

TESIS DOCTORAL

# Poesía e imagen en la obra de José-Miguel Ullán

PRESENTADA POR

D<sup>a</sup> Mónica Trujillo Acosta

Doctorado en Estudios Filológicos

Director Dr. D. Nilo Palenzuela Borges

Departamento de Filología Española

Facultad de Humanidades  
Sección de Filología

La Laguna, 2017.



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>2</b>
<b>1. DE LAS MÁSCARAS DE LOS SENTIDOS.....</b>	<b>15</b>
1.1 La mano y el tacto .....	25
1.2 Los ojos y la vista.....	34
1.3 <i>Órganos dispersos</i> .....	49
<b>2. LOS ENMASCARAMIENTOS DE LA MEMORIA .....</b>	<b>55</b>
2.1 <i>El Jornal</i> .....	57
2.2 <i>Mortaja</i> .....	62
2.3 <i>Maniluvios</i> .....	68
2.4 <i>Razón de nadie</i> .....	79
<b>3. LA MÁSCARA VISUAL Y EL CONTEXTO DE VANGUARDIA .....</b>	<b>91</b>
3.1 Sobre la poesía visual .....	96
3.2 Las vanguardias experimentales .....	113
3.2.1 Poesía letrista o letrismo .....	127
3.2.2 Poesía concreta o concretismo .....	141
<b>4. LA ABOLICIÓN DE LA IDENTIDAD .....</b>	<b>173</b>
4.1 <i>Manchas nombradas</i> .....	174
4.2 <i>Manchas nombradas II</i> .....	182
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>204</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>210</b>
José-Miguel Ullán.....	210
Bibliografía general.....	212

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

## INTRODUCCIÓN

En 2012, cuando decidimos realizar la tesis doctoral, acababa de publicarse un libro homenaje dedicado a José-Miguel Ullán, que había desaparecido unos años atrás. Se trataba de *Palabras iluminadas* publicado por La Casa Encendida con motivo de una exposición de los dibujos, obra gráfica, libros y grabados, de José-Miguel Ullán y sus amigos. Podíamos ver entonces el amplio mundo del escritor, que podía hacer alusiones a Juan de Tassis, acompañado por los grabados del artista Enrique Brinkmann, imágenes de Antonio Saura, de José Hernández, de Chillida, junto a alusiones a Luis de Góngora y poemas absolutamente experimentales. Nuestro autor, nacido en Villarino de los Aires en octubre de 1974 y muerto en Madrid en mayo de 2009, mostraba ante mí un panorama que siempre me había interesado. La palabra y la imagen, la poesía y la pintura, temas clásicos, venían a coincidir con la experimentación más vanguardista. Desde el Siglo de Oro hasta el dadaísmo de Tzara; desde el barroquismo de Góngora hasta la poesía visual de Francisco Pino, transitando por la fusión de pintura y poesía por la que siempre había apostado y que pude ratificar en algunas asignaturas durante mi carrera y de las que guardo profundos recuerdos de ilusión y deleite. A partir de entonces, quise conocer más su experiencia creadora y, cuando tuve la ocasión de proponer un tema posible de tesis, el autor de *Manchas nombradas* se impuso en seguida. Desde entonces, he intentado aproximarme a su obra y conocer el sentido de toda su experimentación. He tenido para ello que sortear dificultades, pues no siempre la formación filológica permite acceder a otras expresiones estéticas paralelas a la poesía. He tenido que aproximarme a la peculiar historia de la poesía visual en España. Los trabajos de Fernando Millán, Ignacio Gómez de Liaño, José Antonio Sarmiento, me mostraron un amplio territorio de creación, frecuentemente soslayado por la excesiva

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

especialización en estudios literarios o estudios artísticos. Mi trabajo parte de estas circunstancias.

Nos interesó de igual manera la peculiar forma con que trató José-Miguel Ullán la idea de identidad y de sujeto, que evitaba la presencia tan frecuente desde el Romanticismo de un "yo" vinculado estrechamente a la expresión. Ullán parecía en cierto modo vaciar de significado la identidad, como si quisiera dispersarse en todo aquello que le interesaba, el arte, la música, las tradiciones literarias antiguas, las contemporáneas formas de expresión visual. Comencé entonces a investigar más seriamente la identidad en las obras *El Jornal* (1965), *Mortaja* (1970), *Maniluvios* (1972), *Manchas nombradas* (1984), *Visto y no visto* (1993), *Razón de nadie* (1994), *Órganos dispersos* (2000) y *Los nombres y las manchas* (2015). Asimismo, recurrí a antologías decisivas para estudio de la poética del autor como *Ardicia*, publicada en el año 1994 y que es prologada por Miguel Casado<sup>1</sup> y *Ondulaciones* (2008), cuyos poemas son recogidos y seleccionados por el propio autor y donde se dan cita poemarios tan determinantes como *Funeral mal* o *Frases*, entre otros muchos. Otras obras de Ullán consultadas fueron *Antología salvaje* (1970), *Cierra los ojos y abre la boca* (1970), *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1976) y *Entre la sombra* (2006).

La identidad entonces comenzó a mostrarse de una peculiar manera. No parecía un sujeto creador único ni una identidad que se afirmase en cada caso. En cierta manera era un autor múltiple. Entendimos entonces que las nociones de "máscara", *personae*, estudiadas en autores muy diversos de la literatura española contemporánea y europea podían facilitar la comprensión del fenómeno creador escenificado por Ullán. Entendimos entonces que el motivo de la máscara debía estudiarse mínimamente, aunque fuera con brevedad, antes de realizar el estudio de su obra. Sobre ello volvemos ahora, porque consideramos - y es lo que pretendemos mostrar - que la proliferación de motivos en la obra de José-Miguel Ullán, que van de grafismos a citas antiguas, de

---

<sup>1</sup>Miguel Casado (1954 - ) crítico, traductor y poeta vallisoletano. Ganador del Premio Hiperión en 1987 por su labor poética en la obra *Inventario* (1987), destaca su importante dedicación a la crítica literaria, a la cual ha aportado ediciones de autores como Antonio Gamoneda, José-Miguel Ullán o Vicente Núñez. Su prólogo a la antología del autor salmantino bajo el nombre de *Ardicia* supone uno de los estudios más completos y exhaustivos no solo sobre la producción poética de Ullán, sino sobre su filosofía creadora. Dada la amistad que profesaba por el autor, supone una de las fuentes más decisivas para poder realizar un acercamiento profundo al universo de Ullán. De manera particular, Miguel Casado también destaca por su participación en revistas de vanguardia como *El Urogallo* o *Ínsula*, y en periódicos como *El País*, *Diario 16* y *La Vanguardia*.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

referencias a la identidad a través de los sentidos a experimentaciones visuales, tienen que ver con las máscaras y los enmascaramientos de una identidad que rehúye expresarse, que acaso en ninguna ocasión quiso defender. Detengámonos entonces en hacer un mínimo recorrido por el concepto de enmascaramientos pues será esta la herramienta crítica que nos permitirá acceder a su universo poético y a la realización de esta tesis.

El concepto de “máscara” está inevitablemente relacionado con la dimensión teatral o dramática que supone el texto poético. “Caretá”, “disfraz”, “carnaval” e incluso “carátula” son términos próximos que, trasladados al ámbito meramente literario, vendrían a designar el encubrimiento de la identidad física y real del autor en una voz ficticia que nace fruto de la labor de creación artística. De esta manera, la voz propia queda “enmascarada” u ocultada bajo un nuevo “yo” que emerge por y para el texto. Resulta interesante la explicación que ofrece Antonio Carreño al respecto:

En toda obra lírica (...) la voz del poeta, por muy subjetiva que ésta sea, pasa a ser persona (...) ésta difiere de quien escribe el poema. (...) El autor es una entidad histórica: existe fuera del texto y en el texto. Sin embargo la persona mantiene una relación tan solo simbólica dentro del poema que la articula. Su acción es figurativa; se enuncia como texto. La persona sobrevive al poeta; (...) Poeta y persona ocupan niveles distintos; se trata de entidades diferentes<sup>2</sup>.

Como bien comenta el crítico, este proceso de enmascaramiento resulta tanto imprescindible para la creación poética como legítimo para el propio autor. El hecho de que el poeta se esconda tras nuevas realidades, personas, discursos o incluso vacíos que él mismo idea e imagina no significa que se esté llevando a cabo una falsificación de esa nueva voz *alter ego*. El producto que surge de dicha invención supone un instrumento creador más, al igual que lo pueden ser las figuras retóricas o los paisajes visuales que con se texto se crean.

Además del carácter meramente retórico y poético que supone el establecimiento de una identidad discursiva, dicho concepto resulta ineludiblemente relacionado con otros ámbitos epistemológicos y de conocimiento como son la filosofía, la psicología, la sociología y la semiótica. Se pretende, así, un estudio acerca de la identidad, del sujeto,

---

<sup>2</sup> Antonio Carreño, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Gredos, Madrid, 1981, p. 16.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

de la diferencia entre la voz originaria (la del poeta) y la que de él mana para ocupar el universo textual.

Un ejemplo en el ámbito literario bien podría ser el poeta inglés Robert Browning<sup>3</sup> que utilizó la galería de máscaras como recurso poético sobre el que erigir sus discursos líricos. De ello da fe Luis Cernuda en el estudio que realiza sobre el poeta para la BBC inglesa y que luego recogerá en *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*<sup>4</sup> cuando hace referencia a *Paracelsus* (publicada en 1835), obra del poeta decimonónico que supuso su primer éxito dentro del panorama literario de la época. Tanto en esta creación como en anteriores, Browning utiliza una técnica “dramática” para desarrollar los acontecimientos que se suceden, entendiéndose el término en su acepción más teatral, en relación con los actores y las diferentes identidades que se han de adoptar en la representación. Además de ello, el poeta inglés va más allá, tal y como explica Cernuda:

(...) esta poesía funde lo lírico con lo dramático, entendiendo lo de dramático no solo en la acepción corriente del término, (...) sino en un sentido más especial: para nuestro poeta, en general, la poesía parece *by – product* de una situación o conflicto dramático y, dada una preferencia por lo impersonal, expresada a través de un personaje o, más raramente, de varios personajes. (...) el monólogo dramático es tanto instrumento de ondeo psicológico como manera de presentar al lector todos los aspectos e interpretaciones posibles de la acción misma que es tema del poema<sup>5</sup>.

La intención de Browning no era otra que la de proporcionar al lector la misma cuestión abordada desde todas las perspectivas posibles, de dar una visión poliédrica de la situación, y ello solo podía llevarse a cabo mediante la presentación de multiplicidad

<sup>3</sup>Robert Browning (1812-1889), poeta y dramaturgo de origen británico de cuya dilatada trayectoria creadora se puede destacar su aportación con la obra *Dramatis Personae*, publicada en 1864 después de regresar a Londres tras la muerte de su esposa. En ella, Browning presenta a toda una galería de poemas que son protagonizados por una gran cantidad de personajes que, a través de profundos soliloquios van dejando entrever diferentes aspectos de su personalidad y psicología. Otra de sus obras más célebres fue *El anillo y el libro*, cuatro volúmenes escritos entre 1868 y 1869 y que tendrán como tema central la pesquisa de un crimen. Este poema narrativo también sigue la línea de *Dramatis Personae* en cuanto a la multiplicidad de voces que conforman la obra, testimonios que ayudarán a descubrir los hechos acontecidos.

<sup>4</sup>Luis Cernuda, *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, Tecnos, Madrid, 1986, pp. 121-134.

<sup>5</sup>*Ibid.*, pp. 124-125.

de personaje, mediante la utilización de una máscara que aportase diferentes perspectivas sobre una realidad.

El propio Cernuda también acogió este proceder creador de Browning y lo trasladó a su poética particular. En la reflexión “Historial de un libro” el poeta reconoce la adhesión de esa praxis, así como la confesión que la literatura inglesa en general produjo en su producción artística:

Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como en “Lázaro”, “Quetzalcóatl”, “Silla del Rey”, “El César”), para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente<sup>6</sup>.

