo no le dicen al sujeto que constituyen qué es lo que tiene que hacer, decir, pensar, ser, en cada momento o en todo lugar" (6). Como afirma Mercedes Ruvituso en su artículo "La dimensión estética del poder soberano en Giorgio Agamben", el centro de los dispositivos es una zona vacía, por lo que se vuelve un lugar abstracto en el que se permite la articulación de dos elementos (sujeto-dispositivo) que no tienen una realidad sustancial, sino que sólo funcional y eficaz. (110). A partir de lo anterior, Agamben establece que en la actualidad los dispositivos ya no sólo producen la subjetividad, sino que también producen procesos de desubjetivación, en donde la creación del sujeto implica la negación de este.

CAPÍTULO 2: ACERCAMIENTOS A JOSÉ-MIGUEL ULLÁN

2.1 Autor como ente creador

¿Por qué escriben los autores? ¿A quién se dirigen? ¿Quieren cambiar algo? ¿Qué quieren decir? ¿Por qué lo escriben? Son preguntas que siguen llamando la atención en nuestro tiempo y que se han (re)pensado en gran parte de las áreas del conocimiento, no solamente en el ámbito artístico. Se han escrito ensayos, artículos, libros reflexionando en torno al tema, pero en la mayoría de los casos se concluye que se debe separar el autor de la obra, el autor está muerto. Pero, entonces ¿Qué es un escritor? Maurice Blanchot en *De Kafka a Kafka* (1981) entrega una reflexión interesante y llamativa sobre lo que es ser "escritor/autor". Dícese escritor cualquier persona que se sienta frente a una mesa/escritorio/banqueta/superficie plana (y que ya haya publicado una obra anteriormente): "…el escritor no es escritor y no sabe si tiene capacidades para hacerlo. Sólo tiene dotes luego de haber escrito, pero las necesita para escribir" (13). Se considera escritor solo aquella persona que haya publicado con anterioridad una obra, ya sea académica o literaria.

La "poética" cavila sobre el autor como creador y no como hombre en general; el autor cobra conciencia sobre su contexto, el pasado o cualquier elemento y crea/produce en un momento instantáneo. Durante el período del Romanticismo, los autores eran vistos como seres que creaban de forma espontánea, sin reglas, sin límites, casi como si la musa Calíope bajara del Olimpo a inspirarlos. Sin embargo, comprendemos que escribir no es, ni fue nunca, tal como se pintaba en ese tiempo. Elegir un tema y escribir sobre o en torno a él, es una tarea ardua y difícil, entra en juego el tono que se quiere tomar, crear un plan sobre la trayectoria de lo que se escribe, cómo se abordará, si será literario, histórico, ensayo, tesis, entre otros. Como afirma Edgar Allan Poe en su ensayo *Método de composición* (1846), en el que dialoga sobre la composición de una obra literaria y el papel del autor para lograr el encanto que desea transmitir al mundo. Poe pone el acento sobre las convicciones que debe tener una persona que desee escribir: "Muchos escritores, especialmente los poetas, prefieren dejar creer a la gente que escriben gracias a una especie de sutil frenesí o de intuición extática; experimentarían verdaderos escalofríos si tuvieran que permitir al público echar una ojeada tras el telón, para contemplar los trabajosos y vacilantes embriones de pensamientos" (2).

El autor, a través de su obra, expone de un modo "propio" algo que el mundo no puede ignorar, y frente a lo cual los lectores ya no podrán tomar una posición de desentendidos (o inocentes). Como creador, el autor explora el mundo del lenguaje, el habla, y no se olvidará jamás de esta acción. Entra en el amplio espacio de los significados, construirá oraciones que contendrán todo el lenguaje, con el fin de remitir a toda creación. Jean-Paul Sartre[5], en su libro *¿Qué es literatura?* (1948), expone que para los artistas todo lo que los rodea tiene una funcionalidad inspirativa, el color, el aroma, los platos, los servicios, obtiene de estas una satisfacción íntima que después plasma en la hoja (26):

> Lo que es valedero para los elementos de la creación artística lo es también para sus combinaciones: el pintor no quiere trazar signos en su tela, sino que quiere crear una cosa, y, si pone a la vez rojo, amarillo y verde, no hay ningún motivo para que el conjunto posea una significación definible, es decir, la remisión concreta a otro objeto. Indudablemente, este conjunto está también habitado por un alma y, como ha habido motivos, incluso ocultos, para que el pintor elija el amarillo, y no el violeta, se puede sostener que los objetos así creados reflejan sus tendencias más profundas (27).

Es decir, los objetos creados, sean pinturas u obras literarias, se encuentran impregnadas por este vacío de sentido, emociones que no se logra reconocer por parte del espectador/lector. El escritor busca inspiración en su entorno, en su contexto, en su pasado, quiere escribir y exponer "algo", sin embargo, al mismo tiempo, trabaja con significados. Sartre dice que el campo en el que el signo obtiene mayor libertad es en la prosa (28).

Blanchot afirma que el escritor "no sólo es varias personas en una, sino en que cada momento de sí mismo niega a todos los demás" (27), y su moral se ve envuelta por los hechos/situaciones con las que se encuentra. Además, debe tener una posición de aversión con las reglas hostiles implantadas en su tiempo. El escritor quiere salvar al mundo, pero al mismo tiempo espera ser el abismo en el que la sociedad se refleje y entrega la palabra a lo inexistente. El autor escribe en base a ciertos estados del lenguaje, de ciertas formas de cultura: libros, objetos, tinta, papel, imprenta, entre otros. Todos los elementos nombrados le

[5] (o como lo llama Ullán en un artículo de un diario español: "bizco simpaticón")

son precisos al autor para destruir el lenguaje y deconstruirlo en algo nuevo. A fin de cuentas, como menciona Blanchot: “las principales tentaciones del escritor se llaman estoicismo, escepticismo, conciencia infeliz. Son actitudes del pensamiento que el escritor adopta por razones que cree pensadas” (36), las cuales motivan a plasmar lo que sabe o quiere expresar en un libro para que el mundo comparta su pensamiento.

Por otro lado, Sartre también revela ciertas características sobre los poetas en tanto creadores. Estos se niegan a “utilizar” el lenguaje, ya que lo consideran un instrumento para alcanzar la verdad: “no hay que imaginarse que los poetas traten de discernir lo verdadero y exponerlo. No sueñan tampoco en nombrar al mundo y, verdaderamente, no nombran nada, pues la nominación supone un perpetuo sacrificio del hombre al objeto nombrado” (Sartre, 28). El poeta ve las palabras como cosas, más no como signos. Lo anterior se debe a que se ha retirado de usar el lenguaje como un instrumento. Como creador, presiente que puede ser atravesado el signo, debido a su ambigüedad, ya que la palabra sería una primera barrera entre el poeta y el hombre, lo que produce que el “lector” persiga el significado buscando algún sentido externo. Por lo mismo, el significado ha perdido su preeminencia y al final “las palabras son increadas como las cosas, el poeta no sabe si aquéllas existen por éstas o éstas por aquéllas” (29). Actúa como si no perteneciera a la condición de humano ya que se encuentra fuera del lenguaje.

La palabra poesía proviene del griego *poiesis*, que a su vez deriva del verbo *poieo*, el cual quiere decir: hacer, crear, construir, producir (Diccionario Etimológico Castellano en Línea, s/p). A fin de cuentas, esa es una de las funciones primordiales del arte y del artista, es decir, crear, poner cosas en el “ser”, tal como menciona Diótima en el *Banquete* de Platón: “Sabes que la palabra poesía tiene numerosas acepciones; en general expresa la causa que haga pasar lo que quiera que sea del no ser al ser, de modo que toda obra de arte es una poesía y todo artista y todo obrero, un poeta” (58). En efecto, el poeta, antes de conocer el nombre de las cosas, tiene un contacto silencioso con ellas y descubre alguna afinidad particular que lo relacione con la tierra, el cielo, el agua o cualquier elemento creado. Tal como menciona Goic en el apartado titulado de “Teoría creacionista” de su libro dedicado a Vicente Huidobro:

> Todo aquello que los ojos miren debe resultar algo nuevo, revelador, creado, algo que antes de la palabra del poeta, palabra que da sentido a las cosas, no existía. Desde un comienzo también quedará de manifiesto que la creación de que aquí se habla, es una creación de segundo grado, si ubicamos la discusión acercándonos a la noción teológica de creación, puesto que el poeta necesita fatalmente de una forma preexistente para crear. Pero analógicamente es lícito hablar de creación, dado que el poeta hace un mundo a base de elementos caóticos descubriendo algo donde corrientemente se le tiene por inexistente (62).

Entonces, el creador se vuelve el espejo del mundo, todo se refleja en él. Se ve incapaz de utilizar la palabra como signo de algún objeto correspondiente, selecciona una imagen verbal por su parecido. El poeta manipula las palabras para realizar una economía y un orden internos, particulares a la obra creada: la sonoridad, las desinencias masculinas o femeninas, el aspecto del poema (Sartre, 29). Cabe rescatar una frase muy importante que presenta Sartre en su ensayo, y que calza con la poesía de José-Miguel Ullán: los poetas no hablan, pero tampoco se callan, sino que tienen otra cosa.

2.2 La muerte del autor

En 1967 y en 1969, respectivamente, dos escritores franceses, Roland Barthes y Michel Foucault, presentan en distintos contextos una idea que hasta el presente ha sido crucial para el análisis literario o de cualquier obra, y que implica necesariamente la separación de obra y autor. Toda obra es independiente a su contexto y a su autor, el autor está muerto. Roland Barthes, en su ensayo titulado *La muerte del autor*, establece que:

> La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro, en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (…) Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura (69).

Una de las ideas importantes expuestas por Barthes es la "borgiana" imagen del escritor como un diccionario. El autor es como un foco, un custodio, de todas las citas de toda la literatura y las culturas que se cruzan en su camino, y, de cierta manera, el momento de la escritura lo transforma y supera:

> …hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (…) la "cosa" interior que tiene la intención de «traducir» no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente (…) ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente (24).

Entonces, para el teórico francés, los tiempos del "Autor" (con mayúscula) darán paso a los tiempos del "Lector". Lo anterior, claro, ya no solo como una demostración, sino desde el pie forzado de la voluntad de cambio que al respecto exterioriza el autor, quien establece el tropo-teórico de la muerte del primero:

> Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito (…) sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que

> darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor (71).

Por su parte, en 1969, Michel Foucault, Jefe del Departamento de Filosofía de la recién creada Universidad Experimental París VIII en Vincennes, realiza una conferencia para los miembros de la *Société française*, argumentación que sería publicado en el folletín de la sociedad bajo el título "*¿Qu'est-ce qu'un auteur?*" (en español "¿Qué es un autor?"); en ese debate se encontraban figuras tales como Maurice de Gandillac, Lucien Goldmann, Jacques Lacan, Jean d'Ormesson, Jean Ullmo y Jean Wahl. Foucault, para empezar su conferencia, se apoya en una frase del dramaturgo irlandés Samuel Becket: "Qué importa quién habla, ha dicho alguien qué importa quién habla" (2). El autor afirma que en esa indiferencia es posible reconocer uno de los principios éticos de la escritura, que la caracteriza como práctica y no como expresión:

> Puede decirse, primero, que la escritura de hoy se ha librado del tema de la expresión: sólo se refiere a sí misma, y sin embargo, no está atrapada en la forma de la interioridad; se identifica a su propia exterioridad desplegada (…) En la escritura, no se trata de la manifestación o de la exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción de un sujeto a un lenguaje: se trata de la apertura de un espacio en donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer (18).

Entonces, lo que presenta Foucault se liga directamente con la controversia de la muerte del autor, incluso en lo que respecta a este tema fundamental:

> Todavía más familiar; se trata del parentesco de la escritura con la muerte. Este lazo trastoca un tema milenario (…) Nuestra cultura ha metamorfoseado este tema de la narración o de la escritura hechas para conjurar la muerte; ahora la escritura está ligada al sacrificio, al sacrificio mismo de la vida; desaparición voluntaria que no tiene que ser representada en los libros, puesto que se cumple en la existencia misma del escritor. La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad recibe ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor (…) esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; mediante

> todos los ardides que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura (26).

Entonces, el autor se convierte en una función, la "función autor", la cual es tan diferente del individuo y del autor real como del hablante del texto. La función autor es representada socialmente, a partir de cierto momento histórico, cuando el nombre del sujeto que escribe se asocia al vínculo con la ley y la propiedad, es decir, las relaciones imaginarias con los textos "propios" y su instalación en el canon:

> El nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular (…) La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad. Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio [se refiere al hablante]; la función-autor se efectúa en la escisión misma, en esta división y esta distancia (32).

Desde lo expuesto del autor como figura creadora y la muerte del autor en lo creado, logramos obtener una perspectiva para comprender mejor la poesía española de la generación del 68, en la que es encasillado José-Miguel Ullán.

2.3 Generación del 50 España

Antes de acercarnos directamente a la denominada generación del 68, debemos hacer un pequeño recorrido por la generación del 50, para comprender los alcances y la ruptura de la siguiente promoción. Conocidos como la generación de posguerra, son escritores que

empezaron a desarrollarse en la época en que ya se encuentra instalado el franquismo hace más de una década, marcados por el fin de la Segunda Guerra Mundial, los inicios de la Guerra Fría, los inicios de la carrera espacial, con el triunfo de la URSS, Gagarin y la perra Laika en el espacio. En este contexto, esta generación es catalogada por producir poesía social, también denominada poesía comprometida, testimonial y hasta política (José Enrique Martinez, 32). Santos Sanz Villanueva resalta que: "la poesía social es un arte de urgencia que se ve motivado por la situación sociopolítica del país, a cuya transformación quiere contribuir mediante la denuncia de la opresión y la injusticia" (33). Este tipo de poesía se vuelve un ejercicio moral y solidario, una crítica social y a la vez un instrumento político que se intenta defender desde las letras. El campo de batalla son los libros y, como rescata Ángel Prieto de Paula en *1939-1975: Antología de poesía española* (1993):

> Esta poesía reproduce o propone modos concretos de organización del sistema social, desde una perspectiva colectivista o individual, siempre que, en este último caso, el individuo aparezca afectado por el funcionamiento de ese sistema. Habremos de insistir en lo último porque la poesía social más abundante no es la colectivista (con sujeto poético engullido por el grupo social al que representa) sino la individual (22).