Tanto Browning en el siglo XIX como Cernuda en el XX apostaron por proyectar en diferentes identidades ajenas a la primera persona cuestiones altamente emocionales basadas en experiencias vitales. Así, asuntos interiores se convierten en realidades exógenas bajo el testimonio de sujetos líricos variados. Se trata de un intento por dar veracidad y objetividad a una cuestión meramente personal o, dicho de otra manera, de tamizar el interior del sujeto lírico en otros sujetos como si estos fueran “argumentos de autoridad<sup>7</sup>”. El poema “Quetzalcóatl” de Cernuda es, como bien apunta el propio autor, una práctica de esta teoría de las máscaras que el poeta andaluz recoge del inglés. En él, la acción de la toma de posesión de México es representada a través de un soldado que acompaña a cortés en la conquista de México. El poeta proyecta además su experiencia de “transterrado” a través de este personaje que deja atrás su tierra. Sin duda, Browning lleva a Pound y a Eliot. Y las *personae* están en numerosas literaturas, en Miguel de Unamuno o en Fernando Pessoa, y desde luego en Luis Cernuda, que ejerció una enorme influencia en la literatura española partir de los años 60.

Las diferentes máscaras de la identidad han sido una cuestión que desde siempre ha interesado a la filosofía. La visión de Ortega y Gasset acerca de la identidad, las máscaras y la otredad bien podría suponer un diferente punto de partida que evidencia la importancia que esta cuestión ha suscitado en todos los campos epistemológicos. Ortega entiende que el ser humano vive en unos parámetros espacio-temporales que les son

<sup>6</sup> Luis Cernuda, *Poesía y Literatura I y II*, Seix Barral, Barcelona, 1971, pp. 201.

<sup>7</sup> La utilización de los argumentos de “autoridad” es un recurso retórico al que se recurre para apoyar un argumento mediante la alusión a palabras u opiniones de quien se considera ser un experto en la cuestión. De esta manera se le aporta veracidad y una mayor fundamentación al asunto tratado.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

limitados y finitos pero, a su vez, el propio individuo es consciente de la presencia de un más allá (un “absoluto”) ajeno. Su deseo por comprenderlo es prácticamente inherente al mismo, y el sujeto sufre un desdoblamiento: por un lado, el “yo vidente” (el sujeto propiamente dicho) y, por otro, el “yo doliente”, aquel otro “yo” que aspira a los confines de lo desconocido. Estas dos identidades conformarían un “yo” total, fruto de un proceso de ensimismamiento e introspección. El “yo doliente” es, entonces, el “otro”, esa otredad recíproca y, a la vez, tanto la única herramienta de trascendencia como el trasfondo de la propia identidad del sujeto, su complemento, su apéndice. Sin esa otra otredad de poderes infinitos y totalmente legitimados, el “yo” original nunca podría completarse:

Destaca (...) el concepto de máscara como una interpretación metafórica, como dualidad y alteración a la vez, y como vía, desde la presencia, hacia la ausencia: al “otro” como contrario, idéntico o complementario<sup>8</sup>.

Se observa, así, como para Ortega y Gasset el sujeto precisa de una otredad no solo para poder completar su identidad, sino que la alteridad se entiende como un medio de trascendencia indispensable y personal. Ambos “yoes” (el “doliente” y el “vidente”) no solo funcionan en dirección bilateral el uno con el otro, sino que ambos también poseen un ámbito individual donde desarrollarse. De esta manera, esa “máscara” cuenta con cierta autonomía dentro del fuerte vínculo que le une con la otra parte de su identidad.

Esta concepción supone la aceptación de una dimensión de la identidad que actúa de manera individual a pesar de su fuerte unión con la otra parte que conforma la totalidad del individuo. La máscara es necesaria para la identidad, ya que, sin ella, nunca podrá salir de su entorno más terrenal y próximo. Y es esta cuestión la que conecta inexorablemente con la poética de José-Miguel Ullán: el autor precisa de máscaras, no ya debido a una cuestión meramente textual de construcción de un discurso, sino que son sus “disfraces”, sus múltiples caretas lo que legitima gran parte de las prácticas que lleva a cabo en su obra. La irreverencia de muchas de sus creaciones en ocasiones supone, por un lado, un verdadero subterfugio creador y, por otro, un lanzamiento de su identidad poética más introspectiva a otra más audaz y despreocupada, como aquella que es presentada en *Soldadesca*, una de sus obras más

<sup>8</sup> Antonio Carreño, *op. cit.*, p. 19.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



audaces y arriesgadas teniendo en cuenta el temprano momento de su poética en el que fue creada.

Además, uno de los artificios más atractivos del poeta salmantino es la usurpación tanto de textos ajenos como de voces ajenas con la intención de erigir un nuevo sujeto lírico que también legitime sus prácticas más experimentales e irreverentes. La utilización del Conde de Villamediana<sup>9</sup>, así como de textos clásicos como el soneto gongorino sobre el que se construye *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* dejan en evidencia la necesidad de una alteridad para poder desarrollar una obra artística que modifica lo incunable, que lo viola y despedaza, que inserta versos irreverentes en un texto prácticamente considerado “sagrado”. Y en ocasiones se precisa de otra voz externa que justifique el desarrollo de un discurso crítico y arriesgado que no atiende a preceptos. Pero, la alteridad en Ullán no solo significa la necesidad de un prójimo para completar y diversificar la identidad, sino que supone también un apoyo a una voz poética que precisa de un “tú” para poder completarse. Esa necesidad de búsqueda de un “oyente” bien se podría interpretar como una alteridad textual o bien como la exigencia de un lector activo capaz de encontrar sentido a los entresijos de su poesía altamente experimental.

El filósofo español Eugenio Trías<sup>10</sup> también se preocupó de la cuestión de las máscaras y del “carnaval”. Para Trías el ser humano es en sí mismo una máscara, tal y como explica en este texto titulado “El mito del humanismo: la prueba de la peste”:

---

<sup>9</sup>El segundo Conde de Villamediana fue el poeta barroco español Juan de Peralta y Tassis (1582-1622) fue discípulo de Góngora y su poesía abarca desde la amorosa (de influencia petrarquista), aquella dedicada a la exaltación de la belleza (de inspiración gongorina), la mitología (con reminiscencias ovidianas) y aquella de carácter más biográfico y experiencial, de alto tono irónico y satírico. Asimismo, se considera un fiel imitador del maestro Góngora en obras como la *Fábula de Faetón* (1617), la *Fábula de la Fénix* o la *Fábula de Apolo y Dafne*. Con respecto a su biografía, se resalta su temprana muerte antes de los cuarenta años y su servicio a Felipe III que le acarrearía un destierro. Sobre el autor se destaca la aportación como editor de Juan Manuel Rozas a las obras de Tassis, publicada en 1969 por la editorial Castalia. Asimismo, resulta interesante anotar la importancia de este personaje para la creación poética contemporánea, influjo que se muestra en la antología que realiza Luis Rosales en la revista *Escorial* en el año 1941 (véase Luis Rosales, “Poesía de don Juan de Tassis, conde de Villamediana (1582-1622)”, en *Escorial*, tomo V, cuaderno 12, octubre de 1941, pp. 67-87).

<sup>10</sup>Eugenio Trías (1942-2013), filósofo español nacido en Barcelona que ejerció como profesor y catedrático de Estética y Composición en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona y como catedrático de Filosofía de la Facultad de Humanidades en la Universitat Pompeu Fabra. El aspecto más decisivo de su filosofía es el descubrimiento del concepto de “límite” a partir de los años ochenta del siglo XX. Tan importante resulta su aportación de este concepto que viaja entre la razón y lo oculto que a partir de entonces su filosofía pasa a denominarse como “filosofía del límite”. Algunos de sus títulos más importantes son *La filosofía y su sombra* (1969), *Filosofía y carnaval* (1970), *Tratado de la pasión* (1979)

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

La idea de la ‘muerte del hombre’ posee para mí un sentido vital, que afecta a nuestra conducta de forma directa y que determina una forma de comportarse y una actitud; y por consiguiente, una ética. Esa idea significa que el ‘hombre’, la ‘persona humana’, la ‘existencia humana’ o el ‘sujeto humano’ constituyen *fetiches*. Que el humanismo, el subjetivismo, el personalismo, el existencialismo, han abonado un cierto fetichismo: fijar un papel social, una máscara o disfraz como patrón de una pretendida identidad o *self*. La muerte del hombre significa, por tanto: la disolución de esa identidad y la liberación de una profusión de máscaras o disfraces que todos almacenamos – y que inhibimos en virtud de ese fetichismo. Nuestra idea es, pues, disolver esa identidad y liberar una multiplicidad<sup>11</sup>.

Siguiendo con esta idea, el hombre no supone más que un ramo de *fetiches*, de papeles sociales, de máscaras que son fijados como patrón de identidad o “self”. La muerte del hombre no residiría tanto en dejar de existir, sino en la desaparición de esos fetiches “postizos” y, por tanto, la disolución de su identidad. Esto desencadenaría la liberación de unas máscaras que almacenamos y que se mantienen “bloqueadas” por esos *fetiches* sociales. En la poesía de Ullán se da esa clara multiplicidad de máscaras pero se entiende la disolución de la identidad como el más profundo de los vacíos que el sujeto lírico puede experimentar. A pesar de ello, resulta innegable que el sujeto poético que protagoniza la obra del autor salmantino conforma su propia “identidad” a través de las múltiples máscaras que va desarrollando. Y, yendo más allá, la ruptura de dicha identidad supone, en Ullán, ruptura formal.

Eugenio Trías escribe: “Detrás de las máscaras no hay rostro. / O ese rostro ya es máscara, otra máscara...<sup>12</sup>”, reflexión que forma parte de la obra *La Dispersión*, conjunto de aforismos, reflexiones e ideas del filósofo sobre temas variados y también sobre aquellas cuestiones más decisivas para su pensamiento como el *ecce homo*, el límite o la temporalidad. Y, como no podía ser de otra manera, entre sus páginas también tiene cabida la discusión acerca de la identidad del individuo, tanto a nivel social como individual, consigo mismo. Este eje temático supuso un punto fundamental en el pensamiento filosófico de Trías, de tal manera que dedicará la obra *Filosofía y*

---

o *Lo bello y lo siniestro*, obra que fue publicada en 1982 y gracias al cual obtendrá, un año después, el Premio Nacional de Ensayo. Además de este galardón, también obtendrá, en 1995, el Premio Ciudad de Barcelona (por la obra *La edad del espíritu*) y el Premio Internacional Friedrich Nietzsche (por su obra en general).

<sup>11</sup> Eugenio Trías, *Filosofía y carnaval y otros textos afines*, Anagrama, Madrid, 1984, pp. 14-15.

<sup>12</sup> Eugenio Trías, *La Dispersión*, Taurus ediciones, S.A, Madrid, 1971, p. 117.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

*carnaval* justamente al necesario encubrimiento del “yo”, del individuo, y sus mil caras y máscaras.

El momento histórico en el que más énfasis se hace sobre esta cuestión es, como no podría ser de otra manera, el Romanticismo. Si bien en el Renacimiento el autor debía adaptar su discurso al público y la preceptiva con la que debía ser elaborado el discurso poético, en el Romanticismo la persona se individualiza, la visión se revierte sobre el sujeto mismo y ocurre lo mismo con sus “máscaras”. El “yo” ya no solo conformaba el texto en torno a unas experiencias que debía contar, a la manera de un “trovador”, sino que además las padece:

Ya no se trata tan solo de describir, comentar o imaginar diversas experiencias; bajo éstas la persona sufre su mismo proceso: sus triunfos y fracasos. Adquiere gran énfasis la experiencia vivida (*Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer), o la figura exaltada en la voz que la presenta (*Canto a Teresa* de Espronceda). La persona (la voz del que habla) organiza ahora la realidad en torno. Y desde su cúspide se dirige a un escucha que apenas percibe<sup>13</sup>.

Además, se comienza a entender la división del sujeto lírico o poético (ficcional) y aquel otro sujeto empírico (esto es, el poeta), separación que formará una “identidad completa”. De esta manera se unen dos experiencias: aquella que el poeta vierte en la voz ficcional y la que surge con el transitar de la nueva identidad creada. Pero, aún con ello, se era incapaz de concebir que la autonomía de este sujeto lírico, y los textos suponían en cierta manera “autobiografías” del propio autor<sup>14</sup>.

El filósofo Nietzsche supone una de las primeras reacciones a la concepción romántica de la identidad lírica como “eco” de las memorias vitales y experiencias del autor real. El filósofo alemán sostuvo la idea de que este sujeto lírico se debía entender no como un mero trovador de vivencias personales, sino como una entelequia que navegaba en lo universal, algo totalmente diferente a la personalidad creadora en cuestión. Trías, teniendo como eje vertebrador la filosofía nietzscheana erige su propia reflexión al respecto incidiendo en la disolución de la identidad de la que parte el filósofo alemán. El carácter fragmentario, de aforismos y vacíos en el que se sume Nietzsche en obras como *Así habló Zaratustra* supone para Trías la adjudicación de una

<sup>13</sup> Antonio Carreño, *op. cit.*, p. 28.

<sup>14</sup> Esta idea la desarrolla Cristián Gallegos Díaz de la Universidad de La Serena en su artículo “Aportes a la Teoría del Sujeto Poético”, consultado 5 de septiembre de 2016 (disponible online en <https://pendientedeemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>)

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

“procesión de máscaras” en aras de abolir su propia identidad como sujeto. Nietzsche destruye su “yo” y lo transforma en máscaras que son ejemplificadas y evidenciadas en un discurso textual plagado de sentencias, aforismos y encabalgamientos. La tarea de nietzscheana quedaría resumida así en:

multiplicar hasta el límite, hasta la misma locura – es decir hasta el infinito- la producción de “doctrinas”, entendidas ahora como máscaras y disfraces. Convertir, por tanto, la filosofía en un auténtico Carnaval<sup>15</sup>.

Esta conclusión a la que llega Eugenio Trías se ha de entender como una de las bases filosóficas, psicológicas y hasta poéticas que vertebra la creación poética contemporánea. Como se ha comprobado, la poesía visual tiene como uno de sus preceptos principales ese deleite en el fragmentarismo, en la ruptura de oraciones, de palabras y hasta de sílabas; en la ruptura del espacio, en el especial afán por los vacíos y silencios que, para Trías (y, *por ende*, para Nietzsche) también suponen un enmascaramiento de la identidad del sujeto, la creación de toda una exposición de identidades líricas una tras otra, la invención de un “estallido del sistema” de las identidades<sup>16</sup>. A este respecto la heterogénea obra de Ullán constituiría una verdadera evidencia contemporánea de la abolición de la identidad del autor para ser sustituida por toda una explosión de “sujetos líricos” “multiplicados hasta el límite”, “hasta la locura”. Asimismo, en Ullán no solamente se apuesta por los vacíos o los aforismos, sino que se cruza la línea meramente lingüística y textual para encontrar en la pintura o la música herramientas poéticas para sus creaciones. Este eclecticismo dará lugar a la ampliación (todavía más si cabe) de estas identidades y máscaras.

La conclusión a la que arriba Trías en el capítulo “¿Qué significa la muerte del hombre?<sup>17</sup>” es determinante:

La idea de “persona” debería sustituirse por la idea de “máscara” o “disfraz”: pues la persona o el yo esconde, bajo su aparente unidad, una multiplicidad.

Bajo el yo indiviso se esconde Multitud. Cada uno de nosotros encierra, por tanto, una multitud de máscaras. No hay unidad sino desdoblamiento y *travesti*<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Eugenio Trías, *Filosofía y carnaval*, op. cit., p. 73.

<sup>16</sup> *Ibíd.*

<sup>17</sup> *Ibíd.*, pp.77-81.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

Para el filósofo la identidad “total” del individuo está conformada por una colección de máscaras, disfraces y antifaces que están presentes prácticamente desde que el ser humano tiene conciencia de su existencia. Tanto la dimensión social en la que inevitablemente se encuentra inmerso como la propia personalidad o los miedos, fragilidades y virtudes están condicionados por una máscara. Esta idea, marcada por cierto nihilismo, vuelve a desembocar en el concepto de vacío, de la nada, de la concepción del sujeto lírico como un universo total conformado gracias a un carnaval de falsas identidades. Y ello converge en un interrogante que roza el existencialismo, en este caso, literario o poético: ¿Hasta qué punto se puede reconocer la identidad de Ullán en sus máscaras? Su obra tan ecléctica y voluble, carente de una máscara bien definida y recurrente, ¿Acaso supone la aceptación de este carnaval de identidades que confluyen en esa “nada” pero que a la vez es un “todo” que defiende Trias?

Con respecto a cuestiones metodológicas, siempre se ha apostado por una visión de estudio inductiva del universo literario. De esta manera, el objeto en el que el investigador focaliza su atención es el texto lírico en sí mismo para, desde el, ir tejiendo toda una red de relaciones que acaben desembocando en aquellas cuestiones importantes que subyacen a la obra y que permitieron que ésta se erigiera como tal. Ahora bien, no resulta eminentemente sencilla la traslación de esta idea al cosmos heterodoxo y múltiple del autor salmantino. Por ello, y con el fin de delimitar de manera estricta los horizontes epistemológicos pertinentes, se ha seleccionado un corpus que parte desde sus obras más comedidas y primerizas hasta aquellas que, en los últimos años de su vida, se revelan como verdaderas revelaciones de una identidad que dista demasiado de aquella tímida y locuaz de un principio.

Como indicamos, los estudios de la identidad se llevarán a cabo tomando como eje vertebrador las obras *El Jornal* (1965), *Mortaja* (1970), *Maniluvios* (1972), *Manchas nombradas* (1984), *Visto y no visto*<sup>18</sup> (1993), *Razón de nadie* (1994), *Órganos dispersos* (2000) y *Los nombres y las manchas* (2015). Asimismo, se recurrirá a antologías decisivas para estudio de la poética del autor como *Ardicia*, publicada en el año 1994 y que es prologada por Miguel Casado y *Ondulaciones*(2008), cuyos poemas son recogidos y seleccionados por el propio autor y donde se dan cita poemarios tan

<sup>18</sup>*Ibid.*, p.80.

<sup>19</sup>Esta obra incluye entre sus páginas *Manchas nombradas II*, conjunto de poemas que supondrán una parte importante de los estudios sobre la identidad.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

determinantes como *Funeral mal* o *Frases*, entre otras muchas . Otras obras de Ullán a las que se acudiría de manera más anecdótica y sesgada serán *Antología salvaje* (1970), *Cierra los ojos y abre la boca* (1970), *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1976) y *Entre la sombra* (2006).

El carnaval de máscaras que encubren a la identidad lírica en la obra José-Miguel Ullán refleja una de las prácticas poéticas más en nuestro país desde los años 70. En ella se aúnan las sombras de las vanguardias experimentales contemporáneas más audaces, las reminiscencias de la dimensión más visual del arte moderno, así como los ecos de un ejercicio fruto de una profunda introspección.

Esta investigación supone una incursión en la poética del autor salmantino, con el fin de descubrir algunos aspectos de la singularidad de su creación poética y artística. Se tratará de investigar una cosmovisión poética que juega, que ríe y se burla, que siente y que se emociona. Con una trayectoria poética transgresora, se exhibe toda una galería de mecanismos artísticos que se figuran a veces como caminos y otras veces como salas en las que el lector, perspicaz, supone una pieza más que imprescindible en el proceso de construcción del cosmos poético. Las expresiones de la máscara en la poesía moderna, con significativas apariciones en Browning y en la tradición que inaugura, junto a las perspectivas enunciadas a través de Antonio Carreño y Eugenio Trías constituirán los ejes teóricos y las herramientas sobre las que va a avanzar nuestra investigación.

La obra de José- Miguel Ullán se expresa a través de dos vertientes complementarias. Por un lado tenemos la expresión más verbalista y tradicional, la que cuenta todavía con palabras. Por el otro, hallamos imágenes, signos indescifrables, escrituras ininteligibles, manchas, garabatos que se suman a la adopción de discursos pictóricos de su amigos artistas: Joan Miró, Eduardo Chillida, Vicente Rojo, Antonio Saura, Antoni Tàpies o artistas más jóvenes: José María Sicilia, José Manuel Broto , Miquel Barceló, etc. Con todo ello, José-Miguel Ullán, como trataremos de mostrar, construye sus múltiples formas de identidad; con todo ello, elabora un complejo proceso de enmascaramiento, que va de la adopción de voces clásicas a la adopción de expresiones de la identidad, encarnadas en los sentidos, que actúan como máscaras, como *personae* del autor.

Nuestra investigación se desarrollará desde dos perspectivas complementarias. En la primera, estudiaremos cómo los sentidos, de tan amplia presencia en la tradición

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

barroca, se constituyen en expresiones de una identidad siempre en crisis; los libros *Maniluvios* (1972), *Visto y no visto* (1993) y *Órganos dispersos* (2000) serán los objetos de estudio. También estudiaremos aquí lo que llamamos "enmascaramientos de la memoria", que tienen que ver con recordaciones, melancolía, visiones del tiempo, junto a enunciados que proceden de los clásicos. Los libros estudiados son ahora *El Jornal* (1965), *Mortaja* (1970), *Maniluvios* (1972) y *Razón de nadie* (1994).

En la segunda, después de hacer un balance de los movimientos experimentales que en Ullán tienen repercusión, veremos cómo las experiencias letristas y concretas, el poema visual, suponen otro proceso de enmascaramiento, por el que el autor vacía un núcleo duro de la identidad y lo disuelve en múltiples expresiones. *Manchas nombradas* (1984) y *Manchas nombradas II* (1993) son las expresiones últimas, según creemos, de un proceso de abolición de la identidad y de los enmascaramientos del poeta de Villarino de los Aires. Así pretendemos demostrarlo.

En suma, nuestra investigación trata de avanzar en el conocimiento del poeta salmantino desde perspectivas complementarias a las ya expuestas por Rosa María Benítez Andrés con su *Estética de lo inestable: incertidumbre, multiplicidad y desplazamientos en José Miguel Ullán* (2013) y las aproximaciones que se enunciaron en *Palabras iluminadas* (2012). El estudio de la compleja obra de José Miguel Ullán solo acaba de empezar.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

## 1. DE LAS MÁSCARAS DE LOS SENTIDOS

Para un primer acercamiento al tema de las máscaras y su específica aparición en José-Miguel Ullán nos parece aquí importante recordar al poeta cubano Lezama Lima, al que sin duda conocía a través de los exiliados cubanos de París o de sus conocidos españoles, a través de su amiga María Zambrano y José Ángel Valente. Nos interesa destacar ahora a Lezama Lima porque podemos encontrar cómo los sentidos sirven también para los enmascaramientos. Escribía Lezama Lima<sup>20</sup> en el poema “Nacimiento del día” los siguientes versos:

Las manos reemplazaban la escritura,  
tocan la fruta, la acometida de la espalda,  
llevan la mano a la extensión pensante de la piel,  
detener la flecha de la entraña del pez.  
Las manos con el innumerable antifaz de los ojos,  
así tocar un árbol era contemplar  
impasible el milenario estelar<sup>21</sup>.