Algunos miembros de la generación del 50 son: Carlos Bousoño, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, José Hierro, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero y José María Valverde, entre otros. A raíz de la publicación *¿Qué es literatura*?, de Jean Paul Sartre, los miembros de la poesía social encontraron que la obra del filósofo existencialista formula la teoría del compromiso literario y debido a esto se apoyan para la creación de sus obras. El poeta toma conciencia de la realidad histórica-social, observa el cuerpo social conformado por vencedores y vencidos. Debido a lo anterior, la poesía toma un valor como lugar de testimonio, denuncia e, incluso, como "un instrumento para transformar el mundo" (Martínez, 33). Prieto de Paula recoge de un artículo de Guillermo Carnero algunos temas recurrentes de la poesía social tales como: crónicas de la represión, referencias a la guerra civil, sátiras de la integración, manifestaciones que solidaricen con la ideología del proletariado, voluntad de lucha política, entre otros (23).

2.4 Generación del 68

La poesía social comienza a aburrir a las generaciones más jóvenes, la generación del 60, mejor conocida como la del 68, debido a las movilizaciones que estallaron ese año en Francia y que fueron la chispa para algunas "revueltas" a nivel mundial. La generación del 68 -así la nombraremos en lo que resta de esta tesina- sufría de "hipertrofia de realismo", como indica Rosa Benéitez Andrés. Por lo mismo, los autores comienzan a manifestar una posición teórica al respecto, para acabar con este estilo, debido a su nexo directo entre el mundo y el texto, la orientación psicológica, y el nexo entre obra y autor.

Ya en el periodo de la dictadura de Franco, considerando la categorización del poeta y crítico Carlos Bousoño, se inscribe a estos poetas como la tercera generación de posguerra. La niñez y juventud de los poetas de la generación del 68 transcurrieron durante la etapa franquista y, sin saberlo, se enfrentaron a limitaciones no solo culturales, sino que sociales, políticas y tecnológicas. Esta nueva generación de poetas se verá marcada y propiciada por el encuentro y la guía de grandes maestros de la Generación del 27, entre los que destacan: Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y un Lorca representado, sobre todo, por *Poeta en Nueva York* (1940). Abominan de la poesía social, rechazan, huyen de intimismos que sean o se parezcan a los becquerianos, buscan la reivindicación de la limpieza verbal, pero al mismo tiempo desprecian el lorquismo de concurso. Ángel L. Prieto en su libro *Musa del 68. Claves de una generación poética* (1996) nombra a algunos poetas que ya habían publicado en esos años:

> *Mensaje del Tetrarca* (1963) de Pedro Gimferrer; *Libros de las nuevas herramientas* (1964) de José María Álvarez; *El silencio* (1965) de Agustín Delgado; *Amor peninsular* (1965) y *Un humano poder* (1966) de José-Miguel Ullán; *Lágrimas saladas* (1966) de Jorge Urrutia y *El hilo no tiene fin* (1966) de Lázaro Santana (40).

Sin embargo, el verdadero ingreso al ruedo literario de los autores del 68, comenzó con la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) de José María Castellet, de la cual se excluye a nuestro poeta. En este nuevo grupo no hay revistas, ni manifiestos, ni fechas generacionales, no hay un grupo consolidado, pero lo que los une es la confusa geografía de la poesía española y un montón de tendencias heredadas. En la introducción de la antología

Joven poesía española, editada por Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, se recopila información vital para comprender las estrategias discursivas de los poetas:

> No es ajeno tampoco el sentimiento *materialista* de los textos que, por encima de la ortodoxia marxista de los contenidos, tiende a comprender la poesía —y todo el arte— en sus realidades materiales constitutivas, prestando, en este caso, una especial atención al lenguaje: más, decidiéndose por la palabra como única *realidad* y haciendo saltar al poema desde la dependencia referencial a esa otra forma de existencia que es la autonomía voluntaria (22).

Asimismo, la mayoría de ellos buscan cortar la referencialidad política que la poesía española hereda. A través del lenguaje afirman la libertad y la modernidad como una ingenua forma del dominio de la belleza. A fin de cuentas, se realiza lo que Umberto Eco denomina poética de la epifanía[6], lo que significa que los hechos referidos y habitualmente escamoteados, cobran existencia sólo al ser nombrados, de modo que el texto, independiente, se sitúa en un paso de existencia superior en jerarquía al de la propia realidad (23). Otra labor que realizan estos poetas es ser "glosadores" de otros productos artísticos: abundan el uso de citas, epígrafes, *collages*, la manipulación de otros textos, poesía figurativa, etc. La generación del 68 sugiere una imagen en la que el lenguaje se pone en escena como un juego, o como una representación de significantes. Lo anterior se puede apreciar en algunas obras de Ullán o de José. Mª Álvarez. Así lo resume el poeta Antonio Méndez Rubio en su libro de ensayos *Poesía sin mundo* (2004), cuando sitúa la "historia" de esta poesía previa a la transición.

> …topamos aquí con un lugar de cruce decisivo, diría incluso fatal, por cuanto podemos estar ante escrituras que entienden la desaparición (la negación, la autocrítica) como un desafío concreto y (de)constructivo, al tiempo que esas escrituras son desaparecidas (invisibilizadas) por el discurso crítico dominante (15).

2.5 La poética de José-Miguel Ullán

[6] Idea extraída del libro Eco, Humberto. *Las poéticas de Joyce*. Lumen, 2012.

José-Miguel Ullán nació en Villarino de los Aires, Salamanca, España[7]. Los primeros dos poemarios del autor pertenecen a una "poesía más social", más ligada a la generación del 50. Sin embargo, desde *Mortaja* hasta la fecha de su muerte, su poética se envuelve en las "características" que determinan a la generación del 68. Ullán es introducido en un mundo en el que el escritor ya no se enfrenta al mítico papel en blanco, un mundo saturado de lenguaje: todo se ha mencionado ya muchas, muchas, muchas veces antes. La palabra ya está sometida a la erosión, al desgaste. Para Ullán, y los poetas de la generación del 68, escribir tiene mucha más relación con hacer un momento de pausa, de silencio, entre tanto ruido, que a escribir/pronunciar una palabra nueva.

Desde 1966 Ullán hace explotar su papel como creador poético, muchos de sus poemarios rompen con las comprensiones convencionales de la escritura. Miguel Casado en el "Prólogo" de *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)* reflexiona sobre las palabras de Ullán, pero también rescata las características de una escritura neovanguardista:

> Las palabras [de Ullán] Sus <ficciones> son realmente *objets trouvés*, palabra encontrada al azar entre la circulación social de los discursos. El escritor no escribe, sólo elige un fragmento de lo que otros escribieron. Desescribe, elimina el contexto, aísla, dispone. Niega la escritura. Pero, negándola, dice: la serie de notas necrológicas, su armazón sucesiva, enumerativa, su sequedad, vienen a subrayar cada caso, lo concreto de cada pequeño relato, el dibujo de una vida, pero también lo mezquino de suponer que, en un resumen, que en una fórmula de totalización puede dar cuenta de la vida que se deposita en cada texto (17).

Al autor se le posiciona entonces, desde lo expuesto por Casado y la crítica española, como autor de la palabra burlesca, el humor, lo popular (pop): ese es su sello. Además, se puede considerar la ironía como el tropo constante de José-Miguel Ullán. Por ejemplo, en *Mortaja*, se presentaban sus primeros *collages* y extractos de necrologías de diarios españoles. En *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* se presenta un artículo de diario en el que el poeta subraya las palabras que dan título a la obra y que hacen una referencia

[7] No se profundizará, en lo que resta de esta tesina, en la biografía de José-Miguel Ullán, como se hizo en la Introducción, sino que solo se mencionan los elementos más relevantes que influenciaron su poética.

intertextual al homónimo y reconocido soneto de Góngora. Además, presenta a lo largo del poemario unos *collages* con forma de triángulo, círculos, formas de mano, imágenes de cómics, foto de una señora mayor y una foto de una hoja con elementos escritos.

Ullán se mueve en un medio que le es de habla ajena, y es por medio de su garganta ajena que puede encontrar su propia voz. Como menciona Miguel Casado: "La frontera entre los discursos es móvil, permeable; no hay una palabra creada por el poeta, sino una palabra que, por un momento, en inestable devenir, hace suya, consigue hacer que se oiga, entre el ensordecido o resonante murmullo social" (20). Este procedimiento de Ullán hace eco en lo que presenta Mijaíl Bajtín en su texto *Teoría y estética de la novela* (1975). El autor ruso menciona que la capacidad de la escritura puede incorporar un discurso plurilingüe, es decir, se puede reflejar la multiplicidad de las voces sociales, pero que son internamente dialógicas (79). Claro que Bajtín se refería a la prosa narrativa, ya que la lengua poética es, para él, todo lo contrario: "unilingual y monoestilisitica" (84). La poesía de Ullán rompe con estas distinciones, logrando que sus poemas se tornen al habla plural, algo que Bajtín caracterizaba como: "la premisa de la auténtica prosa novelesca se constituye con la estratificación interna, el plurilingüismo social y la plurifonía individual de la lengua" (82).

Considerando lo anterior, se desprende que la lengua de Ullán es híbrida, con raíces heterogéneas. Estrategia fundamental de su poética es el inserto de textos ajenos que no necesariamente proceden de la misma esfera, es decir, que son de diversas índoles: administrativos, escolares, jurídicos y hasta literarios. Ullán mezcla elementos rupturistas con otros modélicos, descontextualizados y desjerarquizados: citas a canciones populares, uso del lenguaje periodístico, del publicitario, de términos dialectales, incorporación de referencias políticas e históricas, voces rurales, lenguaje conversacional, onomatopeyas, palabras y frases de otros idiomas, elementos primordiales de la poesía y de la prosa, formas tradicionales y clásicas del género lírico (soneto, romancero, coplas, etc.). Lo anterior, queda claro en las siguientes palabras del "Prólogo" de Miguel Casado:

> Esta materia verbal –inagotable al inventario– recorta sus perfiles con dos útiles característicos del trabajo de Ullán: la relevancia de lo que es puramente fónico y rítmico (aliteraciones y paronomasias, coloración vocálica, endecasílabos entreverados en la prosa...), y la inabarcable riqueza léxica, que

> no encontraría paralelo en la poesía en castellano si no es remontándose a César Vallejo (20).

En la obra de Ullán cobra vital importancia la forma en que es recepcionado el texto y el papel activo del lector. Estas características que presenta a lo largo de su obra el autor de Villarino de los Aires, se corresponde con una idea que Barthes[8] ha planteado en diferentes ensayos. Ullán desconcierta/interpela al lector, lo presiona hasta abandonar cualquier estado de apatía en el que se sintiera cómodo. El lector no se encuentra solo en esta tarea, el poeta también se obliga a sufrir el mismo proceso. Ullán representa este proceso cuando inserta fragmentos de textos en sus obras a las que no se recurre como una simple cita o alusión a otros escritores, sino que, presentándolos, muchas veces, como propios. Rosa Benéitez y Pablo López, en su artículo "El 68 de José-Miguel Ullán: procedimientos, revolución y vanguardia", reflexionan entorno a estos métodos presentes en el poeta, pero sobre todo lo enmarcan como una característica de la generación del 68 (tal como se ha mencionado en el apartado anterior):

> Se aleja, por tanto, de aquella maniobra de legitimación ensayada por ciertos novísimos mediante la incorporación acrítica de diferentes modelos poéticos a los que adherirse. Su objetivo es muy diferente: hacer explícitos sus actos de lectura para así difuminar —aún más— los límites entre lo que se lee y lo que se escribe, lo impropio y aquello que parece pertenecer a uno mismo. Se trata, por tanto, de mostrar cómo se teje la trama (...) Este tipo de procedimiento apropiacionista representa uno de los pocos ejercicios más o menos constantes en la obra ullanesca. En otros momentos, ese realojamiento

[8]Se debe recordar que José-Miguel Ullán vivió, desde 1966, exiliado de España, debido a diferentes desavenencias con el régimen franquista. Entró a estudiar en Francia en la *École pratique des hautes études*, asistiendo a clases de Roland Barthes, Pierre Vilar y Lucien Goldmann, de manera que en la poesía de Ullán se reflejan las meditaciones/intereses que manifestó Roland Barthes, al igual que otros críticos de su generación, a lo largo de su obra. Por ejemplo, en sus *Ensayos críticos* (1964), Barthes menciona que es el lenguaje intermediario que otorga sentido a la obra de arte. Asimismo, afirma que es el lector que, si bien no dispone de "ese" lenguaje, puede crear su propia etopeya: "El lector es un ente activo, dinámico, con capacidad de análisis, que aporta significado a la obra. La lectura como apertura de sentido. El lector descodifica el mensaje escrito, lo interpreta, hay un movimiento recíproco (...) hacer del lector, no ya un consumidor, sino un productor del texto" (204). Las mismas ideas se siguen desarrollando en *Crítica y Verdad* (1972) y *El placer del texto* (1973).

> textual tendrá un origen diferente; se arrebatará a lo oído, siguiendo la praxis de la escucha referida unas líneas atrás (11).

Considerando lo expuesto, nosotros abordaremos *Ni Mu* y *Con todas las letras*, dos de las obras menos estudiadas de José-Miguel Ullán, pero que contienen un gran valor estético. Por un lado, el primer "poemario" "...despliega en sus páginas, como en réplica silenciosa del efecto de continuidad, el gesto libre de la mano, el que se va imprimiendo linealmente en el papel sin articular escritura, el que ocupa el lugar del discurso, enmudecido: *ni mu*, nasales y vocales cerradas del habla oral; ni palabra" (Casado, 28). Por otro lado, en *Con todas las letras*, la mano, el oído y el baile reúnen, en un ritmo cursi, *camp*, cartas, elementos gráficos, fragmentos de boleros y canciones infantiles.