El poema “Nacimiento del día” del poeta cubano supone una oda al comienzo de la jornada, a todas aquellas cuestiones que marcan el inicio del día, del amanecer de un nuevo día en la vida de cada individuo. Y, entre ellas, destaca la labor de la mano, del

<sup>20</sup>José Lezama Lima (1910-1976) escritor cubano que fue editor de importantes revistas como *Verbum* u *Orígenes*, imprescindibles para entender el trasfondo de la poesía contemporánea latinoamericana (y, dada su influencia, también la europea). Se considera que su obra está fuertemente vinculada con la recuperación de una estética neoplatónica, de los poetas órficos y del barroco español, en concreto el gongorino. Cultivó tanto la poesía como la novela y el ensayo. De sus obras de carácter lírico destacan *Muerte de Narciso* (1937), *Dador* (1960) o *Fragmentos a su imán*, de 1977. *Paradiso* (1966) y *Oppiano Licario* (esta última inconclusa) suponen los títulos de las dos novelas que escribió y, como ensayo resulta importante subrayar *Las imágenes posibles* o *La cantidad hechizada*, ambas de 1970.

<sup>21</sup> José Lezama Lima, *Poesía completa*, César López (edit.), Madrid, Alianza, 1999, p. 421.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



tacto, de lo eminentemente sensorial como forma de conocimiento de la realidad. Señala muy acertadamente Juan Manuel del Río Surribas<sup>22</sup> en su artículo “Lezama Lima: infinitos ojos táctiles. El tacto como sentido del conocimiento<sup>23</sup>” que:

El tacto (en el texto representado por las manos) ha alcanzado su plenitud cognoscitiva, reemplazando la escritura y llegando hasta la definitiva extensión pensante de la piel. (...) Nótese que esta plenitud del tacto se produce en un momento del día particularmente significativo: el nacimiento del día. El amanecer como el espacio en el que las sombras ceden terreno a la luz, al conocimiento<sup>24</sup>.

Miguel Casado da también cuenta de esta cuestión, señalando otro de los ejemplos más relevantes al respecto: un fragmento del ensayo “Confluencias” del autor cubano. Obsérvese las siguientes líneas:

La noche se ha reducido a un punto, que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche. La reducción – que compruebo- es una mano. La situación de la mano dentro de la noche, me da un tiempo. El tiempo donde eso puede ocurrir. La noche era para mí el territorio donde se podía reconocer la mano. Yo me decía, no puede esta como en espera la mano, no necesita de mi comprobación. Y una voz débil, que debía estar muy alejada de unos pequeños dientes de zorrillo, me decía: estira tu mano y verás cómo allí está la noche y su mano desconocida. Desconocida porque nunca veía un cuerpo detrás de ella. Vacilante por el temor, pues con una decisión inexplicable, iba lentamente adelantando mi mano, como un ansioso recorrido por un desierto, hasta encontrarme la otra mano, lo otro. Yo me decía, no es una pesadilla, más lentamente, pues puede ser que estés alucinando, pero al final mi mano comprobaba la otra mano. El convencimiento de que estaba allí, hacía decrecer mi angustia, hasta que mi mano volvía otra vez a su soledad<sup>25</sup>.

<sup>22</sup>Juan Manuel del Río Surribas, ha dedicado su labor como crítico al estudio de la obra de José Ángel Valente, de quien realizó su tesis doctoral (“El ángel y el naufrago: estudio de la convergencia poética de José Ángel Valente y Emilio Adolfo Westphalen”) y que supone una importante referencia sobre la relación de la obra de Valente con la poesía hispanoamericana.

<sup>23</sup>Juan Manuel del Río Surribas, “Lezama Lima: infinitos ojos táctiles. El tacto como sentido del conocimiento”, en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V Congreso internacional de la AELLH*, 2005, pp. 197-204, consultado 3 Febrero 2017 (disponible online en: <http://hdl.handle.net/2183/11355>)

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 202.

<sup>25</sup>José Lezama Lima, *op. cit.*, p. 256.

Si se realiza un acercamiento a la obra de Lezama Lima, se caerá en la cuenta de la importancia del sentido del tacto en su poética. Para el autor cubano, la percepción inteligible que aportan las manos y el descubrimiento del mundo que ofrecen no solo significan un recurso creador para construir sus poemas, sino que da lugar también a una forma cognoscitiva de la realidad, hasta tal punto, que no en pocas ocasiones acaba siendo éste más importante que la propia conciencia o inteligencia del sujeto. En la prosa de “Confluencias” la mano tiene aún más alcance al ser considerada como símbolo de identidad propio, como alteridad o como emblema de la soledad y de la ausencia.

Esta importancia prioritaria al tacto como medio de interpretación de la realidad o como alegoría de identidad también tiene lugar en la obra de José-Miguel Ullán. Obras como *Maniluvios*, *Visto y no visto* u *Órganos dispersos* dan cuenta de la importancia de los sentidos para un sujeto poético que encuentra en ellos el enmascaramiento de conceptos y alegorías que reflejan un universo cognoscitivo diferente al emocional, una realidad que se descubre solo gracias y mediante ellos. “Nada, mano, palabra: escritura. En el oscuro lenguaje de Lezama, la fórmula de esta otra, también oscura, identidad que compone la poética de *Maniluvios* y siempre de Ullán<sup>26</sup>”, afirma Miguel Casado. Las máscaras de los sentidos son, para Ullán, al igual que para Lezama Lima, algo más allá de la simple herramienta creadora, ya que en ocasiones expresan lo que de otra manera se convierte en inefable.

En el caso del poeta salmantino, al igual que ocurre en Lezama Lima, en no pocas ocasiones las manos ven más que la propia vista y ésta última es capaz de ver lo que aparentemente se revela como “no visto”. Este juego de trampantojos y engaños sensoriales, que a su vez beben directamente del patrimonio simbólico del barroco, revelan una dimensión del “yo” que solo los sentidos son capaces de expresar y que acaban por relevar la labor de la palabra en la expresión poética. Lezama fue intenso lector del manierismo y barroco; José Miguel, Ullán, como se advertirá a lo largo de esta investigación, también.

Para poder entender el funcionamiento de los sentidos en la obra de Ullán, no obstante, resulta imprescindible hacer referencia tanto al trasfondo que subyace al significado y utilización de los sentidos así como a la actitud que se ha tenido ante los

<sup>26</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia (Antología poética, 1964-1994)*, Miguel Casado (edit.), Cátedra, Madrid, 1994, p. 36.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <a href="https://sede.ull.es/validacion/">https://sede.ull.es/validacion/</a>	
Identificador del documento: 910500	Código de verificación: Ck75eY4y
Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

mismos desde antiguo. En el estudio que realiza Lubomir Konečný a propósito de la exposición “Los Cinco Sentidos y el Arte” que tuvo lugar en el Museo del Prado, se apunta como la primera definición en sí misma de los Cinco Sentidos aquélla que tiene lugar gracias “a la filosofía griega y a la psicología fisionómica<sup>27</sup>”. Según esto, los sentidos eran entendidos como:

(...) cinco modos bien diferenciados de percibir las cualidades de la realidad exterior. Esa percepción se dividía en cinco categorías denominadas Vista, Oído, Olfato, Gusto y Tacto. A cada una de ellas se le asignaba un sector de competencia, se describía detalladamente sus funciones y se identificaba el lugar de la percepción sensorial en el interior del proceso cognitivo<sup>28</sup>.

Así, será con Aristóteles con quien se comience a abordar esta cuestión de una manera más científica, explicando que el alma presenta una dependencia al cuerpo físico, y que su actividad sensorial se lleva a cabo por el “sensorio<sup>29</sup>”. Pero los sentidos no solo participan en dar impresiones sensoriales al cuerpo, sino que participan en el acervo intelectual de los individuos. Se entendía, entonces, que el conocimiento que aportaban los sentidos no solo colaboraba en las funciones vitales, sino que formaban la inteligencia del ser humano. Esta visión tan equilibrada del cuerpo y la mente contrarrestó bastante con la perspectiva defendida por Epicúreo al considerar que eran solo y exclusivamente los Cinco Sentidos la principal fuente de conocimiento del hombre. Tras ello, Platón abordará la cuestión de una manera secundaria al atribuir al sentido de la Vista un rango superior a los restantes.

La siguiente etapa la abre la Edad Media al “espiritualizar” los sentidos mediante la escritura religiosa. Partiendo desde una perspectiva aristotélica, en el medievo se entiende que mediante la utilización de los sentidos da comienzo la corrupción humana, la tentación misma. Las *Confesiones* de San Agustín<sup>30</sup> (obra que

<sup>27</sup> Lubomir Konečný, “Los Cinco Sentidos desde Aristóteles a Constantin Brancusi”, en Silvia Ferino-Padgen y José Milicua (com.), *Los Cinco Sentidos y el Arte* (Museo del Prado, celebrada del 27 de febrero al 4 de mayo de 1997), Madrid, Museo del Prado, 1997, p. 29.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

<sup>29</sup> Se entiende como “sensorio” la parte del alma del individuo que complementa a la que le aporta contenido intelectual.

<sup>30</sup> Las *Confesiones* (397-398), como es conocido, fueron trece libros escritos poco después de alcanzar la cátedra episcopal y donde de narra de manera autobiográfica los avatares interiores pecadores hasta conseguir la vinculación con Dios. La obra destaca no solo por su aportación al universo teológico, sino también a la filosofía y en ella se encuentran algunas de las ideas que cimentarán el mundo y la cultura occidental. Como ejemplo de la repercusión de *Las Confesiones*, se suele aludir a la decisiva influencia que ejercieron para el poeta Petrarca (1304-1374), cuyo *Cancionero* marcará el nacimiento del Renacimiento europeo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

marca la transición del mundo clásico al mundo cristiano) suponen el compendio de la visión aristotélica (que se corresponde con el “análisis psicológico y filosófico de los órganos sensoriales<sup>31</sup>”), la sagrada y aquella que relaciona la labor de los sentidos con una actitud moralizante. Santiago Sebastián complementa esta información cuando aporta la percepción que al respecto mantenía Hugo de San Víctor, teólogo medieval que, desde la perspectiva mística entiende que la belleza supone placer, y que, por ello, dicha beldad es dañina para el individuo, que “el amor hacia las formas sensibles es malo porque no lleva a Dios<sup>32</sup>”, sino a la mera y vana “curiosidad”. Este juicio acerca de los sentidos permanecerá no solo durante la Edad Media, sino que se verá prolongado a lo largo del siglo XVI. Y es que aunque la percepción sensorial lleve consigo parte del desarrollo intelectual, no deja de estar sometido a una censura moral relacionada con la provocación de tentaciones que podrían poner en cuestión normas tanto éticas como aquellas relacionadas con el dogma cristiano, con todo lo que ello suponía.

Con la llegada de la Contrarreforma, el barroco reinterpreta la importancia de los sentidos teniendo siempre la perspectiva medieval como la esencial. De esta manera, se sigue entendiendo que los sentidos forman una parte importante del acervo intelectual humano, ya que, en comparación con la inteligencia, supone una forma diferente de percepción del mundo que le rodea. Aun así, se temía por la corrupción del ánimo y, por ello, se lleva a cabo un adoctrinamiento de la buena práctica de los sentidos. Debido a esto, muchos autores explican la manera correcta de utilización del oído para escuchar la armonía del mundo, o cómo se debe “ver” para evitar el pecado, por ejemplo.

No son pocas las representaciones que de ello ha dado fe la pintura de la época.<sup>33</sup> Al respecto, resulta indispensable destacar la serie de “Los cinco sentidos” de Brueghel el Viejo<sup>34</sup> con la colaboración de Rubens<sup>35</sup> o el pintor español Miguel March<sup>36</sup>, que

<sup>31</sup>Lubomir Konečný, *op. cit.*, p. 31.

<sup>32</sup> Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 30.

<sup>33</sup> Sobre la relación entre pintura y Siglo de Oro resulta indispensable la referencia a los estudios de Carlos Brito Díaz al respecto, como por ejemplo “Porque lo pide así la pintura”: La escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol.XVII, N° 1 Primavera de 1997, pp.145-164 (disponible online en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl\\_VII/cl\\_VII\\_11.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_VII/cl_VII_11.pdf)). También es destacable la labor de investigación del autor en torno al Siglo de Oro en Canarias como obras como *El "Libro del Mundo" en la poesía de los Siglos de Oro en Canarias*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 2000.

<sup>34</sup> Se hace referencia a Pieter Brueghel, el Viejo (1525-1569) pintor nacido en Bruselas. Su nombre aparece por primera vez cuando es recibido como maestro en el Gremio de Pintores de San Lucas de Amberes en 1551. De formación culta y humanista, profesó una importante admiración por la obra de El Bosco, aspecto que observa en sus pinturas, en donde se recrea la atmósfera, la técnica y la temática del

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

también dedicaría un importante número de sus obras a la representación de los sentidos sin dejar atrás el carácter doctrinario barroco.



"Vista", de Jan Brueghel el Viejo, 1617



"Alegoría de la vista", de Miguel March

pintor nacido en los Países Bajos. Dos de sus obras más célebres son "La construcción de la torre de Babel" (uno de sus temas más predilectos y elaborada en 1563) y "El triunfo de la muerte", de 1562.

<sup>35</sup>Como es conocido, Peter Paul Rubens (1577-1640) abarca asuntos tan variados como los mitológicos, religiosos, históricos y paisajísticos. Su vitalista estilo toma raíz del antiguo arte griego y romano, de la pintura renacentista (como de Leonardo da Vinci, Miguel Ángel o Tiziano, considerando a este último su maestro). "El juicio de Paris" (1639) o "Las tres Gracias" (1636-1639) son algunas de sus obras más célebres. Fue una importante influencia para el barroco español.

<sup>36</sup>Miguel March (1633-1670), pintor barroco español hijo del también pintor Esteban March (1610-1668). Su obra pictórica se centra en la "pintura de batallas" y los bodegones, donde se insertan sus célebres representaciones sobre los cinco sentidos.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

La Vista es el sentido mediante el cual conecta el universo interior del individuo con el exterior, con el mundo que le rodea, el encargado de la interacción del ser humano con la realidad misma. Marco Bussagli<sup>37</sup>, en su obra *El cuerpo humano. Anatomía y simbolismo*<sup>38</sup>, da cuenta de diferentes concepciones<sup>39</sup> sobre este sentido: por un lado, “ver” significaba “aprender” en los talleres, y era lo que los aprendices hacían para poder instruirse de sus maestros fruto de la imitación. Según el neoplatonismo (y con ello el Renacimiento) se entiende la vista como el mecanismo mediante el cual se conduce el alma a Dios con el fin de hacerle partícipe y conocedor del amor que se siente por el mundo. Y, por otro lado, durante el barroco además se apuesta por la vista como sinónimo de férrea y acérrima creencia, cuestión que se evidencia sobre todo en pintura, ya que “justificaba las elaboraciones pictóricas del purgatorio y del infierno<sup>40</sup>” con la “función didáctica de favorecer la fe<sup>41</sup>”. Todas estas acepciones deben relacionarse, como ya se ha hecho referencia, con la idea de que todos los sentidos evocan curiosidad y, ello ha de ser siempre evitado y castigado. Para la identidad de la obra de Ullán, la vista será un medio de percepción de la realidad tanto exterior (“lo visto”) como interior (lo “no visto”), y ello le permitirá desarrollar una mayor introspección que, gracias a este sentido, evidenciará ante el lector.

El Tacto es el sentido más puramente sensible. Es aquel que permite distinguir lo que no existe con lo existente, el que pone en contacto el alma con el mundo real. A través del tacto el individuo es capaz de percibir los elementos que conviven en su mismo entorno, de dilucidar texturas, tamaños, de entender los objetos, animales, plantas y humanos. Señala Bussagli que:

El tacto constituye el sentido último, aquel que elimina definitivamente cualquier duda que, en cambio, la vista o el oído no consiguen eliminar. Se puede, de hecho, haber visto mal o haber oído una cosa por otra pero no es posible equivocarse sobre aquello que se toca<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> Marco Bussagli (1957-) historiador y pintor nacido en Roma. Es profesor de anatomía artística en la Academia de Bellas Artes de Roma. En su haber cuenta con una gran lista de estudios sobre pintura y, más concretamente, sobre el estudio del cuerpo humano en el arte.

<sup>38</sup> Marco Bussagli, *El cuerpo humano: Anatomía y simbolismo*, Electa, Madrid, 2006.

<sup>39</sup> Todas estas acepciones deben relacionarse, como ya se ha hecho referencia, con la idea barroca de que todos los sentidos evocan de por sí curiosidad y, ello ha de ser siempre evitado y castigado.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 218.

<sup>41</sup> *Ibíd.*

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 220.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

Y, la parte más importante y decisiva de este órgano no es otra más que la mano:

(...) extensión del individuo en el mundo circundante (...) La mano es la justa mediación entre sensibilidad y resistencia que permite valorar con rapidez y precisión cuáles son las características del objeto que se quiere examinar<sup>43</sup>.

El Tacto es uno de los sentidos más recurrentes en la obra de José-Miguel Ullán, y, además, resulta una de las metáforas más vetustas de su poética, presente desde muy temprano en su trayectoria poética. Las constantes alusiones a la mano delatan la representación no solo de lo placentero, de lo sexual o de lo más instintivo del sujeto poético, sino de cuestiones más severas como la correlación con la identidad misma o la única prueba que ésta tiene para comprobar su existencia, por ejemplo.

En cuanto al Oído, se entiende como el sentido que permite al individuo captar las melodías, músicas y armonías. Desde la Antigüedad el oído ya suponía un órgano sagrado gracias al cual el ser humano percibía la música, de origen celestial y que además representaba equilibrio entre el Cosmos, la Tierra y la propia alma. Asimismo, como señala Bussagli, se encarga de “la percepción de los ritmos sonoros del propio cuerpo, del latido cardíaco a la respiración, y la constatación de que el mundo también tiene sus propias medidas, de la alternancia del día y la noche a la sucesión de estaciones (...)”<sup>44</sup>, proporcionándole a éste un “orden cósmico”<sup>45</sup>. Desde este punto de vista, el oído resulta una prueba fehaciente de la existencia del ser humano.

La música en la obra del autor salmantino también es considerada como una herramienta poética determinante. Resulta interesante recordar la obra *Con todas las letras*, donde Ullán recupera letras de canciones populares, pop, actuales y pasadas y, sobre ellas, elabora la creación poética, en este caso representada de manera visual. Asimismo, no en pocas ocasiones el autor recurre no solo a la musicalidad de los versos, sino a las cadencias que le proporcionan las onomatopeyas o la escisión de palabras con el fin de encontrar esa irreverencia, ironía e hilaridad pretendidas. Se aporta (como uno de los múltiples ejemplos que se pueden encontrar en su obra) el siguiente fragmento del poema “Cuenta nueva”<sup>46</sup>, dedicado a Lorenzo García Vega<sup>47</sup>, miembro del grupo cubano “Orígenes”, fundado en 1944 por Lezama Lima:

---

<sup>43</sup>*Ibíd.*

<sup>44</sup>*Ibíd.*, p. 210.

<sup>45</sup>*Ibíd.*

<sup>46</sup>José-Miguel Ullán, *Ondulaciones: poesía reunida (1968-2007)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008, pp.1297-1298.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

(porque un día es un día, hazte un día  
que viva a tu medida, recortado: *hoy*  
*qué buen día tenemos*  
*pues no no hace mal día*  
*Berganza soñador menudo día*  
*de perros*  
*vive al día*  
*rompe el día*  
*cómo p / cómo pían*  
*los días*  
*tictac – tictac – día*  
*adiado – día*  
*adiado)*  
(...)<sup>48</sup>

El Olfato es el órgano de los sentidos mediante el cual se advierten y se distinguen los olores. En determinadas circunstancias el olfato es capaz de sustituir a otros sentidos tan sumamente relevantes como la vista, dado que no son pocas las ocasiones en las que se da cuenta antes de un aroma que de un objeto o presencia. Además, el olfato siempre conlleva un uso metafórico que hace referencia a la intuición o al juicio: por ejemplo, cuando algo “huele mal”, ello es sinónimo de desconfianza o de sospecha. Define Bussagli que el olfato “es el sentido de lo inefable, aquel que permite distinguir lo bueno de lo malo sin entrar en contacto físico con el objeto tomado en consideración<sup>49</sup>”. En la obra de Ullán se revela como fácilmente perceptible el olfato cuando en obras como *El Jornal* (1965) se evocan vivencias de su infancia en el pueblo de Villarino de los Aires, por ejemplo.

Y, por último, el Gusto o el sentido que permite al ser humano percatarse de los sabores culinarios. Esta cuestión entra en relación con la gula (uno de los siete pecados capitales”, pecado que, de no hacer un buen uso del gusto, se puede desarrollar en exceso y acabar corrompiendo el alma. De igual manera, alegóricamente se puede vincular con la expresión de “tener buen gusto” o “tener gusto”, esto es, ser educado y respetuoso o ser elegante, delicado o distinguido, respectivamente.

<sup>47</sup>Lorenzo García Vega (1926-2012) escritor cubano que formó parte del grupo *Orígenes*, liderado por José Lezama Lima. Su labor poética abarca desde la poesía hasta las memorias, pasando por cuentos, ensayos y novelas. Gracias a la obra *Espirales del Cuje* (1952) obtuvo el Premio Nacional de Literatura. Una de sus obras ensayísticas *Los años de Orígenes* (1979) supone una referencia para entender la poética del grupo de artistas cubanos y provocó una gran polémica en la literatura de su país.

<sup>48</sup>*Ibid.*, p. 1298.

<sup>49</sup> Marco Bussagli, *op. cit.*, p. 213.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



Como se ha podido observar, el tratamiento de los Cinco Sentidos parte de una concepción aristotélica para luego vincularse a otra religiosa, en la que permanecerá durante mucho tiempo y que, a la vez, servirá de base a Ullán para erigir toda una galería de máscaras de los sentidos. El Barroco (que representa el “clasicismo” para el autor salmantino) no solo le permitirá al sujeto poético el apoyo de los recursos que le proporcionan los sentidos con fines expresivos, sino que gracias a ellos se desarrollarán de manera excelsa otras muchas metáforas, alegorías y nuevas significaciones que atribuirles.

Y de entre estas cinco “herramientas poéticas”, en la obra de Ullán las que son utilizadas más frecuentemente no son otras más que la vista, el tacto y el oído, aunque este último en menor medida. Por ello, y con el fin de evidenciar uno de los métodos más importantes de enmascaramiento de la identidad en la obra del autor, se han seleccionado cuatro obras: *Maniluvios* (en la que aparece de manera más destacada la utilización del tacto, de las manos), *Visto y no visto* y, para acabar, *Órganos dispersos*, obra perteneciente a su última etapa creadora y publicada en el año 2000 y donde se presenta, de manera algo mitigada, un tipo especial de sinestesia de los cinco sentidos.



Ilustración de la obra *Órganos dispersos* realizada por José-Miguel Ullán

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

## 1.1 La mano y el tacto

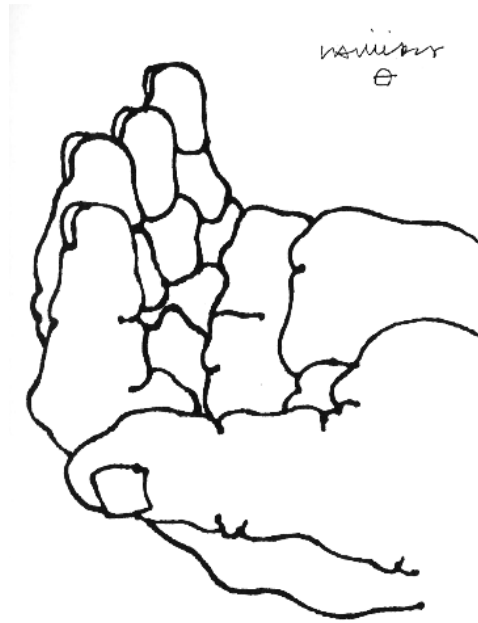


Ilustración de Eduardo Chillida para *Soldadesca* (1979)

Si hay una obra de José-Miguel Ullán en la que se evidencien los diferentes significados del sentido del tacto, así como de las múltiples máscaras bajo las que se encubre, ésta es *Maniluvio* (1972). Ya desde el mismo título se apunta la directriz poética que va a funcionar como eje vertebrador de gran parte de las construcciones y del significado de obra en general: las manos. Un “maniluvio” hace referencia, según la Real Academia Española, a ese baño que se le realizan a las manos con fines meramente terapéuticos. A este respecto, las páginas de la obra simulan esa agua en las que se remojan las manos, en las que se recrea el tacto y esa agua en las que se busca, a través de este sentido, una reflexión introspectiva de la identidad poética.