CAPÍTULO 3: UNA APROXIMACIÓN COMPARATIVA A *NI MU* Y *CON TODAS LAS LETRAS*

Al iniciar este capítulo, debemos establecer y advertir que, dado el carácter concreto del primer "poemario" de José-Miguel Ullán que abordaremos en estas páginas, titulado *Ni Mu*, no podremos llevar a cabo un análisis convencional en lo que respecta a esta obra, cimentado en una aproximación hermenéutica. Por otro lado, a partir de *Con todas las letras*, obra más cercana a un libro de lectura convencional, lo anterior será posible, aunque de manera parcial.

Se debe esclarecer que Ullán se sitúa en una antigua tradición entre las artes plásticas y la poesía. Existen autores como Mirtha Dermisache, artista plástica y docente argentina; Cy Twombly, artista plástico estadounidense; Steven J. Fowler, artista britanico de vanguardia; Marco Giovenale, músico y poeta italiano, entre otros, han trabajado en este ámbito de acción. Ya en 1997, los poetas visuales Tim Gaze y Jim Leftwich aplicaron por primera vez la palabra asémica en sus escritos, creemos que inspirados por el concepto barthesiano de grafismo. Este tipo de experimentación no puede situarse solamente en el contexto del arte posmoderno, sino que está presente desde las vanguardias, las que experimentaron con la escritura y con los formatos de los libros, tal como los autores mencionados anteriormente.

En *Ni Mu* y en *Con todas las letras* podemos observar ciertas "herramientas" que serán tratadas, en esta lectura, como dispositivos con los que el sujeto construye su mundo y se proyecta en él. A su vez, sus procedimientos desestabilizan de diversas maneras el lugar del lector. Ambas obras, separadas por un año de publicación, son exponentes de una "nueva" forma de literatura, a contramano de la convencional. Ambas revelan cómo la cultura occidental, en el siglo XXI, comienza a procesar las nuevas formas de escritura y de lectura.

3.1 *Ni Mu* y las relaciones con los lectores:

Ni Mu es un libro de artista que juega con la teoría y las expectativas del libro, tal y como se conocen y conciben comúnmente. El "libro" no se presenta en formato códex, sino que en uno anterior a este último, más elemental y primitivo, el formato acordeón (el que a su vez recuerda a otro aún más primitivo, el de los rollos de papiros). *Ni Mu* está construido sobre recortes de cartulina fabria, pegados sobre una franja de papel artesano de trapo,

doblada como acordeón, distribuidas en diez planas. Ninguna de éstas páginas está numerada, y su reverso se encuentra en blanco. En las últimas dos planas de la obra se presentan las únicas letras que podemos encontrar desde el título, ninguna (casi) con un carácter poético ni prologal, sino informativo. En esta se enumeran los ejemplares, y se encuentran las firmas del editor y el autor. A continuación, en la última plana, encontramos la página legal, con el nombre de la obra y del autor, la editorial, y los números de las inscripciones correspondientes. Toda la obra se encuentra dentro de un soporte particular: un estuche hecho con alma de haya, madera de densidad media, serigrafiado a tres tintas en portada y contraportada, en base a dibujos originales del propio autor.

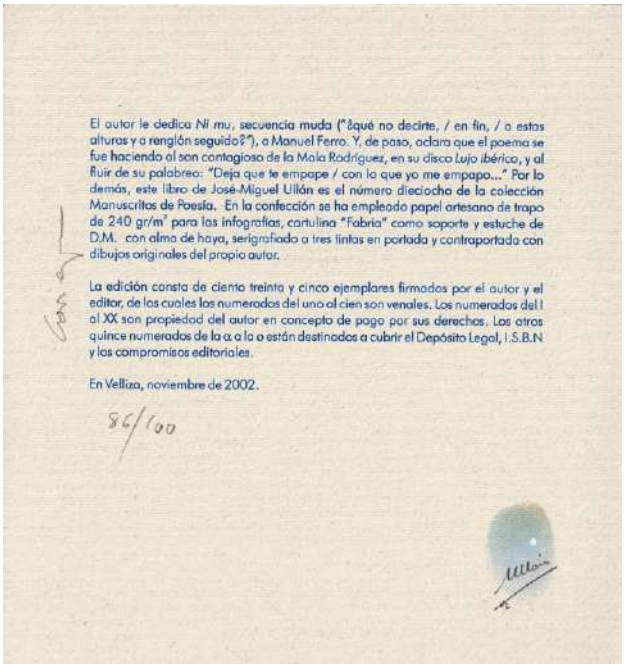
FIGURA 5. José-Miguel Ullán, portada del estuche que contiene a *Ni Mu*, 2002, s/p.

FIGURA 6. José-Miguel Ullán, contraportada del estuche que contiene a *Ni Mu*, 2002, s/p.

FIGURA 7. José-Miguel Ullán, lomo del estuche que contiene a *Ni Mu*, 2002, s/p.

FIGURA 8. José-Miguel Ullán, *Ni Mu* extraído de su estuche, 2002, s/p.

En su interior, la escritura asémica fue realizada con dos tintas diferentes; cuatro casillas en tinta negra y las otras dos a color con acuarela.



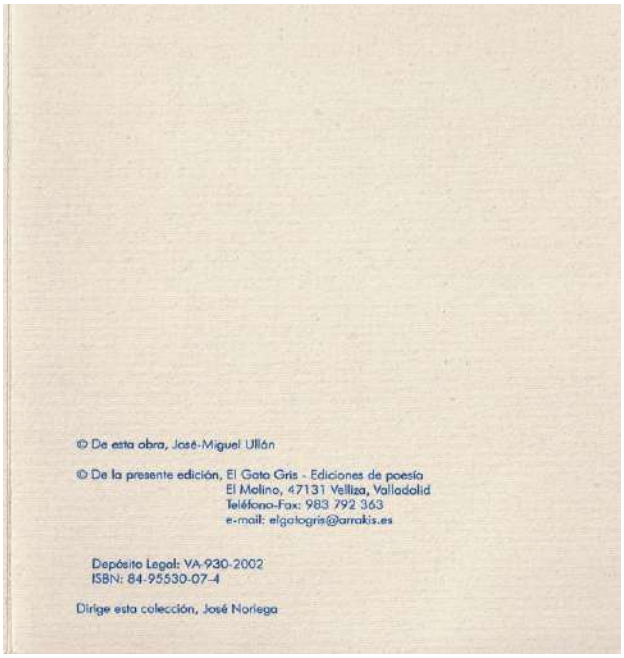
El autor le dedica *Ni mu*, secuencia muda ("¿qué no decirte, / en fin, / a estas alturas y a renglón seguido?"), a Manuel Ferro. Y, de paso, aclara que el poema se fue haciendo al son contagioso de la Mala Rodríguez, en su disco *Lujo ibérico*, y al fluir de su palabreo: "Deja que te empape / con lo que yo me empapo..." Por lo demás, este libro de José-Miguel Ullán es el número dieciocho de la colección Manuscritos de Poesía. En la confección se ha empleado papel artesano de trapo de 240 gr/m² para las infografías, cartulina "Fabria" como soporte y estuche de D.M. con alma de haya, serigrafiado a tres tintas en portada y contraportada con dibujos originales del propio autor.

La edición consta de ciento treinta y cinco ejemplares firmados por el autor y el editor, de los cuales los numerados del uno al cien son venales. Los numerados del I al XX son propiedad del autor en concepto de pago por sus derechos. Los otros quince numerados de la α a la o están destinados a cubrir el Depósito Legal, I.S.B.N y los compromisos editoriales.

En Velliza, noviembre de 2002.

86/100

FIGURA 9. José-Miguel Ullán, *Ni Mu*, 2002, s/p.



© De esta obra, José-Miguel Ullán

© De la presente edición, El Gato Gris - Ediciones de poesía
El Molino, 47131 Velliza, Valladolid
Teléfono-Fax: 983 792 363
e-mail: elgatogris@amakis.es

Depósito Legal: VA-930-2002
ISBN: 84-95530-07-4

Dirige esta colección, José Noriega

FIGURA 10. José-Miguel Ullán, *Ni Mu*, 2002, s/p.

El propio autor designa a esta obra, en la penúltima plana, como una "secuencia muda", la que en esta tesina entenderemos, en sí misma, como un dispositivo mediante el cual los lectores deben enfrentar, modificándolas, las expectativas canónicas del género lírico y las convenciones tradicionales de lectura. Es decir, aproximadamente, lo que enseñan los maestros en los colegios de enseñanza básica y media al indicar cómo se debe leer un poema e interpretar los versos. Se trata de un proceso de contravención y adaptación de la "educación" que ha formateado los acercamientos necesarios a la lectura del poema y del libro.

El autor, figura que, como vimos, también se encuentra afectada por este proceso (el autor creador), escribe un poema "que no dice nada", estableciendo un ámbito de significancia y de acción ajeno al acostumbrado por el lector, distanciándose de la poesía contenidista. Constantemente, durante el período escolar, los profesores insisten en que la poesía siempre quiere decir algo, incluso cuando el lenguaje y la "irracionalidad" poética presentan un material de entendimiento que la teoría y la crítica ha calificado como "inefable", "inexpresable", "misterioso", "de ruidos negros" (García Lorca), "mudo". En muchas ocasiones se destacan sus ribetes plásticos, visuales, sonoros y concretos que pueden (no) colaborar[9], a través de las palabras, con ciertas zonas del "contenido" (no) revelado.

"No decir nada", "ni mu", es un dispositivo que define una forma de estar más allá del límite del lenguaje, del revés de las experiencias más atrevidas de la poesía moderna que se acercan, desde el discurso, para crear zonas de oclusión. A través de la escritura asémica, José-Miguel Ullán posiciona al lector en busca de "significados" o "sentidos" que radicalmente se sitúan, al mismo tiempo, en ese "más allá" (trascender a un campo semántico vacío/mudo) o "más acá" (el ámbito de lo material y lo concreto) del lenguaje. Abandona este dominio para intentar la recuperación de lo arcaico del gesto del "grafismo", anterior a toda escritura, y se interna un recorrido de carácter sensual, concreto y cognitivo, que lo proyecta al ámbito de lo plástico. Los lectores, por lo tanto, deben manipular el libro objeto para "crear", elaborar ellos mismos, no el autor, una traslación semántica y sistémica que desde el no-lenguaje pueda ser instalada en su "lenguaje común" y en el orden jerárquico de sus registros de lectura. Es decir, que los lectores inmediatos y los que no lo son tanto,

[9] A partir, por ejemplo, de lo afirmado por Dámaso Alonso sobre Garcilaso.

deberán otorgarle su propio sentido a esta experiencia, en lo posible dentro de las normas que les son conocidas. Más allá de los relatos que los lectores pueden informar a partir de sus experiencias con este libro objetual, el que a su vez es inscrito por el poeta y los editores dentro del género lírico, resulta curiosa la forma en que el autor y el lector se enfrentan, descolocados, al relacionarse con este poemario, ya sea por sus funciones y/o procedimientos.

Leer es afirmar la fe en el lenguaje y en su capacidad para comunicar; el lector, cuando se enfrenta a *Ni Mu*, pierde la expectativa de que se le transmita la "esencia" o "mensaje" del "texto" (un texto que no está, al menos no en su carácter de letra), como un poemario "normal", convencional, porque, a pesar de toda esperanza, "cae" en un "fraude". Debido a que la escritura asémica del poeta nunca termina de entregar una forma decodificable y, en el caso de *Ni Mu*, no establece ningún paralelo con los poemarios anteriores publicados por el poeta. Lo anterior permite evidenciar, de manera metafórica, pero también concreta, el fracaso del lenguaje para comunicar, lo que a su vez otorga al lector, desde el dispositivo, una riqueza de posibilidades imaginarias, aunque ya no de resolución hermenéutica.

El "poemario" presenta, entonces, una zona vacía, un espacio imaginario "mudo" que capta esas posibilidades y que afecta a cada uno de los niveles de la creación -autor, lector, escritura, obra, etc.- como un elemento desestabilizador. A su vez, logra posicionar el límite absoluto de lo funcional y la eficacia, ya que cada lector puede "descifrar" la obra, pero sólo hasta donde le permiten sus habilidades. A fin de cuentas, este "poema" que no quiere decir nada, le exige al lector un doble esfuerzo. *Ni Mu* solo entrega ciertas nociones, las que no apuntan a un supuesto contenido verbal y que no proponen nociones funcionales para una lectura estable. Solo hace algunas aseveraciones sobre el proceso de creación, tales como: "[que] el poema se fue haciendo al son contagioso de la Mala Rodríguez, en su disco *Lujo ibérico*, y al fluir de su palabreo: <deja que te empape/ con lo que yo me empapo…>" (s/p)[10].

[10]Un elemento que ha quedado pendiente en esta tesina son unos versos del "Epílogo" de *Ni Mu*, dedicados al esposo del poeta, Manuel Ferro: "(¿qué no decirte, /en fin,/ a estas alturas y a renglón seguido?)" (s/p). Sospechamos que estos versos, que reproducimos incluso con las barras con que los agrega el autor a esta nota, podrían ser parte de un poema, quizá del autor, o de algún bolero o canción que desconocemos. No hemos podido encontrar ninguna referencia de ellos.

El lector se enfrenta a un poemario del cual no tiene mayor información que lo guíe en su "lectura".

3.2 Acercamientos con los lectores:

En un primer acercamiento del lector a la obra, ésta produce un extrañamiento, ya que no es un poemario convencional[11]. Es diferente, no solo por su formato físico sino por las modalidades de su escritura asémica. El gesto del grafismo, previo a las codificaciones del lenguaje, semeja, por disposición y a veces por trazo, una escritura que dispone elementos que, en parte, podemos observar como un registro donde se tensan lo abstracto y lo figurativo (Barthes). Afirmamos que "en parte", ya que el dibujo en la primera plana podría interpretarse como totalmente abstracto o, al menos, como cercano a la configuración ideogramática de la letra[12].

[11]Entendemos el término a partir de lo expuesto por Shklovski en su artículo "El arte como artificio" (1916). El autor propone que existe un principio de economía de fuerzas que se observa en la poesía por el pensamiento de mínimas palabras. Según el autor, esta definición está relacionada al lenguaje cotidiano. Se expone que estos principios se generalizan en la poesía por el desconocimiento de leyes que opone la lengua cotidiana a la poética, y, de esta forma, entrega la definición de automatismo. El automatismo, es la inconsciencia desarrollada ante lo cotidiano; esto ocurre cuando la automatización devora los objetos, los hábitos. Para el teórico ocurre que "nosotros" no percibimos aquello a lo cual estamos acostumbrados, entonces cuando no tenemos conciencia de una acción es como si no hubiera ocurrido. Dado lo anterior, Shklovski nos presenta la singularización de los objetos. La singularización o extrañamiento (dependiendo de la traducción) es el proceso mediante el cual se le devuelve a los objetos su carácter "particular" o "único", aquello que es intransferible; mediante la singularización se logra entonces la desautomatización de la obra plástica o literaria.

[12]Ferdinand de Saussure afirma que "El sistema ideográfico, en el cual la palabra está representada por un signo único y ajeno a los sonidos de que se compone. Ese signo se refiere al conjunto de la palabra, y de ahí, indirectamente, a la idea que expresa" (53).

FIGURA 11. José-Miguel Ullán, *Ni Mu*, 2002, s/p.

Muchos de estos elementos se podrían interpretar como figuras, porque se encuentran afectados por -además de la continuidad del gesto- una ambigüedad que los desidentifica. Podemos afirmar, entonces, a este respecto, que en *Ni Mu*, el juego de lo abstracto o su procedimiento mayor, apunta a un hacer parecer estos "garabatos" (en blanco y negro o a color) como una escritura y, tal vez, como figuras indefinidas o multivalentes, en tanto pueden resistir, como figuras mixtas freudianas[13]. También podrían caracterizarse, en este sentido, como figuras anamórficas, como en la pintura barroca[14]. El intento, además, consiste, según creemos, en que representen variadas proyecciones para el "lector".

[13]Los pensamientos oníricos, que poseen algo común, un punto de contacto, son sustituidas en el contenido del sueño por una representación mixta en la que un núcleo más nítido corresponde a lo común, y unas determinaciones colaterales no nítidas, a las particularidades de ambas (Freud, *Sobre el sueño,* 643).

[14]Valeria de los Ríos en su artículo "La anamorfosis en la obra de Severo Sarduy" publicada en el año 2006 por la revista *Alpha* (Osorno) entrega una definición del término muy interesante y completa: "La anamorfosis no se relaciona con la perspectiva en su sentido clásico, sino, más bien, con su aspecto más fantástico y absurdo: constituye una inversión y un descentramiento de los principios de la perspectiva pictórica, sin negarlos, utilizándolos para crear un efecto perturbador que deforma la imagen" (s,p.). Para una definición más normativista se presentará lo que menciona el *Diccionario de la Lengua Española*: "Pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire" (s,p.). (Acceso 3 de noviembre de 2022).

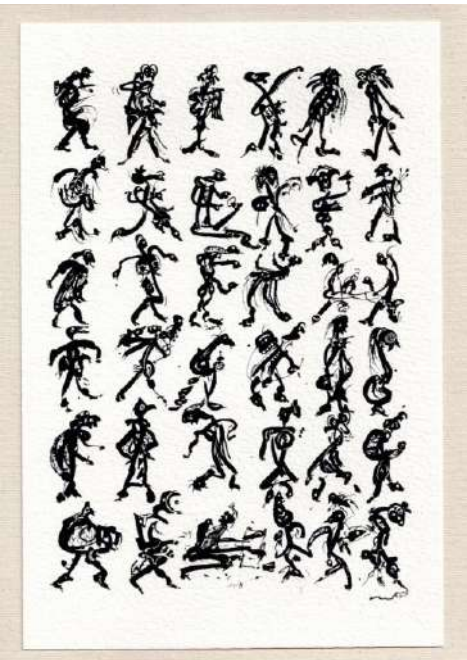


FIGURA 12. José-Miguel Ullán, *Ni Mu*, 2002, s/p.

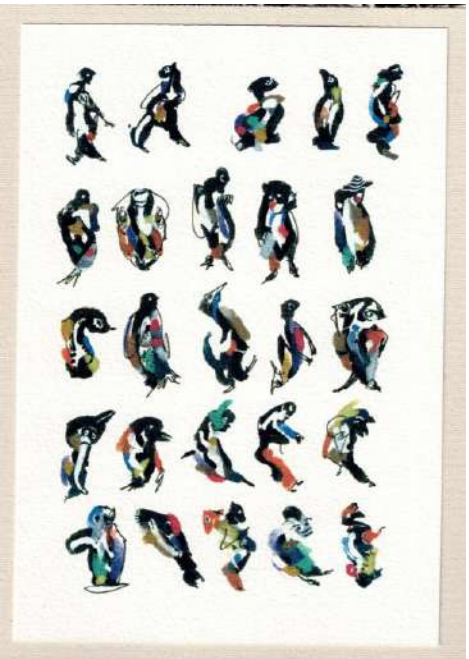


FIGURA 13. José-Miguel Ullán, *Ni Mu*, 2002, s/p.

Esta característica o virtud parece hacer ingresar al observador en un espacio onírico en que estas "miniaturas" podrían definir un recorrido lineal, como la escritura, ilusión de linealidad en la que participa también la obra. Pero ese espacio no sólo está determinado por lo anterior, sino que, también parece un registro antropológico múltiple y ambiguo de la especie humana, tanto de la representación pictórica como de las "impresiones" inconscientes[15]. Así, es posible observar algunos de estos "garabatos" multivalentes -en conjunto, por unidad, al mismo tiempo- como figuras de cómic, animales, frutas, pájaros, cuerpos humanos en posibles bailes rituales, en cópulas sexuales o exhibiendo su genitalidad, guerreros en posiciones amenazantes y gestos belicosos, agonizantes, personas en instancias de cacería o cosecha, trasladando objetos, frutos, armas, cajas, etc. Incluso, en un nivel más particular y

[15]A partir del concepto freudiano de "huellas mnémicas" y de la lectura de los psicoanalistas Nicolas Abraham e Imre Hermann, el filósofo chileno Patricio Marchant elabora una lectura sobre la poesía de la Gabriela Mistral, señalando que esta, por medio de accesos no convencionales, "locos", al inconsciente, puede recuperar ciertas huellas mnémicas como la "madre arcaica", por ejemplo, que en la poesía de Mistral estaría encarnada por la forma del árbol. Como menciona en su artículo "¿Qué puede hacer un pobre hombre frente a una mujer genial?" (1988): "Del mismo modo que Freud admite la sobrevivencia en la memoria de vestigios de la muerte del padre, así como la posibilidad de su desencadenamiento en una compulsión de repetición del acto arcaico, de la misma manera se podría suponer que la muerte violenta de la madre primitiva dejó huellas mnémicas" (Hermann en Marchant, 315).

específico, se podrían interpretar como dibujos que representan a sujetos y rituales de las culturas de las islas polinesias, prehispánicas o africanas, con especial énfasis en las planas dibujadas con tinta negra; las dos pintadas a color resultan más similares a obras abstractas. Este tipo de experimentación no puede situarse solamente en el contexto del arte posmoderno, sino que está presente desde las vanguardias, las que experimentaron con la escritura y con los formatos de los libros.

FIGURA 14. José-Miguel Ullán, *Ni Mu*, 2002, s/p.

FIGURA 15. José-Miguel Ullán, *Ni Mu*, 2002, s/p.

3.3 *¿Ni Mu* es un libro de artista?

Ullán no utiliza el formato códex clásico del libro; su gesto incita a re-pensar el concepto de libro y a establecer algunos antecedentes para el trabajo de nuestro autor. Como menciona Amaranth Borsuk en su libro *El libro expandido. Variaciones, materialidad y experimentos* (2018):

> Desde el punto de vista del siglo XXI, nuestro propio libro códice está tan normalizado que a veces cuestionamos las propiedades de lo que "hace un libro" cuando algo afecta las expectativas que tenemos sobre nuestra experiencia de lectura sin darle demasiada importancia al hecho de que leer en una dirección en lugar de en otra, el hábito de leer un texto entre líneas en

> silencio y el de colocar un título y el nombre de un autor en la tapa de un libro son todos comportamientos adquiridos (32).

A partir de lo expuesto, debemos realizar un breve recorrido histórico en torno a los libros de artistas. En primera instancia, según el crítico y teórico Giorgio Maffei en su libro *¿Qué es un libro de artista?* (2014), se podría considerar al poeta francés simbolista Stéphane Mallarmé como el padre del libro de artista. El autor fue el primero en experimentar con lo establecido en torno a la escritura y la página con su poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), un adelantado de los usos no modélicos de la página y de la tipografía en una misma obra. En segunda instancia, Maffei considera el período del futurismo italiano, en que nos encontramos con Dinamo Azari y el libro *Depero futurista*, un libro que en vez de tener las páginas cosidas al lomo las tiene afirmadas con dos tornillos que lo atraviesan desde la cubierta a la contracubierta. Y, en tercera instancia, el autor destaca al futurismo ruso, en cuyo marco se crearon obras como las de Lázar Márkovich Lissitzky, en idioma zaum, creado por el grupo de vanguardia sovietico; o nos encontramos con Aleksei Kruchenykh, quien creó un libro contenido en un sobre de carta tamaño oficio, el contenido escrito en zaum sobre hojas pegadas en vertical en formato de acordeón.

Ullán utiliza esta estrategia en su obra *Ni Mu*, rompiendo con las tradiciones impuestas por la cultura occidental a este respecto. A su vez experimenta por primera vez con publicar un poemario en formato diferente: un libro de artista. Sin embargo ¿cómo se puede definir que es un libro de artista/ libro-objeto?, ¿por qué es diferente a un libro normal?, ¿qué características tiene? Debemos recurrir otra vez a Borsuk y *El libro expandido…*, y a Johanna Drucker con *The Century of Artist´s Books* (1994), las que comparten una misma definición sobre el concepto:

> …[es] una "zona de actividad" en la cual artistas y escritores crean libros como obras de artes originales que "integran los medios formales de [su] realización y producción con [sus] inquietudes temáticas y estéticas" (...) El libro de artista puede tener texto, pero también puede estar completamente en blanco (...) También puede ser ilegible adrede o que las páginas estén rasgadas o recortadas cuidadosamente para dar lugar a formas en tres dimensiones (Borsuk, 129).

Entonces, un libro de artista no es simplemente un catálogo en base a imágenes de obras de arte o una nueva edición de alguna obra narrativa con ilustraciones (como cómics u otros); Borsuk comenta que los anteriores "podrían" ser también considerados como libro de artista, pero siempre que el estímulo haya sido crear una obra original a través del acaparamiento y la yuxtaposición de los materiales (129). Sin duda, esta obra de Ullán se acoge a este modelo, como un dispositivo o contradispositivo que, como hemos expuesto hasta ahora, revela un "nuevo" paradigma de comprensión del arte, puntualmente del poeta, el género lírico y la obra poética, haciendo visibles y despojando al libro de sus usos convencionales.

A través de la escritura asémica como contenido de su libro de artista, se exhibe la "mudez" de la voz poética, pero también una forma de decir: "complete usted la información". La participación activa del lector en su intento por completar la obra representa un gesto que también tiene algunos antecedentes explícitos en las vanguardias: por poner un ejemplo preclaro, en el "manifiesto" titulado "El arte del sugerimiento" de *Pasando y pasando. Crónicas y comentarios* (1914), Vicente Huidobro afirma:

> El arte del sugerimiento, como la palabra lo dice, consiste en sugerir. No plasmar las ideas brutalmente, gordamente, sino esbozarlas y dejar el placer de la reconstrucción al intelecto del lector (...) El sugerimiento libra de los lazos de unión entre una idea y otra, lazos perfectamente innecesarios, pues el lector los hace instintivamente en su cerebro (...) el arte y la literatura más que decir deben sugerir, para que sea el lector quien cumple una función activa en la constitución del hecho artístico (s/p).

Sin ir más lejos, esta acción de completar sugerida al "lector" da cuenta en la obra de Ullán de la necesidad de su contextualización en la cultura o era de la información. Actúa como síntoma negativo, a contrapelo, de la sobrecargada "escritura" y la redundante información del mundo que, a través de pantallas líquidas, desafía los alcances de la percepción y la memoria[16]: una lucha de dispositivos antagónicos. El mundo actual se encuentra en una

[16]Marshal Mcluhan, en su libro *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI* (1995), afirma: "Ahora todos vivimos en este mundo irracional, instantáneo, inmediato. Yo nombré a esto la Aldea Global, pero la gente pensó que yo estaba imaginando una situación ideal. En realidad, una aldea no es una cosa ideal, porque la gente sabe demasiado sobre los demás. No hay

explosión de noticias, vivencias personales, comentarios, imágenes, videos, etc., que configuran un nuevo tipo de red virtual que reúne, religa a amigos, colegas y familiares. Es en el silencio de todo este bombardeo de información en el que los lectores deben tomar un descanso y activar todo su aprendizaje para intentar completar la obra de Ullán.

3.4 *Ni Mu* y *Con todas las letras*: escrituras de "mudez" poética

En lo que concierne a *Ni Mu* y *Con todas las letras*, podemos considerarlos libros de artista, debido a sus formatos, soportes y, además, por sus contenidos (o no contenidos). Uno de ellos es la presencia fundamental del silencio, el silencio de la voz en la poesía de Ullán, a partir del cual *Ni Mu* establece, como revisamos más arriba, una relación alegórica. Para desarrollar esta idea citaremos el artículo "Varias maneras de no decir nada" (2015), de Fernando Pérez, que, si bien refiere a obras poéticas chilenas contemporáneas, establece algunas ideas generales sobre el problema:

> Cabría distinguir entre hermetismo (un contenido de difícil o imposible acceso, pero que está ahí) y vaciedad semántica (la carencia de contenido, la palabra como puro juego sonoro, formal o de imágenes) (...) Pero me queda la duda de si en los poetas herméticos el gesto de descifrar "el mensaje" es el mejor modo de enfrentar a los textos, o si lo esencial del texto está en el modo de dificultar o volver imposible nuestro acceso al núcleo semántico (o la falta de él) (s/p).