Menchu Gutiérrez, en un artículo “José-Miguel Ullán: reconocerse en la mano”, publicado en el volumen homenaje a José-Miguel Ullán fruto de la exposición *Palabras iluminadas* realiza una aproximación en clave lírica a la simbología de las manos en las obras *Visto y no visto* (1993), *Manchas nombradas* (1984), *Órganos dispersos* (2000), *Maniluvios* y *Antología salvaje*. En la introducción dedica estas palabras que delatan la importancia de la máscara en la poética del autor salmantino:

25

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

Como en esos cuadros didácticos en los que se despliegan los alfabetos manuales para sordos, o esas páginas divididas en viñetas en las que se enseña a reproducir con las manos la imagen de un perro, de una tortuga o de un cisne en forma de sombras chinescas, así, sobre un fondo variable, en una perpetua alternancia de luz y de sombra, las manos mil veces repetidas de José-Miguel, ensimismadas, en la tarea de cavar en el sentido, de escribir, de borrar, de dibujar, de emborronar, de rayar, de absorber y de manar luz<sup>50</sup>.

Son numerosos los enmascaramientos que sufre la mano en *Maniluvios*: desde la amputación de sus partes (se hace referencia a “dedos”, “meñique”, “uñas”), hasta la damnificación de las mismas mediante “espinas”, “astillas” o “pus”, todo ello pasando por diferentes visiones metafóricas como el “muñón”, la “garra” o el “puño”. Y cada una de estas referencias conforman un desarrollo interno: se parte de una visión general, introductoria y aparentemente inofensiva de la mano, para llegar hasta su verdadera mutilación y, con ello, del tacto en sí mismo. Además, tal y como se planteaba en la introducción acerca de la perspectiva aristotélica de los Cinco Sentidos, el tacto supone para el sujeto poético una manera diferente de descubrir el mundo en el que está sumergido. No serán pocas las ocasiones en las que se advierta cómo el tacto llega a sustituir a la vista, sentido más que primordial para descubrir la realidad circundante. Y, como no podía ser de otra manera, el tacto también será sinónimo de erotismo, de “provocación sexual<sup>51</sup>”, como apunta Miguel Casado.

Desde un primer momento, la mano entra en conexión con el concepto de “bautismo”, de creación, de génesis con la recuperación de una estrofa del poema “Tercer comentario (Recuerdos del colegio, 1909)” de Dámaso Alonso, incluido en la obra *Hombre y Dios*. El fragmento que es seleccionado ejemplifica perfectamente cómo la mano es la encargada de impartir ese importante sacramento y, a la vez, de entremezclarlo con la perspectiva de melancolía que impera en el poema de Dámaso Alonso:

Y yo con una mano -revestido de estola-  
administraba miles y miles de bautismos,  
sobre cada occipucio una esponjita rubia sutilmente  
exprimiendo

<sup>50</sup> Menchu Gutiérrez, “José-Miguel Ullán: reconocerse en la mano”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, p. 302.

<sup>51</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 31.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

(con agua recogida, del rocío en las hojas: tal, a veces,  
misioneros con barbas, en remotos países),  
y con la otra mano a cada catecúmeno daba  
comuni3n (¿o ceniza?), diciendo *Pulviseris*<sup>52</sup>.

Esta máscara de la mano entendida como “origen” se relaciona en *Maniluvios* no tanto con la vertiente religiosa, sino con la concepci3n de autoría, de la dimensi3n demiúrgica del arte. Así, la mano de todo autor es, al fin y al cabo, la encargada de ejecutar y de convertir en tangible aquello que sale del ingenio de creador. La mano se asemeja, según esto, con la misma divinidad y de ello da fe el poema “I<sup>53</sup>” de la secci3n “Llave de la mano”, apartado que, cabe recordar, dedica gran parte de sus poemas a la reflexi3n poética:

Cerebro al aire... Despacio:  
conocimiento desnudo.  
Venas que da en azuela,  
acaso en crimen o en lenguaje  
mudo.

En su palma, la amistad.

Las venas que fluyen por la mano, por su palma, dan amistad al lenguaje que convierte ese “conocimiento desnudo”, esas ideas huéspedes de un “cerebro al aire” en un producto perceptible. Y esta especial alusi3n al “bautismo” vuelve a hacer aparici3n en el poema “II<sup>54</sup>” de “*Prae manibus*”, secci3n que a su vez es iniciada con la cita a Jean Genet “Et –enfin!- ma main vit, ma main voit” (“Y – ¡en fin! mi mano vive, mi mano ve”), símbolo de la importancia primaria de la mano como sentido esencial:

el bautismo te acecha  
la lechuza  
vuela de lirio a livor  
non libera no a malo  
dos galas gemelas y  
(...)

Pero, a pesar de que se realiza la misma referencia al sacramento religioso, el tono presenta una disidencia con aquel que aparecía en los poemas iniciales. Y es que durante el transitar por *Maniluvios* se va advirtiendo una mayor profundizaci3n en las

<sup>52</sup>José-Miguel Ullán, *Ondulaciones*, op. cit., p.83.

<sup>53</sup>*Ibíd.*, p. 89.

<sup>54</sup>*Ibíd.*, p.111.

“manos” del sujeto poético, hasta tal punto en que, en las últimas creaciones las alusiones a la muerte se convierten en toda una realidad. Así, en el poema “II” que se ha presentado con anterioridad se apunta hacia una dirección de sentido más relacionada con el contraste entre nacimiento y muerte, así como de la alusión de esa sombra de los “lirios” sobre la existencia de la identidad. Las máscaras de las manos también son víctimas de este recorrido introspectivo y existencialista y van sufriendo, de manera paulatina, una “mutilación” decrepita e implacable, una mutación hasta convertirse en puños y garras y relegando el sentido del tacto a un segundo plano.

Otra de las cuestiones fundamentales que parecen erigir la obra y sobre la que se debería profundizar un poco más es la estricta relación de la mano con la autoría, no ya entendida como medio ejecutor de la producción poética, sino como identidad misma. Como advierte Casado, en *Maniluvios* la mano es la protagonista, es “la clave donde se articula el libro<sup>55</sup>” y que no ha de ser entendida como una sinécdoque, esto es, como la parte de un todo, sino como una entidad *per se* absoluta. Esta idea bien se puede relacionar muy íntimamente con los versos de Pierre Reverdy<sup>56</sup> de la obra *Sources du vent* que inician el apartado “Llave de la mano”:

Il n’y a plus rien qui reste  
entre mes dix doigts  
Une ombre qui s’efface  
Au centre  
  
Un bruit de pas  
Il faut étouffer la voix qui monte trop<sup>57</sup>

“No hay nada que quede / entre mis diez dedos”, escribía Reverdy y subraya, ahora, el sujeto poético de *Maniluvios*. Los dedos, como parte de esa mano, de la idiosincrásica del “yo” lírico son presentados como muestra de un nihilismo que, como se comprobará en los siguientes capítulos de este estudio, se convierte en algo patológico para la identidad, en una penitencia y no en una mera anécdota. Asimismo,

<sup>55</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 32.

<sup>56</sup>Pierre Reverdy (1889-1960) poeta francés vinculado al creacionismo y cubismo. Se relacionó con importantes personalidades de las vanguardias europeas de principios de siglo XX como André Breton (1896-1966) o Tristan Tzara (1896-1963), así como con numerosos artistas que colaboraron en sus obras, como Pablo Picasso (1881-1973) o Henri Matisse (1869-1954). Fundó la revista *Nord-Sud* Sus obras más importantes son *La lucarne ovale* (1907), *Les ardoises du toit* (1918) o *Le Chant des morts* (1946).

<sup>57</sup>José-Miguel Ullán. *Ondulaciones*, op. cit., p.87.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

lo interesante a la referencia de estos versos del autor francés estriba en la identificación de los dedos de la mano con la misma identidad: no hay nada entre los dedos, luego el sujeto está sumido en una profunda sensación de vacío. Con este cercenamiento del órgano de la mano se da comienzo a toda una galería de máscaras que la acabarán convirtiendo en polvo, en esa misma nada en la que se ahoga la identidad que, además, actuará bajo el constante estigma de la memoria y los recuerdos.

*Tacto. Palma. Dedos. Meñique. Uña.* La mano empieza a despedazarse muy poco a poco. Se toma como punto de salida la prosa poética “Razón del tacto” en la que no solo se lleva a cabo un ejercicio de autocritica y de reflexión creadora, sino que se presenta, por vez primera, al sentido del tacto como una forma de descubrir el universo del “yo”, recurriendo para ello a la evocación del pasado:

Fueron mis dedos – estuosos torpes- al otro borde del asombro. Brotó la sangre.  
Luego, las risas, el tornillo, la sorna franca sin campanas. Nadie.

Tampoco hoy nadie. Pero, es cierto, a veces me pregunto si aún obra aquel  
escaño. Y contemplo mis manos con piedad<sup>58</sup>.

La alusión a los “dedos” y las “manos” ratifica la identificación de estas metáforas con el sujeto que subyace al ejercicio poético y que encuentra, en ellas, no ya una parte de su espíritu corpóreo, sino de su nombre, de su individualidad. La observación de las manos supone la observación de sí mismo, de su verdad, de su realidad, del reconocimiento de que los recuerdos no son nada más que el vacío que habita en él. Esta idea también se comprueba en el ya reseñado poema “I”, en el que se expresaba: “En su palma, la amistad<sup>59</sup>”, en donde la palma, junto con los dedos, conforman esa mano que supone una prueba comprobable con los sentidos de su existencia, de la conexión de su interior mustio de nihilismo con lo exterior.

La mano continúa analizándose y desmembrándose para llegar hasta el dedo “meñique” del poema “IV<sup>60</sup>” de “Prae manibus” y hasta la “uña” del poema “III (El umbral del poema)<sup>61</sup>” de “Llave de la mano”, donde, exhibiendo una ráfaga de palabras aparentemente inconexas y aleatorias, se hace gala de la consideración del lenguaje como algo arbitrario y, en ocasiones, azaroso, además de desvelar su vinculación con las estelas poéticas y creadoras coetáneas. Este tratamiento de la mano con una perspectiva

<sup>58</sup>José-Miguel Ullán, *Ondulaciones*, op. cit., p.85.

<sup>59</sup>*Ibíd.*, p. 89.

<sup>60</sup>*Ibíd.*, p. 114.

<sup>61</sup>*Ibíd.*, p. 91.

deductiva no supone otra cuestión más que la exaltación del nihilismo de la propia identidad. La mano, al irse cercenando poco a poco va reflejando la disolución del sujeto poético, como se irá comprobando a lo largo de la obra.