¿De qué manera podría situarse *Ni Mu* dentro de la clasificación establecida por Pérez? ¿Se trata de una obra que oculta un contenido existente o de un objeto que carece de contenido? Resulta obvio que el "poemario" se defiende de los intentos de desciframiento, pero no sabemos si oculta un "secreto" o una "nada". Sea cual sea el mensaje, o que haya mensaje o no (¿qué diferencia habría si el contenido es de "imposible acceso" o no existiera?, siguiendo las palabras de Pérez), reconocemos esta "defensa" que la obra hace de sí misma, esta resistencia a la transcripción o explicación. Esto se debe no a un lenguaje: del que no se sabe a lo que refiere o a una escritura engolosinada en el significante, sino a la ausencia de código

privacidad, no hay identidad. En la Aldea Global eléctrica la gente sabe demasiado, y ya no hay un lugar donde esconderse (140).

en la voluntad de ocultarse (de la injerencia de la interpretación, de la hermenéutica) y a la vez manifestar (en un registro plástico, no en el lenguaje verbal) el impulso primitivo por el grafismo, tensión que creemos es el contenido "informalizable" de la voz poética de Ullán, que se oculta tras la alegoría del silencio. *Con todas las letras*, sin embargo, estrena otra forma de "no decir nada": a través de la apropiación de distintas voces externas, extraídas de canciones infantiles, populares y boleros, sustracción que se enmarca en un relato amoroso convenido en el formato de la carta. Estas "voces" o "hablantes" de otros textos apropiados -destinados al canto, no a la lectura-, le permiten a *la* voz del sujeto callar, emanciparse en el escondite silencioso de este dispositivo de la lírica.

Con todas las letras fue publicado en el año 2003 en la colección Plástico & Palabra de la Editorial Universidad de León. En este poemario Ullán reproduce, en orden alfabético, el abecedario en español, acompañado, como decíamos, de extractos de boleros y canciones infantiles. Al abrir el libro, el lector se encuentra con una hoja de color jacinto doblada en dos que contiene una carta de amor escrita por un cantante de radio y la contestación de la amada, lo que sitúa el libro, de manera lateral, en el contexto popular del discurso amoroso:

DECLARACIÓN DE UN CANTANTE DE RADIO A UNA JOVEN A QUIEN CONOCIÓ EN LA ESTACIÓN DONDE ACTÚA

Buenos Aires, 14 de abril, 1945

Estimada Zulema:

Le escribo no a impulsos de un capricho momentáneo, sino bajo el influjo de una pasión que ha prendido tan fuerte en mi corazón, que solamente podré calmarla, ¡estoy seguro!, si el puro amor que usted ha despertado en mí halla eco en su almita de mujer casta y buena.

Sólo vi a usted en una oportunidad, pero fue suficiente para que su recuerdo dejara una estela luminosa en mi imaginación. Y, al recordarla, no sé qué admiro más en su belleza: si la perfección de la boca o la elegancia majestuosa de la silueta; si los reflejos del oro de sus cabellos o la dulzura de su mirada...

Era la noche del jueves pasado. Usted estaba en una de las plateas intermedias de la sala de audiciones. Mucha gente llenaba el recinto, pero yo la veía a usted, únicamente a usted, destacándose del abigarrado conjunto. Y puedo jurarle que los aplausos que premiaron mi labor de esa noche eran dirigidos a usted, pues si logré matizar mis canciones con toda la ternura, la emoción y el dolor que ellas reflejan fue porque yo no hacía más que exteriorizar los diferentes estados de ánimo por los que estaba pasando y que usted inspiraba, ora me escuchara con atención, ora sonriera, ora coqueteara.

Tuve la dicha de que fuéramos presentados. Y aunque en ese breve instante no pude cambiar más que unas pocas palabras, la felicidad de estar tan cerca, de estrechar su pequeñísima mano, representó la más alta recompensa a la que me fuera dado aspirar, y sirvió para convencerme aún más, si hubiera sido posible, de lo hermosa que es usted y de lo enamorado que estoy yo.

¿Debo abrigar esperanzas de una contestación favorable? ¿Estaré obligado a vivir siempre con el dolor de una pasión no correspondida? ¡No lo sé! Sólo su respuesta podrá poner fin a esta torturante ansiedad.

Suyo,

Alfredo

CONTESTACIÓN AFIRMATIVA DE LA JOVEN

Buenos Aires, 22 de abril, 1945

Apreciado Alfredo:

He creído siempre que eso del amor "a primera vista" lo sentían tan sólo los personajes de novelas. Mas debo ahora rectificar esa opinión, ya que, al igual que usted, he sentido, en el mismo instante de verlo, una indescriptible sensación de ternura y melancolía, júbilo y dolor, una rara impresión, en fin, que no acierto a definir sino como amor del bueno.

Aunque he seguido su carrera de artista a través de toda su actuación radial, nunca había tenido oportunidad de escucharlo personalmente. Esa noche (noche que quedará en mi pensamiento como una de las más felices de mi vida), un hecho casual me brindó la anhelada ocasión de satisfacer mi deseo de oírlo y verlo. Esto sólo ya significaba para mí una gran alegría. ¿Se imagina usted la impresión que experimenté cuando, al verlo aparecer junto al micrófono, pude exclamar: "¡Es como yo lo había soñado!"? ¿Y qué decir de la dicha que embargó mi corazón cuando, después de abarcar con una amplia mirada a la concurrencia, sus ojos se encontraron con mis ojos?

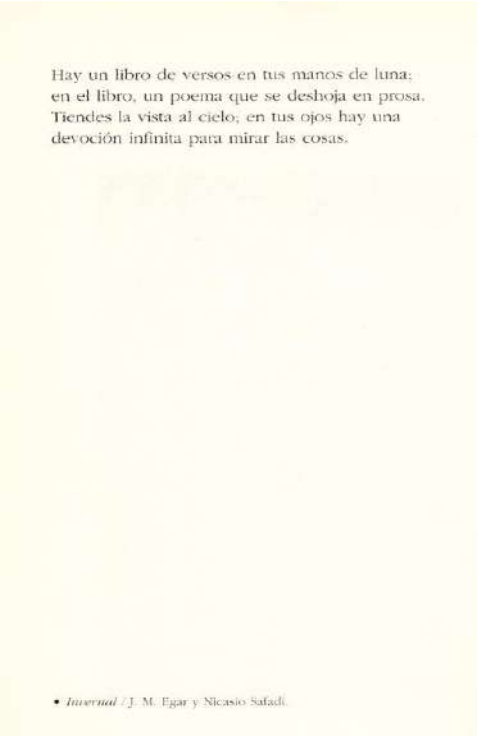
No quisiera engañarme; pero afirmaría que las bellas sonoridades de su voz, que usted maneja con arte tan exquisito, parecían como veladas por una contenida emoción que hacía más subyugante aún el placer de escucharlo. Y aunque temo creer, por lo que representaría de felicidad inmensa, que de esa emoción fuera yo la causa, como me lo dice usted en su misiva, es tal el ansia que siento de que ello sea verdad, que lo creo...

Muchas cosas quisiera decirle, tantas, que no atino a formular ninguna frase que exprese fielmente mi pensamiento. Por ello, renuncio a hacerlo, sirviéndome de alivio a la tristeza (que mi incapacidad epistolar me ocasiona) el pensar que pronto escucharé de sus labios las apasionadas promesas de amor de las cuales su carta es anticipo. Hasta entonces,

Zulema

FIGURA 16. José-Miguel Ullán, carta del remitente y destinatario, *Con todas las letras*, 2003, s/p.

En las primeras cuatro hojas, se encuentran los datos legales y una nota de los encargados de la colección. El resto del poemario son hojas de papel *fine art* sin numeración de páginas. La estructura se manifiesta en las hojas de la siguiente manera: en la primera plana se encuentra la letra que corresponde al abecedario, en la siguiente plana un extracto de la canción y al pie de página el título con él o los autores. Cada letra cuenta, además, en la siguiente hoja, con un dibujo del poeta, suponemos que a grafito, que la representa. En el reverso de cada dibujo, se encuentran, en tinta negra, variadas escrituras asémicas del autor. Por ejemplo, con la letra i:


Hay un libro de versos en tus manos de luna;
en el libro, un poema que se deshoja en prosa.
Tiendes la vista al cielo; en tus ojos hay una
devoción infinita para mirar las cosas.

• *Invernal* / J. M. Egar y Nicasio Safadi.

FIGURA 17. José-Miguel Ullán, letra i,
Con todas las letras, 2003, s/p.

FIGURA 18. José-Miguel Ullán, dibujo letra i,
Con todas las letras, 2003, s/p.

FIGURA 19. José-Miguel Ullán, escritura asémica letra i, *Con todas las letras*, 2003, s/p.

3.5 *Con todas las letras*: apropiación en un mundo saturado

Con todas las letras es un dispositivo que, una vez más, saca a la luz los funcionamientos de la cultura y el arte en estas primeras décadas del siglo XXI. Pone en el tapete la idea, reconocida ampliamente, que el fundamento de la "época de la posmodernidad" comienza a manifestarse en el arte de los años 60 en Norteamérica, según establece Jameson en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1989). El fundamento de esta etapa del arte, radicaría en que todo ya ha sido creado: los tópicos, los tropos y sus perspectivas, las historias y los motivos, los sistemas narrativos, los temas a tratar, etc.[17] También, es necesario agregar que los vínculos no mediatizados con las

[17]Esta misma idea se encuentra afirmada en David Harvey, en su libro *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (1990): "[La posmodernidad] es un momento histórico que inicia un juicio crítico al sujeto moderno, al mundo que se había construido desde los poderes de la razón, a su noción de verdad, a su concepto de identidad y objetividad, al optimismo ilustrado, a la linealidad histórica y las ideas de progreso infinito o de emancipación universal que orientaban la historia" (504). De este modo, la posmodernidad es una nueva manera de pensar y organizar el mundo, tal como expone Federico Medina, una nueva sensibilidad que se basa en el eclecticismo, la ironía, lo débil, lo hipercomplejo, lo mínimo, lo ameno (500). Asimismo, otra característica importante es que admite la existencia de múltiples versiones o verdades en las interpretaciones de los fenómenos, valorándose la discontinuidad, la riqueza de diversidad, la heterogeneidad de los discursos. No hay principios ni criterios fijos que guíen la acción y la conducta: "no hay una forma verdadera de humanidad digna de realizarse con menoscabo de todas las particularidades, de todas las individualidades limitadas, efímeras, contingentes" (Federico Medina, 498).

realidades sociales o las experiencias de los sujetos en la modernidad han sido desvirtuados y desprestigiados. Lo anterior no sólo promueve un desplazamiento del eje arte-realidad al eje arte-cultura, en el sentido de que el arte posmoderno se produce (re)produciendo sobre lo creado, sino que también promueve un recorrido revisionista sobre los íconos de lo moderno, revelando sus apropiaciones "indebidas" o "no declaradas".

En pleno siglo XXI, la noción de originalidad como sostén de la creación está siendo reemplazada abiertamente por las tácticas de la apropiación, cuestión que afecta no solo a las obras, sus materiales, vínculos e intertextos, sino también a los autores y artistas. ¿Qué perspectiva rescata Ullán del objeto hurtado al tomar letras de boleros y canciones, y ubicarlos en un poemario?, ¿los transforma de alguna manera o es sólo una cuestión de ángulo?, ¿o habría que enfocarse en las pistas que este procedimiento ofrece sobre la constitución del propio sujeto, su lugar y jerarquía en el ámbito de la creación? Como afirmamos más arriba, la apropiación se debe entender como un cruce, sin limitaciones, entre distintas áreas, convirtiendo los elementos tomados en una nueva producción cultural que va más allá de su primer enfoque. Al tomar prestados los boleros y colocarlos como poemas, el poeta tensiona el papel del autor como ente creador original, una figura propiamente moderna, y lleva a cabo aquello que resulta señero para la literatura posmoderna: afirmarse en la cultura pop, la literatura menor, los géneros olvidados o mal vistos hasta el momento, como la novela rosa, las novelas de ciencia ficción, la novela policial, la literatura de cordel, entre otras. En este sentido, creemos contestar positivamente, junto a Borsuk, a la pregunta sobre si debemos considerar esta obra como un libro de artista: en ella nos encontramos con el estímulo de crear una obra original a partir, en esta ocasión, de la apropiación de distintas letras de canciones, produciendo una yuxtaposición de materiales y géneros. Este acto de selección y recombinación es considerado en sí mismo un acto artístico.

La función de José-Miguel Ullán en tanto autor parece ser, al menos en estos dos libros (y en una serie de otros que los preceden y suceden) la táctica de la apropiación: en *Con todas las letras* el poeta ya no crea, sino que selecciona, combina y edita la forma en que se presentará el texto a partir de materiales ajenos. La audacia al recoger estos extractos de boleros afectará la perspectiva que se tiene sobre el trabajo y el oficio. Al hacer suyos los boleros y las canciones infantiles aísla el discurso original de su contexto tanto discursivo

como histórico, por lo que el lector tendrá acceso a estos elementos sometidos a un inédito campo de interacción y no a sus ámbitos de pertenencia que debe detectar y aquilatar. Por supuesto, podemos relacionar este procedimiento vanguardista con la "reconstrucción" que debe llevar a cabo el lector en la poética huidobriana de "el arte del sugerimiento", a la que aludimos más arriba.

Por otro lado, creemos que el gesto avasalladoramente *camp* o *pop* de Ullán, puede también entenderse como un zoom espacio-temporal, desde el contexto de los boleros y canciones, desde la música a la poesía. A esa larga etapa de la literatura oral, antes de su fijación y correspondiente transformación en la escritura (el paradigma aludido por Ullán mediante el recurso del abecedario y las "letras"), donde los aedos acompañaban el relato legendario, histórico, mítico o poético, con la cítara.