No faltan tampoco las menciones al “abrazo” o al “aplauzo” es decir, la búsqueda de una otredad<sup>62</sup>. Versos como “porque el abrazo ha sido consumado<sup>63</sup>”, o ¡viva! / y los aplausos de tu raza ondeen / allá en la plaza del poniente azul<sup>64</sup>” evidencian la constante necesidad del sujeto poético de señalar al otro, al prójimo, de buscar en él lo que podría ser, quizás, una redención. Sin embargo, estas metáforas al sujeto igual y al afín encierran direcciones diferentes de sentido. Por un lado, el “abrazo” se evoca con la intención de señalar la vinculación de lo uno con lo otro, de una mano con la otra. Esta necesidad de encuentro y de relación se expresa en un contexto en el que el sujeto poético reflexiona sobre la creación a la vez que desarrolla un discurso en prosa marcado por la libre relación de conceptos e ideas, prueba de cómo la mano, el lenguaje y la arbitrariedad acaban conformando el poema en el que se inserta ese “yo”. El “aplauzo”, en cambio, aparece en un momento de la obra en la que se comienza a certificar una importante decadencia que gira en torno a dos universos alegóricos: el ocaso nihilista de la identidad y, por otro lado, la exhibición de un sentimiento político fácilmente relacionable con el contexto espacio-temporal en el que se inserta la labor creadora. Respecto a este último sentido, no será de extrañar que, en gran parte de los poemas de “Prae manibus” así como en aquellos que conforman “A mano armada” se encuentren “puños<sup>65</sup>” o “garras” que sean utilizados como armas de doble filo que apunten hacia lo endógeno y lo exógeno de la identidad.

*Mancos. Muñón.* Comienza el declive. A partir del poema “5<sup>66</sup>” de “Llave de la mano” la mano comienza su mutación:

soplan las armas del desvelo zumba toda la  
burla en tu tristeza de puntillas sobas la  
eternidad de tersas pecas mancos gallos de  
pisto sollozando engullen granzas galochas

<sup>62</sup> La cuestión de la alteridad y de la otredad será analizada con mayor énfasis en los capítulos posteriores.

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 90.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 119.

<sup>65</sup> No debería pasar inadvertido el cariz político que subyace a *Maniluvios* y que es reforzado con las transformaciones de la mano en puño o en garra, imágenes fuertemente violentas que no solo reflejan la evolución del sujeto poético, sino la subversión y la crítica al “tema de España”.

<sup>66</sup> *Ibíd.* p. 104.

La mano ya no es palma, ni dedos, sino que ha sido mutilada en un muñón, ha sido anulada. Por un momento, la mano deja de ser mano y se revela como inexistente.

Las secciones de “Prae manibus” y “A mano armada” funcionan en buena medida como respiraderos (...): los signos fálicos, el “tema de España”, el carpe diem y el “hada Desilusión”. Y la mano va mutando extrañamente: garra dedos, esqueleto, calavera...<sup>67</sup>

Esta reflexión que trae Miguel Casado a las páginas de *Ardicia* manifiesta, muy ciertamente, la evolución de la mano y la pérdida de ese tacto, y vaticina la llegada de ese “muñón” que también se revela en el epílogo de esa misma sección de *Maniluvios*. La desaparición de la mano supone olvido, vacío, disolución de la misma identidad:

Un gesto herido. Muñón  
que, lábil, recalca el ido.

Ya, transparente, la acción  
¿Olvido?<sup>68</sup>

Pero la ausencia de la mano no ocurre de manera tan radical. El existencialismo de la identidad lírica no pasa del todo a la nada repentinamente. El sujeto poético, en aras de convertir en explícito su tormento nihilista y melancólico, lleva a cabo toda una labor de exhibición de imágenes y metáforas que hieren a la mano, que la dañan y la fustigan en un castigo físico que refleja, como un espejo, su profunda hondonada interior.

Y entonces, *astillas*, *pus* y *cicatrices* hacen acto de presencia. Las manos sufren ataques externos que certifican tanto su debilidad (dada su naturaleza física y, al fin y al cabo, caduca) como su destrucción, todo ello envuelto en una alegoría que abraza a la propia identidad poética. Las “astillas” comienzan a herir a la identidad en un poema que se considera imprescindible para comprender esta inflexión de la vida de la mano: el poema “I<sup>69</sup>” de “Prae manibus”. En él, la mano no solo es víctima, sino también verdugo: la mano se transforma en “garra”, en “claw” del inglés:

---

<sup>67</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 42.

<sup>68</sup>José-Miguel Ullán, *Ondulaciones*, op. cit., p.106.

<sup>69</sup>*Ibíd.*, p. 110.



Y es necesaria la fidelidad:  
 claws, carapaces, skulls  
   jadean  
 entre los pliegues de la almohada.  
 La lobreguez, resbaladiza, nada  
 oculta al santo. merma  
 la culpa: es todo.  
 Cuelgan  
   risos y astillas,  
 en la cruz se alongan  
 las golondrinas, cucarachas, peces  
 de espinas huercas...

El poema resulta ser algún tipo de oráculo del destino de la mano. En los versos aquí seleccionados abundan las alusiones a la muerte, a lo oscuro. No solo la mano es herida, sino que está irrevocablemente dirigida a la nada, que, para el sujeto poético es sinónimo de fin. Y, en este proceso agónico, en el poema “V<sup>70</sup>” la mano supura:

El hilo que consagra la alianz  
 a con el laurel / lugar com  
 ún un dromedario lame avaro  
 ojal las alas amataron (engal  
 gando el din) en efectivo: pus

El pus, fruto de las heridas, es remendado en una “cicatriz”, fruto de la angustia y del deseo de redención que no es posible:

Hay una cicatriz  
 Rosácea  
   Un estricto equilibrio  
 Entre el anillo cegador y el halo  
 Del meñique  
 Nadie lo vio Mas Benedetto llora  
 Desde su jaula de ejemplar reptil<sup>71</sup>

<sup>70</sup>Ibíd., p. 115.

<sup>71</sup>Ibíd., p. 114.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
 En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
 En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
 En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

La cicatriz de la mano, prueba del daño sufrido por la mano y, *por ende*, por el sujeto poético, solo puede desembocar en algo que ya se ha venido constatando a lo largo de toda la obra: la muerte. *Calaveras* y *garras* pasan a convertirse ya no en fantasmas que velan a la identidad, sino en la realidad misma. La mano ha alcanzado el cénit y a la vez el más profundo de los abismos: la muerte, la nada, la violenta inexistencia. “Locura, / mudanza y muerte<sup>72</sup>”, se expresa en el poema “IX”, uno de los últimos de la obra.

Pero si hay una imagen desgarradora de la mano, esa es la “garra”, máscara que, además, aparece en multitud de poemas que ocupan las paginas finales de *Maniluvios*. La mano se muestra en su versión más feroz y salvaje, casi animal, instintiva, pero a la vez amenazadora. “La hermosa garra / desunció la espuma de su esqueleto”, desvela el poema “I” de “A mano armada”, y vincula automáticamente a esta metamorfosis de la mano en zarpa con el esqueleto. La mano deja entrever su estado más primario y, además, se descubre como macilenta, famélica, todo lo contrario a la visión que se tenía de la mano al comienzo de la obra. Por un momento, aquellos dedos y aquella palma rebosantes de vitalidad que identificaban a la identidad poética se han transformado en esqueleto, en garra huesuda, alcanzando, así, la total decrepitud del sujeto. Así, el “yo” recurre a una visión lóbrega de esa mano para evidenciar la pérdida de ese “yo”, de su idiosincrasia, de su existencia. Este aspecto nihilista supone una constante en las obras últimas de Ullán, en donde el vacío se conforma en, por y para la misma identidad, en él tiene su origen y a él regresa porque su equivalencia es total. El vacío es el yo; el yo, es vacío.

El sentido del tacto supone una herramienta creadora para *Maniluvios*, y sobre él ella se erige unos poemas colmados de metáforas que no solo hacen referencia a esta forma de percepción, sino que se correlacionan con la identidad misma. Siguiendo la línea aristotélica, el tacto se considera como una manera diferente para descubrir el cosmos del sujeto lírico y, apoyando la visión barroca, no es que el tacto corrompa el alma, sino que éste se deshace, de manera que ni siquiera el tacto supone ya corrupción, sino la nada directamente. Sin embargo, se percibe este sentido de percepción se asemeja bastante a la concepción propuesta por Lezama Lima: la atribución de carácter prioritario del tacto frente al resto de los sentidos, y, por otro lado, la identificación con

<sup>72</sup>*Ibíd.*, p. 136

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

el sujeto poético. A este respecto, esta filiación resulta decisiva para entender la importancia de los sentidos en la creación contemporánea.

Pero la mano, que en un principio se entiende como signo de la identidad, de la autoría y, además, del lenguaje mismo<sup>73</sup>, va poco a poco transitando por diferentes estados como el cercenamiento la ausencia, desaparición o, directamente, la muerte. Esta cuestión tiene correspondencia con la trayectoria poética de la identidad en relación con la memoria, la melancolía, el vacío, el nihilismo y existencialismo que protagonizarán las obras más crepusculares del autor salmantino. Así, no es de extrañar que la mano metamorfosee de manera regresiva en una “nada” enfermiza que no supone otra cosa más que la muerte y el fin. La historia de esta mano, que, con su tacto, muestra su universo interior y es símbolo de todo aquello perceptible de manera sensorial, es la crónica de un acusado existencialismo nostálgico que nace y muere en él mismo, como se comprobará en capítulos posteriores. El “yo” rescata el verso de Reverdy “No hay nada que quede / entre mis diez dedos”, nada hay porque nunca lo hubo, ni lo habrá, puesto que en ellos solo hubo cenizas desde un principio.

## 1.2 Los ojos y la vista

La obra *Visto y no visto* (1993) bien se podría concebir, junto con *Manchas nombradas* (1984), como una de los poemarios más relevantes y decisivos en la etapa más intimista de José-Miguel Ullán. La obra se articula en dos secciones formalmente diferenciadas: la primera está conformada por un conjunto de poemas de extensión variada, la mayoría de ellos dedicados a diferentes artistas, y una segunda parte que lleva como título “Manchas nombradas II” y que se entiende como continuación de la anterior obra homónima publicada en el año 1984. Sin embargo, este segundo apartado de *Visto y no visto* poca relación guarda con aquel segundo: *Manchas nombradas II* se entiende como un punto y aparte, como un paréntesis o, si se quiere, como un auténtico tragaluz al tono y el trasfondo de la parte que le precede.

---

<sup>73</sup> Es decir, ese “nuevo lenguaje” que es creado por la percepción de las manos, del tacto y que articulará toda la obra.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

De este evidente desequilibrio poético da cuenta Casado, y sobre él advierte cómo la obra en general funciona en torno a la polaridad y la oposición, a la antonimia. Así, *Visto y no visto* se escindiría en dos paisajes poéticos: por un lado, una serie de poemas breves y concisos y, por otro, construcciones más extensas que crean “un mundo paralelo, intenso y apasionado, de vehementes ramificaciones verbales” que se correspondería, justamente, con *Manchas nombradas II*. Dado su firme carácter “insular” en la obra *Visto y no visto* en general, *Manchas nombradas II* queda fuera de este análisis y servirá de plataforma para desarrollar cuestiones más intrincadas y relacionadas con el sujeto poético.

De una manera ciertamente acertada, Miguel Casado también reflexiona acerca de la oposición sobre la que se funda la obra y decide separar la obra en dos grandes universos de sentido: por un lado “lo visto” (al que pertenecerían los poemas de la primera parte) y, por otro, “lo no visto”, ese cosmos hondo y profundo que erige *Manchas nombradas II*. Y, al respecto, se evidencia, como bien afirma Casado, una diferencia tanto de matices como de introspección, tanto de aspectos formales como de profundidad poética. En definitiva, en *Visto y no visto* “yuxtapone dos voces y expresa en sí mismo la fuerza de una diversidad necesaria<sup>74</sup>”, disparidad que es ya una singularidad de las creaciones del poeta salmantino.

Los poemas que conforman la primera parte (“lo visto”, según las palabras de Casado) se plantean desde diversas perspectivas. En la obra se dan cabida homenajes en forma de poema, dirigidos a diferentes personas importantes para la biografía de Ullán, otros concebidos a la manera de un diario en donde se detalla hasta datos como la fecha y alguno que aprovecha justamente la polisemia de ese “diario” para erigir toda una prosa poética conformada mediante la yuxtaposición de diferentes titulares de periódico. Pero, aunque algunas de estas odas están realizadas con la intención de honrar a aquél a quien se dirige, lo cierto es que algunas de ellas resultan verdaderas reflexiones acerca de la poética o importantes confesiones del sujeto lírico, todo ello enmarcado bajo el sentido de la vista, entendido como aquello que se deja ver, aquello que se cuenta, que es evidente para el prójimo<sup>75</sup>.