3.6 Lo *camp* en *Con todas las letras*:

Era **una** noche azul
bañada por la **luna**;
era **una** noche azul,
azul como ninguna.
Cuando dijiste **tú**
adoro este momento,
cuando te **tuve** en mí,
en mí... pero **muuuy**
adentro.

• *Maldito abismo* / José Alfredo Jiménez.

FIGURA 20. José-Miguel Ullán, letra m, *Con todas las letras*, 2003, s/p.

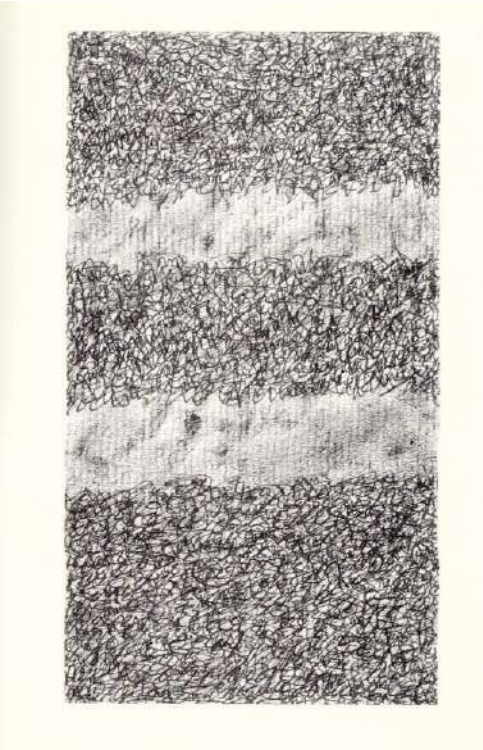


FIGURA 21. José-Miguel Ullán, dibujo letra m, *Con todas las letras*, 2003, s/p.

FIGURA 22. José-Miguel Ullán, escritura asémica letra m, *Con todas las letras*, 2003, s/p.

Maldito abismo/José Alfredo Jiménez, estrenada por primera vez en 1961 en la ciudad de México, es, otra vez, presentada cuarenta y dos años más tarde en España, en un libro de artista. En esta ocasión, Ullán se vuelve vehículo de un procedimiento, como lo hemos mencionado con anterioridad; es justo ahí donde se observa el grado y el modo particular de interferencia autoral, es decir, el sistema poético de nuestro autor. Claro está que otra persona podría, con el mismo material en sus manos, trabajarlo, dividirlo, presentarlo, disponerlo de otra manera y esto daría como resultado una obra diferente. A fin de cuentas, se pasa de la "lógica de sentidos"[18] a la "lógica del uso", en la que, según Deleuze, no habría diferencia de rango y jerarquía entre los elementos, sino una serie de relaciones entre fragmentos apropiados y no apropiados.

A diferencia de *Ni Mu*, *Con todas las letras* sí presenta ciertas nociones para que el lector pueda vislumbrar el "contenido" del poemario (si es que este existe, como propone Fernando Pérez). La carta de amor del cantante de radio y la contestación de su amada son, además de paratextos, indicadores sobre lo *camp* que puebla, como práctica de estilo, el volumen. Aquí las letras de las canciones copiadas, apropiadas, son elementos que se encuentran, quizás, a primera vista del lector, para reforzarse mediante el discurso "sentimental" idealizado, casi cortés, de las misivas, que a su vez retrotraen a una época donde el amor se "escribía" a mano o se mecanografiaba, y recuerdan los diálogos de los guiones de radioteatros y radionovelas, o de las primeras teleseries.

Susan Sontag, en *Notas sobre lo camp* (1964), establece que el *Art Nouveau* es el mejor ejemplo de lo camp; es exagerado, es impropio de las cosas. El concepto, al igual que la cursilería y lo kitsch, se visualiza en lo que respecta a las guarniciones de alumbrado en forma de plantas floridas o la boca del metro de París creado por Hector Guimard. Como menciona Sontag:

> El sello de lo camp es el espíritu de extravagancia. Camp es una mujer paseándose con un vestido hecho con tres millones de plumas. Camp son las pinturas de Carlo Crivelli, con sus joyas auténticas, e insectos y grietas trompe l'oeil en la albañilería. Camp es el rabioso esteticismo de las seis películas

[18] Nos referimos al libro *Lógica del sentido*, del filósofo francés Gilles Deleuze, publicado en 1969.

> norteamericanas de Sternberg con la Dietrich, las seis, pero especialmente la última, *The Devil is a woman*… En lo camp suele haber algo de *démesuré* en la calidad de la ambición, no sólo en el estilo de la obra misma. Los fantásticos y hermosos edificios de Gaudí en Barcelona no sólo son camp por su estilo, sino porque revelan —más notablemente la Sagrada Familia— la ambición de un hombre de hacer la tarea de una generación, de elaborar toda una cultura (365).

Finalmente, lo *camp* aspira a ser un arte superior, a ser tomado en serio; sin embargo, no lo logra, debido a que es "demasiado". Además, otro elemento que resalta la autora es que todo lo *camp* va entre comillas: una mujer no es sino una "mujer", un vestido es un "vestido", una carta es una "carta"; cuando se percibe lo *camp* en los objetos, las personas o cualquier elemento, se debe comprender el Ser-como-Representación-de-un-Papel (360). Estos "poemas", en una primera lectura, resultan interesantes al lector, pero en una segunda lectura se vuelven "demasiado". Por ejemplo, el "poema" correspondiente a la letra L:

De las lunas, la de octubre es más hermosa
porque en ella se refleja la inquietud
de dos almas que han querido ser dichosas
al arrullo de su plena juventud.

• *Luna de octubre* / José A. Michel.

FIGURA 23. José-Miguel Ullán, letra l, *Con todas las letras*, 2003, s/p.

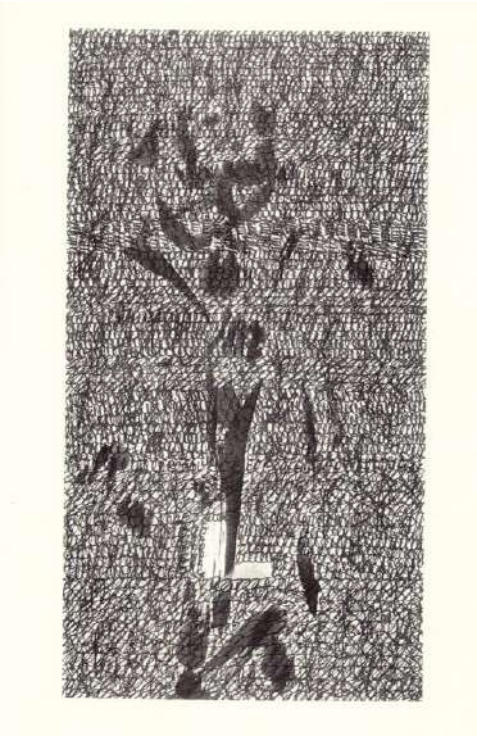


FIGURA 24. José-Miguel Ullán, dibujo letra l, *Con todas las letras*, 2003, s/p.

FIGURA 25. José-Miguel Ullán,
escritura asémica letra l,
Con todas las letras, 2003, s/p.

Con la letra LL:

Llévame todas las tardes a tu huerto
y siéntate junto a mí entre las rosas;
cuéntame, por piedad, aquellas cosas
que hacen latir mi corazón ya muerto.

• *Llévame* / Gonzalo Curiel.

FIGURA 26. José-Miguel
Ullán, letra ll,
Con todas las letras, 2003,
s/p.

FIGURA 27. José-Miguel
Ullán, dibujo letra ll,
Con todas las letras, 2003,
s/p.

FIGURA 28. José-Miguel Ullán, escritura asémica letra ll, *Con todas las letras*, 2003, s/p.

Exponer al lector a estos dispositivos lo vuelven no solo un sujeto activo, sino también consciente de las nuevas formas de crear "literatura". Estas apropiaciones del poeta, además, incentivan al lector a repensar el papel del autor, además de exponer los procedimientos *camp* de la obra, interviniendo en su entendimiento -un parecer, como apuntamos más arriba- y en su estatus en tanto obra de arte, en tanto "obra maestra" de un nuevo paradigma cultural. A su vez, mediante la escritura asémica contenida detrás de la plana en que se encuentra el dibujo a grafito del autor, según la letra correspondiente, la obra se despliega nuevamente en la vaciedad semántica, después de un "exagerado" uso de la letra. Por añadidura, estos dibujos a grafito del autor se vuelven un apoyo visual para el lector, en el que se realiza un juego de palabra e imagen. Lo anterior puede complementarse con lo que expone Jonathan Mayhew en "De la luminosa opacidad de los signos: el texto visual de José-Miguel Ullán":

> Palabra e imagen se apoyan la una a la otra de forma demasiado cómoda, sin dar un paso más allá de los caligramas de Apollinaire o de los poemas emblema del barroco. Para Ullán, en cambio, ni la imagen ni la palabra son miméticas. La palabra da nombre a una mancha, pero esta mancha está fuera del alcance del lector. Se trata de un acto de *no nombrar* (205).

Este silencio, este no nombrar, se vuelve un camino opuesto al que ha tomado la cultura letrada occidental desde, más o menos, el Renacimiento hasta nuestros días. El lector moderno, educado bajo la letra, está acostumbrado a la palabra, a su prestigio e importancia,

a su poder formador del yo y sostenedor del mundo: la validez de las leyes, de las religiones, del aprendizaje, las normas, las comunicaciones, la política, están certificadas por la escritura, al igual que su fijación y permanencia (Raimondo,89; Barthes, 105; Sartre, 36). En el ámbito de la literatura, Platón, Aristóteles, Duns Escoto, Tomás de Aquino, Dante Alighieri, Miguel de Cervantes, William Shakespeare, entre muchos otros grandes autores, son considerados "arquitectos de la palabra"; ellos construyeron nuevas realidades por medio de la creación de grandes monumentos afirmativos, definidores y distintivos, ya que las palabras congregan y suscitan percepciones relevantes de la realidad (Barthes, 17; Blanchot, 43; Poe, 3). Sin embargo, como nos revela George Steiner en su libro *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* (1976), la confianza sobre estos alcances del lenguaje comienza a decaer (o desaparecer) después de la época del poeta John Milton:

> El sentido clásico y el sentido cristiano del mundo se esfuerzan para ordenar la realidad bajo el régimen del lenguaje. La literatura, la filosofía, la teología, el derecho, el arte de la historia, son empresas para encerrar dentro de los límites del discurso racional, el total de la experiencia humana, el registro de su pasado, su condición actual y sus expectativas futuras (32).

El poeta Ullán aparece, se manifiesta en tanto tal, al principio del "poemario", con un poema titulado "Nota y nocturno", que es una mezcla entre verso y prosa. Este se sostiene por un ritmo formado por un rico uso de anáforas, aliteraciones, e incluso onomatopeyas, que dictan un ritmo vocal (como en el rap) y aportan a un sentido del texto que se expande más allá de los significados precisos del código lingüístico.

NOTA Y NOCTURNO

Descargarse a partir de ahí:

parvulario
ventoso -

desde donde tratar de ver, de tú a tú, dejándose llevar,
el signo-dado

(¿se queda en tic, partida? / que,
a fuerza de insistir e insistir, herencia es
del azar: lo
uno y lo otro / y qué más da / y lo de más allá /
vacante
/ y lo de más acá, su fruto seco,
su NO tupido / ¿qué te esperabas, flecha?)

hasta el extremo mismo, ensimismado a ratos en algo no del todo nidal del sueño, de no mover ni tan siquiera un dedo para impedir que de ese trato mutuo, arrogante en lo obsceno de la repetición, llegue a surgir el agrio desvarío, mueca epileptiforme de lo en principio impronunciable o enlace («se salvó por un *ni*»)

FIGURA 29. José-Miguel Ullán, "Nota y Nocturno",
Con todas las letras, 2003, s/p.

igual que cuando
(me dicta la pasión: «sube esa música»)
se lanzaron un día a la calle
los invidentes madrileños

(trAn tran)
(tran-tran-trAn)

para manifestar su propósito
de reclamar determinados derechos
o apremiantes mejoras sociales
«por las buenas o por las malas»

FIGURA 30. José-Miguel Ullán, "Nota y Nocturno",
Con todas las letras, 2003, s/p.

al tiempo que gritaban por si acaso,
al pasar

(trAn tran)
(tran-tran-trAn)

, en dirección de los innumerables
curiosos,
dispersos por andamios y portales
y aceras y balcones y ventanas:

—Nooo miires,
¡úne-
te!

Pues eso.

FIGURA 31. José-Miguel Ullán, "Nota y Nocturno",
Con todas las letras, 2003, s/p.

El decurso rítmico es interrumpido por la prosa, quizá oponiendo el carácter lírico de los "nocturnos" escritos en español desde el modernismo, a cierto prosaísmo que tiene que ver con el género de la "nota", lo que está prefigurado desde el título. Este "descargarse" adelanta, de alguna manera, ciertos elementos de la discusión que envuelve al libro: dejarse llevar, el signo dado, el dictado de la pasión, subir el volumen de la música, el trato mutuo arrogante de la repetición, los invidentes madrileños, el uso de la onomatopeya, etc.

Al finalizar el poema, se da inicio a la desaparición de la voz poética del autor para dar paso a las "letras" apropiadas y a los "dibujos" (á)grafos, lo que evidencia la tan comentada crisis del lenguaje en el período posmoderno que, como se ha dicho anteriormente, se encuentra sobresaturado de elementos creados y más tarde recreados. Esta crisis ha sido adelantada, quizá en sentido opuesto a la "crítica" de la escritura de nuestro autor, con años de anterioridad, por Jean-Paul Sartre, otro de los referentes de la generación de Ullán, quien reflexiona sobre *la crise du langage* en el libro *¿Qué es literatura?* (1947):

> Ya no se trata de provocar incendios en los matorrales del lenguaje, de casar "palabras que se queman" y de llegar a lo absoluto mediante la combustión del diccionario, sino de comunicarse con los demás hombres utilizando modestamente los medios con que se cuenta. Como ya no hay el orgullo de separar el pensamiento de las palabras, ni cabe concebir que las palabras puedan traicionar el pensamiento. Se ha reconquistado la suficiente probidad para no querer ser juzgado por no sabemos qué algo inefable que ni las palabras ni los actos pueden agotar; se desea conocer las intenciones únicamente por los actos que las realizan y los pensamientos únicamente por las palabras que los expresan (15).

A partir de lo mencionado, se podría formular la siguiente pregunta: ¿de qué manera, entonces, se podría considerar como poemarios a estos dos libros de artista, sobre todo si ambos son particularmente diferentes entre ellos y, además, no contienen la voz poética supuestamente "original" del autor, como gran parte de sus libros anteriores? Habría que anotar, en este punto, como primera parte de la respuesta, que el cuarto libro del autor, de 1970, titulado *Mortaja*, editado en México, mientras Ullán se encontraba en el exilio en París, obedece a un gesto radical para un joven poeta de su generación, una primera experiencia

experimental. Se trata de un conjunto de poemas en cuya última parte -además de incorporar un collage- se copian notas de prensa, extraídas de distintos periódicos, de carácter fúnebre -asesinato, suicidio, desaparición- dispuestas como poemas. Este volumen, sin duda, no sólo representa el principio de radicalidad que guía la obra de Ullán desde sus comienzos, sino que también adelanta esta pérdida de la voz poética "original" que observamos en ambos libros de este trabajo y el método apropiativo que se exhibe en *Con todas las letras*. En unos versos pertenecientes al poema "Testamento", que cierra *Mortaja*, justo después de las notas apropiadas, se establece, a través del poeta, que: "la voz es voz/ no existe" (*Ardicia*, 216).

3.7 La función de los paratextos en los libros de artista de Ullán:

¿Cómo podríamos definir paratextos? Las grandes ciudades tienen rutas de acceso que permiten llegar al centro de estas. En ese camino, uno se encuentra con carteles, señaleticas, imágenes que anticipan el lugar del destino, distancia recorrida, etc., que indican un sendero que se desconoce. Lo mismo sucede con los textos literarios y académicos, no están compuestos de solo palabras, sino que también de ilustraciones, gráficos, notas, índice, imágenes, prólogos, epígrafes, entre otros, los cuales rodean y conforman el aspecto físico del libro. Son rutas de acceso al contenido de la obra, guían al lector para crearse una idea de lo que se verá más adelante (o, mejor dicho, dentro). Gérard Genette, en su obra *Umbrales* (2001), profundiza en torno a la noción de paratexto. En palabras del autor:

> El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral –según Borges a propósito de un prefacio–, de un "vestíbulo", que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder (…) El paratexto, pues, se compone empíricamente de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas (8).

Entonces, el paratexto es todo aquello que rodea al texto y, a su vez, guía/ayuda al lector para complementar información en su comprensión de la obra. El conjunto de paratextos es el primer contacto del lector con el material impreso, lo que ayuda a resolver preguntas como: ¿de qué se trata el texto?, ¿qué tipo de texto es?, ¿la información es verdadera?, entre otros.

Es información que prepara al lector; el paratexto colabora en la comprensión del texto principal.

En *Ni Mu*, los paratextos no ayudan al lector para comprender el contenido, sino que, más bien, surten un efecto distractor; son indicadores de que el libro de artista que sostiene entre sus manos el lector, pertenece al género lírico. El primer indicio de que se encuentra con un poemario es el nombre de la editorial: "El Gato Gris Ediciones de Poesía", una editorial especializada en libros de confección de primeras ediciones de textos autógrafos e ilustraciones, con tiraje limitado. El segundo paratexto que ilumina al lector a este respecto es el propio nombre del autor que, como se ha mencionado en el apartado anterior de esta tesina, es, en el momento de publicación del volumen, un autor destacado, con una poética propia reconocida, y una trayectoria larga en el mundo artístico como creador, además de crítico de cultura y artes plásticas. Un tercer y último paratexto que tiene que ver con la contextualización genérica de la obra, se encuentra en las dos últimas planas del libro de artista en que se menciona que: "...este libro de José-Miguel Ullán es el número dieciocho de la colección Manuscritos de Poesía" (s/p).

Por otro lado, en *Con todas las letras*, entenderemos la "carta" del inicio como un paratexto "sentimental", en tanto instala un relato que colabora y envuelve el conjunto, y a diferencia de *Ni Mu*, es el primer acercamiento del lector a lo que se enfrentará más adelante: la selección de extractos de boleros posicionados según la(s) letra(s) del abecedario. Asimismo, la carta nos introduce en este mundo *camp* de "boleros" y "canciones infantiles". Otro paratexto que se presenta en el libro de artista es el prefacio, a cargo de los editores, en el que describen la colección en donde se encuentra ubicado el poemario.

El lector, por último, se enfrentará, en 2007, a la obra *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*, de la editorial Galaxia Gutenberg. En este volumen, el autor presenta todos sus poemarios publicados desde 1968 hasta los inéditos del año 2007. En esta poesía reunida el lector vuelve a confirmar que los dos libros de artistas pertenecen al género lírico. A su vez, los paratextos nos revelan la ausencia de la voz poética de Ullán, pero iluminan otra antigua forma de comunicación, el gesto "poético" de su escritura asémica. El primer libro de artista que revisamos en este trabajo, como el propio autor ha recalcado, es una secuencia muda, mientras que en *Con todas las letras* se encuentra la sobreabundancia de aquello que falta en

Ni Mu. Sin embargo, en el segundo libro de artista, la última hoja, que corresponde a la letra z, se presenta la canción "Página blanca", de Guillermo Lepe y Mario Kuri:

FIGURA 32. José-Miguel Ullán, letra z,
Con todas las letras, 2003, s/p.

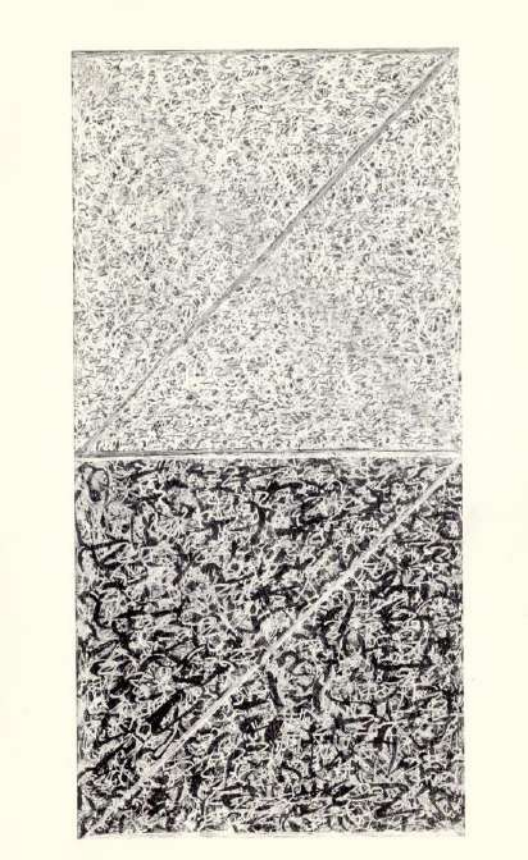


FIGURA 33. José-Miguel Ullán,
dibujo letra z,
Con todas las letras, 2003, s/p.

Rindiendo honor a la mudez poética, la hoja de la letra z se encuentra en blanco, y a la vez hace alusión al título de la canción. El silencio que propone Ullán en sus dos libros de artista cumple con lo que en su momento expuso Fernando Pessoa en obra *Teoría Poética* (1985):

> Cualquier arte es una forma de literatura porque todo arte es decir algo. Hay dos maneras de decir: hablando y estando callado. Las artes que no son literatura son proyecciones de un silencio expresivo. Hay que buscar en todo arte que no sea literatura la frase silenciosa que contiene, o el poema, o la novela, o el drama (149).

El silencio, por lo tanto, es otra forma de expresión artística*;* Ullán intenta demostrar al lector que el silencio vale más que mil palabras. En las últimas páginas de *Con todas las letras*, la

escritura asémica cambia de movimiento, debido a que intenta asemejarse a los tachados que se crean al destacar palabras importantes de los libros, contratos, revistas, etc. La siguiente hoja, con una z dibujada a mano alzada por el autor, sí tiene una continuación con la escritura asémica que Ullán ha sostenido a lo largo del libro.

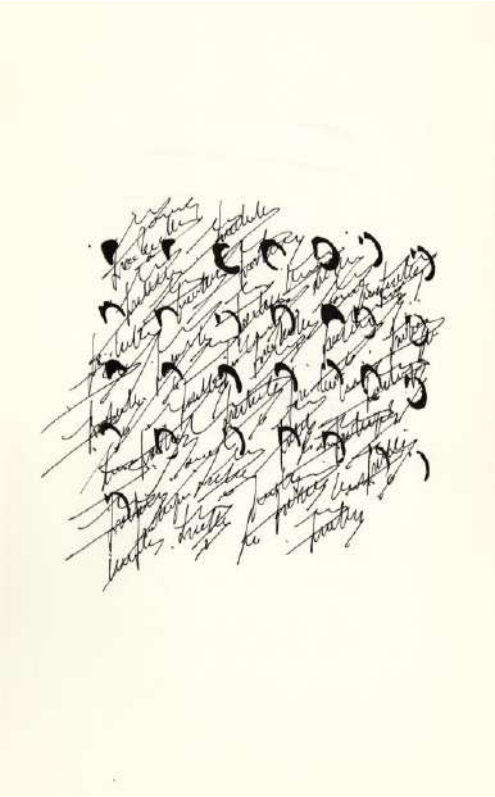


FIGURA 34. José-Miguel Ullán, *Con todas las letras*, 2003, s/p.

FIGURA 35. José-Miguel Ullán, *Con todas las letras*, 2003, s/p.

Estos últimos gestos "poéticos" dan un cierre a la obra; sin embargo, antes de la página que contiene el colofón, hay un dibujo explícito de una flecha que dentro contiene una mano apuntando a la derecha, la que lleva puesta la manga de un traje de festividad, de celebración, que incluso podría ser calificada de carnavalesco. En fin, esta mano dibujada en tinta por Ullán invita a los lectores a seguir buscando nuevas lecturas, a leer el silencio, a leer nuevos experimentos literarios. El poeta invita a seguir explorando las nuevas formas poéticas.

CONCLUSIONES

La crítica ha caracterizado la poética de José-Miguel Ullán por constituir un amplio universo en el que se encuentran presentes ricas y radicales expresiones y modalidades de la vinculación del arte con la vida y la cultura. En buena parte de su escritura se presentan metáforas inusuales, yuxtaposiciones, superposiciones, entramados y borraduras que pertenecen a una multiplicidad de géneros diferentes a los que convencionalmente se experimentan en la lectura de poesía: en sus páginas tacha, modifica, dibuja, colorea, emborrona, inventa nuevas escrituras. No sólo utiliza palabras para "escribir" poesía, sino que recortes de crónicas de diarios, afiches publicitarios, imágenes, diferentes caligrafías, entre otros; ese trabajo poético desestabiliza, además, como propusimos, esas mismas convenciones. Ullán se enmarca en una promoción, llamada "generación del 68", en la que se propone una reconstrucción estética del género lírico en España, propuesta que el mismo autor supera y amplía.

Concluimos, entonces, que la poética de Ullán se basa en experimentar, descubrir y exhibir los alcances de la escritura, del género lírico y de la literatura. El poeta allana un espacio en el que un poema ya no es solo un conjunto de versos poseído por sonoridades rítmicas particulares, que utiliza cortes de verso, versículos, o se resuelve en prosa poética. La prestigiosa "hoja en blanco" ahora está repleta no sólo de rayones, garabatos, *collage*, viñetas de cómics, sino también con dibujos a mano alzada, grafismos que simulan ser escritura ideogramática y hojas repletas de x manuscritas, dispuestas de forma uniforme[19]. Lo que era considerado convencionalmente como "poema" ahora es solo una excusa mediante la cual se puede construir con las palabras, los vacíos lingüísticos, las tachaduras y la pintura. Considerando lo expuesto, y teniendo en mente el rol histórico crucial que en la civilización han desempeñado la escritura y la palabra, a lo largo de esta tesina se ha demostrado que las páginas no siempre tienen textos y las que se encuentran no son de la autoría del poeta.

Cada creación del autor desobedece los límites genéricos y literarios. La motivación principal que subyace desde un principio a la presente tesina se asienta, por una parte, en la

[19] Refiriéndonos a sus poemarios anteriores a *Ni Mu* y *Con todas las letras* tales como: *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*, *Frases*, *Alarma* y *Funeral mal*.

curiosidad de conceptualizar dos escrituras poéticas no convencionales, y caracterizarlas dentro de una ejecución visual-plástica y como libro de artista. Por otra parte, también, hacer visible el dispositivo -en la práctica un contra-dispositivo con respecto al de la escritura/lectura- que el poeta instala por medio de la ausencia/mudez y, en la segunda de las obras estudiadas, la sobreabundancia de la letra, ambas a contrapelo del discurso lírico.

Esta escritura y lectura no convencional se aleja, como vimos, de la poesía contenidista, centrada en la transmisión desde el autor. En *Ni Mu*, el poeta escribe un "poema" que, a fin de cuentas, no dice nada; posiciona al lector en una esfera de (in)significancia y de acción ajena, un campo al que no está acostumbrado, pero en el que debe participar construyendo la obra: es el lector quien debe elaborar la traslación semiótica basándose en su propia experiencia previa. Asimismo, queda en evidencia el fracaso del lenguaje, ya que no comunica un mensaje, ni siquiera confuso, sino que plantea una zona vacía, un espacio imaginario en el que la mudez capta esas posibilidades. Exige un doble esfuerzo del lector, ya que la escritura asémica utilizada por Ullán genera un espacio de ambigüedad que desidentifica los fundamentos del proceso al que accede. *Ni Mu* simula un espacio onírico, un contenido manifiesto plasmado en las hojas de la obra, una trampa interpretativa que se define como un recorrido lineal, pero que evidencia un nuevo paradigma de comprensión del arte, del género lírico y de la obra poética. También, como observamos, *Ni Mu* se transforma en un espacio intermedio, en un tiempo suspendido, en el que la mudez representa una zona de descanso del bombardeo de información que rodea al lector en esta época de globalización.

En *Con todas las letras* el lector se encuentra con otra forma de mudez poética. Sin embargo, esta vez no se enfrenta a la escritura asémica del autor, sino a la apropiación que este realiza de múltiples voces externas, utilizando extractos de canciones infantiles, populares, boleros, enmarcados de forma indirecta en un relato amoroso, por medio de un dispositivo desplegable del libro. Al posicionar estos extractos en el volumen como si fueran poemas, le permite al autor callar la voz del sujeto, esconderla detrás, volverla otra vez muda. Las canciones que utiliza Ullán son también el registro de otra traslación apropiativa: fueron pensadas para ser cantadas, no para ser leídas. De esta manera, se afirma la certeza, ampliamente manoseada, de uno de los fundamentos de la cultura de la posmodernidad, el que afirma que todo ya ha sido creado: los estilos, los tópicos, los tropos y sus perspectivas,

las historias y los motivos, los sistemas narrativos, los temas, etc. Ullán entra en la larga trayectoria de autores que han tensionado el papel del autor como ente creador original: el autor no crea, sino que selecciona, edita y recombina, mediante una serie de procedimientos considerados artístico. El lector se vuelve un ente activo gracias a este dispositivo y se vuelve consciente de las nuevas formas de crear "literatura".

A partir del estudio de estos dos poemarios, se abre la posibilidad de extender los márgenes de esta investigación, por un lado, a diversas obras de José-Miguel Ullán y, por otro, a las de otros poetas afines en sus cuestionamientos, como Soledad Fariña, Juan Luis Martínez, Joan Brossa, Mirta Dermisache o Francisco Pino, por nombrar a los que parecen más cercanos a las búsquedas de nuestro poeta. En este primer sentido, nos interesa seguir investigando la utilización del quehacer poético de Ullán en relación a las artes plásticas, con énfasis en sus primeros trabajos con la escritura asémica, como en *Frases*, de 1975. Otro ámbito que nos interesa investigar, subordinado al anterior, dice relación con el uso de tachaduras en los poemas de Ullán -las que son parte de esta "nueva" forma de hacer literatura, que en la presente tesina asociamos a *Ni Mu* y *Con todas las letras*-, recurso que se extiende a otras obras del autor, como *Alarma*, de 1975, y *Mancha nombrada*, sugerente título de 1984, donde vuelve a presentarse la mudez del sujeto poético, pero con una fuerte carga represiva.

Mediante la presente tesina, creemos haber aportado a la curiosidad por descifrar el código poético de José-Miguel Ullán, al exponer parte de los mecanismos y herramientas que posibilitan la construcción de su universo creador. Es nuestro interés seguir observando y promoviendo el estudio de las estrategias artísticas contemporáneas en la obra de José-Miguel Ullán, -al igual que de otros autores de libros de artista o libros experimentales-, y cómo en su poética se presenta la búsqueda de una identidad poética propia y singular, que han convertido al poeta español en un referente obligado de la poesía contemporánea en nuestra lengua.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA Y TEÓRICA

Fuente primarias

Ullán, José-Miguel. *Ni Mu*. El gato Gris, 2002. Edición Limitada.

———— *Con todas las letras.* Plástica & palabra, 2003.

Fuente secundarias

teórica:

Agamben, Giorgio. "¿Qué es un dispositivo?". *Sociología*. Vol. 26, n°73. pp. 249-264. www.elabrojo.org.uy/wp-content/uploads/2017/06/agamben-dispositivo-1.pdf. Acceso 18 de mayo de 2022.

Agamben, Giorgio. "Parodia". *Profanaciones*. Siruela, 2005. pp. 47-63.

Alvarado, Maite. *Paratexto*. Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, 1994.

Badía Fumaz, Rocío. «El autor en conflicto en las poéticas explícitas del siglo XX». Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas, vol. 36, vol. 36, 2018, pp. 45-65, doi: doi.org/10.5209/DICE.62137. Acceso 29 de agosto de 2022.

Barthes, Roland. "De la obra al texto*". El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, 1987. pp. 73-82. ————. "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, 1987, pp. 65-72.

Barthes, Roland. "Variaciones de la escritura". *Variaciones de la escritura*. Ediciones Paidós Ibérica, 2003. pp. 89-135.

Blanchot, Maurice. "La literatura y el derecho a la muerte". *De Kafka a Kafka*. Fondo de Cultura Económica, 1991. pp. 9-78.

Borsuk, Amaranth. *El libro expandido. Variaciones, materialidad y experimentos*. Ediciones Ampersand, 2020.

Carrión, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. CONACULTA y Tumbona Ediciones, 2012.

Crimp, Douglas. “La apropiación de la apropiación”. *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y identidad.* Ediciones Akal, 2005. pp. 51-57.

De Campos, Álvaro. *Otra nota al azar*. Coimbra, 1936.

De Saussure, Ferdinand. “Representación de la lengua por la escritura”. *Curso de lingüística general*. Editorial Losada, 1945. pp. 51-58.

Díaz, Carlos. “Ensayo de una estética de lo cursi”. *Cultura UNAM*. http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/cuento-contemporaneo/13-cuento-contemporaneo-cat/130-053-carlos-diaz-dufoo-jr?start=2. Acceso 12 de agosto de 2022.

Drucker, Johanna. *The Century Of Artists Books*. Granary Books, 2004.

Ferro, Manuel. “el fuego del desencanto palabras recogidas de José-Miguel Ullán”. *Círculo de Bellas Artes casa Europa*. *Minerva 15*. Octubre de 2010. www.circulobellasartes.com/mediateca/fuego-desencanto-palabras-recogidas-jose-miguel-ullan/. Acceso 05 de septiembre de 2022.

Flores, José de Jesús y César Omar Balderrama. “El entorno cotidiano, la estética kitsch y su relación con los diseños”. *Nóesis*. Vol. 25, n° 49, 2016. www.redalyc.org/pdf/859/85943066004.pdf. Acceso 11 de agosto de 2022.

Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?". Revista de la Universidad Nacional. Vol 2, no 11, 1987, pp. 2-47.

Freud, Sigmund. “Sobre el sueño”. *Obras completas V*. Ediciones Amorrortu, 1991. pp. 613-669.

Genette, Gérard. *Palimpsesto: la literatura en segundo grado*. Ediciones Taurus, 1989.

Genette, Gérard. *Umbrales*. Ediciones Siglo Veintiuno, 2001.

Goic, Cedomil. “Teoría creacionista”. *La poesía de Vicente Huidobro*. Ediciones Nueva Universidad, 1974. pp. 55-115.

Goldsmith, Kenneth. “Introducción”. *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Ediciones Caja Negra, 2015. pp. 21-38.

Hahn, Óscar. “Julio Herrera y Reissig o el indiscreto encanto de lo cursi”. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.* 1979. www.cervantesvirtual.com/obra-visor/julio-herrera-y-reissig-o-el-indiscreto-encanto-de-lo-cursi/html/de5ee3db-3441-41da-8a3d-4557e5401d96_3.html#I_0_. Acceso 15 de agosto de 2022.

Harvey, David. “Posmodernidad”. La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural. Ediciones Amorrortu, 1998. pp. 56-84.

Huidobro, Vicente. “El arte del sugerimiento”. *Pasando y pasando. Crónicas y comentarios*. Santiago de Chile, imprenta de Chile, 1914. pp. 141-147.

Jofré, Manuel A. “Conversando con McLuhan”. *Tendencias recientes en comunicación*. UNIACC, 2000. pp. 153-160.

Lanz, Juan José. *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*. Editorial Renacimiento, 2011.

Lapesa, Rafael. “El andaluz”. *Historia de la lengua española*. Gredos, 2014. pp. 508-515.

Lethem, Jonathan. *Contra la originalidad*. Ediciones Tumbona, 2008.

Lizarazo, Diego. “La fotografía como existencia: Apropiación y reinterpretación fotográfica”. *Federación Latinoamericana de Semiótica*. deSignis, vol. 28, pp. 101-124, 2018. doi.org/10.35659/designis.i28. Acceso 05 de agosto de 2022.

Maderuelo, Javier. "Libro de artista". *¿Qué es un libro de artista?* La Bahía, 2014. pp. 23-59.

Maffei, Giorgio. "¿Qué es un libro de artista?" *¿Qué es un libro de artista?* La Bahía, 2014. pp. 11-22.

Manguel, Alberto. “Prefacio”. *Una historia natural de la curiosidad*. Ediciones Siglo XXI, 2016. pp. 13-25.

Marchant, Patricio. "¿Qué puede hacer un pobre hombre frente a una mujer genial?". *Gabriela Mistral Universidad de Chile*. www.gabrielamistral.uchile.cl/estudios/pmarchant2.html. Acceso 29 de octubre de 2022.

——————— "El árbol como madre arcaica en la poesía de Gabriela Mistral. www.gabrielamistral.uchile.cl/estudios/pmarchant3.html. Acceso 29 de octubre de 2022.

Martínez, José Enrique. "La consolidación de la poesía social: años 50". *Antología de la poesía española (1939-1975)*. Editorial Castalia, 1989. pp. 32-35.

Medina, Federico. "La posmodernidad: una nueva sensibilidad". *Escritos 58*. Vol. 18, n°41, 2010. pp. 492-540. dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3743142.

Pérez, Fernando. "varias maneras de no decir nada". *Letras en línea*. Universidad Alberto Hurtado. 22 de diciembre de 2022. letrasenlinea.uahurtado.cl/varias-maneras-de-no-decir-nada/. Acceso 04 de octubre de 2022.

Poe, Edgar Allan. "Método de composición". *Literatura.us*. ed. Ramón Paredes. pp. 1-10. www.literatura.us/idiomas/eap_metodo.html. Acceso 29 de agosto de 2022.

Prieto de Paula, Ángel L. "Introducción". *1939-1975 antología de poesía española*. Ediciones Anaquel, 1993. pp. 7-54.

Prieto de Paula, Ángel L. "Un fogonazo sobre la poesía de postguerra". *Poetas españoles de los cincuenta*. Ediciones Colegio de España, 1995. pp. 9-16.

Raimondo, Giorgio. "Sociología de la escritura". *Antropología de la escritura*. Ediciones Gedisa, 2013. pp. 87-120.

Sartre, Jean Paul. "¿Qué es escribir*?". ¿Qué es la literatura?* Ediciones Losada, 1957. 26-39.

Schwenger, Peter. *Asemic. The art of writing.* University of Minnesota Press, 2019.

Shklovski, Viktor. "El arte como artificio". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo Veintiuno Editores, 1970, pp. 55-70.

Sontag, Susan. “Contra la interpretación”. *Notas sobre lo camp*. Ediciones Alfaguara, 2002. pp. 355-376.

Steiner, George. “El abandono de la palabra”. Lenguaje y silencio. Ensayo sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano. Editorial Gedisa, 2003.pp- 30-51.

Velilla, Ricardo. “La poesía social”. *Poesía española 1939-1975*. Ediciones Tarraco, 1977. pp. 36-38.

Crítica:

Atkins, Richard. “Reseñas”. *Anuario filosófico*. Vol. 51, n°2, 2018. pp. 377-380. dialnet.unirioja.es/ejemplar/492386. Acceso 9 de julio de 2022.

Benéitez, Rosa. “La literatura como dispositivo: El lugar de lo literario en la filosofía de Giorgio Agamben”. *Ámbitos*. n°35, 2016. pp. 61-72. www.semanticscholar.org/paper/La-literatura-como-dispositivo%3A-El-lugar-de-lo-en-Andr%C3%A9s/0ba826e2881d281f11466e5f4964a7f7bc0b3593. Acceso 08 de julio de 2022.

Benéitez, Rosa. *José-Miguel Ullán: por una estética de lo inestable*. Ediciones Iberoamericana Vervuert, 2019.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Ediciones Herder, 2007.

Cirlot, Juan. *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela, 2022.

De los Ríos, Valería. “La anamorfosis en la obra de Severo Sarduy”. *Alpha*. Nº 23, diciembre 2006, p. 247-258. dx.doi.org/10.4067/S0718-22012006000200015. Acceso 29 de octubre de 2022.

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2017.

García, Luis. “¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben”. *A Parte Rei: revista de filosofía*. n°74, 2011. pp. 1-8. dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3644313. Acceso 8 de julio de 2022.

Gelb, Ignace. *A Study of Writing*. Univ of Chicago, 1967.

Leroi-Gourhan,André. “El lenguaje de las formas”. *El lenguaje de las formas*. Ediciones Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971. pp. 351-386.

Mayhew, Jonathan. “De la luminosa opacidad de los signos: el texto visual de José-Miguel Ullán”. *Las voces inestables. Sobre la poesía de José-Miguel Ullán.* (ed) Miguel Casado. Ediciones Pensamientos, 2010. pp. 195-207.

Mayhew, Jonathan. “De la luminosa opacidad de los signos: el texto visual de José-Miguel Ullán”. *Las voces inestables. Sobre la poesía de José-Miguel Ullán.* (ed) Miguel Casado. Ediciones Pensamientos, 2010. pp. 195-207.

Otero, Eloísa. “Tres entrevistas a Ullán”. *Minerva*. 2010. cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=442. Acceso 20 de mayo de 2022.

Prósperi, Germán. “El texto como palimpsesto. Reflexiones en torno a la lectura literaria”. *Revista Chilena de Literatura*. N°93, 2016. dx.doi.org/10.4067/S0718-22952016000200011. Acceso 29 de junio de 2022.

Ruvituso, Mercedes. “La dimensión estética del poder soberano en Giorgio Agamben”. *Diánoia*. Vol. 58, n° 71, 2013. pp. 105-125. www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-24502013000200005. Acceso 8 de julio de 2022.

Talens, Jenaro. “La escritura como iconotexto”. *Las voces inestables. Sobre la poesía de José-Miguel Ullán.* (ed) Miguel Casado. Ediciones Pensamientos, 2010. pp. 183-194.