<sup>74</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 117.

<sup>75</sup>José Antonio Llardent (1925-1987), editor y traductor español nacido en Portugal que dedicó su vida al estudio lusista, destacando su investigación sobre el autor Fernando Pessoa (1888-1935), de quien realizaría una traducción bilingüe de su obra poética en 1983 (véase Fernando Pessoa, *Poesía*, José Antonio Llardent (edit.), Alianza Tres, Madrid, 1983.) Resulta imprescindible recordar justo en este punto

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

Asimismo, entre las páginas de la obra habitan, como si de fogonazos se tratara, algunos poemas experimentales y visuales, así como poemas objeto, esbozos o aquellos característicos ideogramas. Todo ello provoca en el lector una evocación de la dimensión de la identidad poética más liada a la irreverencia creativa, a aquellos tanteos que se realizaban en aras de descubrir nuevas maneras de expresión creadoras y que acabaron por identificar a la misma identidad. Y es que el afán por el riesgo y la heterogeneidad también forma parte, irremediamente, de “lo visto” del propio sujeto poético. El conmovedor poema “Soneto de la amistad: a José Antonio Llardent”<sup>76</sup> así testifica lo anterior:

*Hallar palabras para recordarte / fuera admitir que pueda yo olvidarte*



Si se comparan las máscaras bajo las cuales se ocultaba el sentido del tacto, así como el desarrollo que las “manos” presentaban con aquellas que conforman la vista, rápidamente se advertirá que estas últimas no presentan tanta diversidad ni pluralidad. La vista siempre permanecerá relacionada con los “ojos” y, si se profundiza aún más,

que Llardent fue uno de los más importantes encargados de transmitir las ideas de Fernando Pessoa. Esta cuestión subraya los efectos que ejercieron en Ullán autores que sumergían su obra bajo la utilización de diferentes máscaras (como los heterónimos del autor portugués, por ejemplo).

<sup>76</sup> José-Miguel Ullán, *Visto y no visto*, Ave del paraíso, Madrid, 1993, p.42.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

con las evocaciones provocadas por la misma, cuestión que resulta una constante en la obra de Ullán. Cuando el sujeto poético clama tener unos “ojos nebulosos<sup>77</sup>”, como ocurre en el poema “Se desunen las blancas nubes”, se explicita ese afán de la identidad por volver a recordar imágenes e instantáneas del pasado, fotografías que, además, dada su naturaleza pretérita desembocarán en un sentimiento importante de vacío existencial. Sus nébulas no son más que la prueba de un *tempus fugit* irreversible que incide sobre su presente, su pasado y su futuro (si lo hubiera).

Por tanto, la permanente invocación de la “visión” se corresponde con la misma máscara de los ojos, del órgano con el que funciona ese sentido. Pero, aun con ello, lo cierto es que en no pocos poemas se da cuenta una correspondencia entre la vista y el oído, entre lo que se ve y lo que se oye. Sobre ello explica Casado cómo la estructura en forma de diario personal que presentan algunos poemas de la obra supone la evidencia de que tanto lo que es perceptible con la vista y lo que es apreciable con el oído se identifica con aquella dimensión más exterior, palpable y manifiesta de la identidad:

Es fácil darse cuenta de que el mundo *visto* entra, desde el comienzo, con densos tamices: es el mundo *oído*, una percepción de lo real que está ya inserta por sí en el curso del lenguaje, por muy codificado que esté; que envuelve y forma un entorno no objetual, que no se siente como lo situado fuera y enfrente. No *diario* de las cosas de cada día, sino de las palabras de cada día<sup>78</sup>.

Esta profunda y unilateral correspondencia entre ambos sentidos lleva a originar poemas como “Hortense, trouvée”, donde se elabora una prosa encadenando lo que parece ser diferentes titulares de un diario o de una publicidad colocados uno tras otro, únicamente señalizados por la utilización del símbolo “>” (y, además, todos ellos acontecidos el “Lunes 11 de noviembre de 1988<sup>79</sup>”, según se indica al comienzo). En el poema, dedicado a Juan Goytisolo<sup>80</sup>, lo visto corresponde a lo real, los rótulos que conforman el periódico son certezas que muestran qué es aquello que acontece y existe, aquello que es externo al “yo” lírico:

<sup>77</sup> José-Miguel Ullán, *Visto y no visto*, op. cit., p.9.

<sup>78</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 120.

<sup>79</sup> José-Miguel Ullán, *Visto y no visto*, op. cit., p.12.

<sup>80</sup> Con Juan Goytisolo (1931-) coincide Ullán en el exilio parisino. Concuera con él en la vocación rupturista frente a la tradición realista y conservadora española; así como en la vindicación de San Juan de la Cruz. El novelista español en *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), establece un enlace crítico entre la poesía sufí y la obra de San Juan de la Cruz; Ullán también abordará, como veremos, temas similares.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

Medio millón de personas consumen estupefacientes en Andalucía. > Si tu mujer es un diez, tu televisor ha de ser un quince: Grundig. > el secretario de la federación española de fútbol está dispuesto a declarar en el juicio de Heysel. > Nada como Gordon's. > El Atlético comenzó a sufrir. > Plácido Domingo: "Al contrario que yo, mi Rolex nunca necesita un descanso". > Casi 40.000 españoles mueren al año por el tabaco. > Hoy me siento Flex<sup>81</sup>.

Pero, no solo se puede recibir titulares o muestras de la realidad circundante del sujeto mediante un medio de comunicación escrito. También a través del oído la identidad es capaz de diferenciar lo exógeno de lo endógeno, de deslindar qué es lo real de lo ficcional y prueba de ello es el poema "Como lo oyes", en donde, ordenados y clasificados de manera fechada al igual que un diario personal, se da relación de toda una serie de "titulares" que se han podido percibir de manera oral utilizando el oído. Además, la intención que subyace a su creación así lo evidencia, ya que se detallan ya no solo las coordenadas temporales, sino también las espaciales, esto es, el lugar en el que se han escuchado dichas "noticias", unas sentencias que, además, son entendidas de manera dialógica, y que así mismo son señaladas:

JÁVEA (ALICANTE)

Sábado, 3 de junio

- No hay nada para los arboles como la turba natural.

◇

-También tenemos granizados de kiwi.

◇

-Voy a salir a la calle a estirar las piernas de atrás.

◇

-¿Has acabado *Hormigón*?<sup>82</sup>

A propósito del sentido del oído, no son pocas las ocasiones en las que se utiliza el recurso de la musicalidad o la repetición como medio de representar esta manera de percepción de una manera sesgada. Poemas como "Tardes de lluvia", en colaboración con Vicente Rojo<sup>83</sup> dejan caer pinceladas de una excesiva musicalidad para subrayar la

<sup>81</sup>*Ibíd.*

<sup>82</sup>*Ibíd.*, p. 20.

<sup>83</sup>Vicente Rojo Almazán (1932- ), pintor y escultor español aunque nacionalizado mexicano como fruto de su exilio. Fundó y dirigió algunas revistas como Artes o La Cultura en México. Fue uno de los creadores de la Editorial ERA y el diseñador de la editorial. Su obra abarca tanto la pintura y al escultura, como collages, litografías, serigrafías, y aguafuertes, evolucionando desde una perspectiva artística

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

relevancia que este sentido supone en conjunto con los demás. La vista representa la realidad, sí, pero el oído también muestra una faceta de la misma que solo se hace perceptible mediante anáforas, paralelismos, estribillos o la asignación de un ritmo frenético en la lectura, de rapidez, de un *tempo allegro*:

El rayo.  
La penumbra del beso. Un bolero.  
El tintineo de las despedidas.  
La cruda plenitud, deuda del tacto,  
que no se queja de memoria al ver.  
La resaca sin culpa. (¿Será culpa del sueño?)  
El instante del trueno.  
El padre.  
La ironía.  
La pistola.  
La rectitud. La gracia.  
La arena rosa.  
El pensamiento malva<sup>84</sup>.

El mismo trasfondo poético tiene lugar en el poema “Paisaje con Marta Cárdenas<sup>85</sup>”, oda a la pintora en donde se recurre a un agitado encadenamiento y unos recurrentes paralelismos que lo convierten en verdadera una canción:

Cruza la mano y está en el musgo  
Amansa el musgo y está en la niebla  
Baila en la niebla y está en el pozo  
Gime en el pozo y está en la teja  
(...)  
Sumergida en gracia

---

expresionista a un arte abstracto y geométrico. De sus obras se podrían destacar las series *Señales* o *México bajo la lluvia*. Sobre la colaboración de José-Miguel Ullán y Vicente Rojo véase Nilo Palenzuela, *El arte de la conjunción. Palabras e imágenes de Vicente Rojo*, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, México D.F., 2013, pp. 14-20.

<sup>84</sup>*Ibid.*, p. 75.

<sup>85</sup>Marta Cárdenas (1944- ) pintora y grabadora española nacida en San Sebastián que actualmente practica el arte abstracto. Sus obras están presentes en museos como el Museo Reina Sofía, el Palacio de la Moncloa, la Biblioteca Nacional de España, la Fundación Juan March o el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

39

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



Ve el rostro vegetal de la otra música  
Ve los verdes tambores del trineo  
Ve los blancos reflejos de la arcilla  
Ve el destino segado de la espiga  
Ve el amuleto en ascuas de la nieve <sup>86</sup>

Sin embargo, la vista no solo se identifica con el oído. En *Visto y no visto* también se manifiesta el sentido del tacto, en especial cuando se hace referencia a la dimensión poética que presentaba el sentido en *Maniluvios*. Se vuelve encontrar en el tacto esa columna sobre la que descansa la construcción de los poemas mediante el uso del lenguaje. Entendiendo el sentido del tacto desde esta perspectiva, en el poema que inicia la obra (“Se desunen las blancas nubes”) se apunta la idea del “cauce del tacto”<sup>87</sup> planteamiento que Miguel Casado, amplio conocedor tanto de la filosofía como de la poética creadora del autor, establece como sinónimo del poema en sí mismo.

Ya en *Maniluvios* este sentido se correspondía no solo con la autoría demiúrgica de la obra, sino con la materia prima gracias a la cual se erigía: el propio lenguaje. Casado encuentra en *Visto y no visto* una nueva reincidencia en ello, parecer que se ve respaldado por la forma de diario sobre la que se estructuran los poemas y, de ello infiere lo que sigue:

Si el *cauce del tacto* es, como parece, el poema, entonces el *diario* sería un haz de afluencias hacia él, un cauce accesorio que lo nutre; su lógica sería la del borrador, la del apunte previo, la de las series que en diversos libros de Ullán acaban concluyendo en algo llamado “El poema”. A eso lleva igualmente la imprecisión que caracteriza a este material (...). También lleva ahí que el *diario* suponga la presencia física de lo cotidiano, de una realidad en que se vive. El *diario* pertenece a lo *visto*, mientras “el poema” crece en lo *no visto*<sup>88</sup>.

Así, mientras el tacto permanece como esa máscara que identifica al poema y al lenguaje que lo conforma, la vista supone una focalización del sujeto lírico con la realidad tanto exterior como interior, perceptible como “inefable” o aparentemente imperceptible. Fruto de lo primero será el diario confesional del “yo” representado en los poemas, construcciones fruto de la segunda cuestión.

<sup>86</sup>*Ibíd.*, p. 83.

<sup>87</sup>*Ibíd.*, p. 9

<sup>88</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, *op. cit.*, p. 119.



Detalle de la obra *Entre la sombra* (2006)

Esta reflexión conlleva a su vez con la estructura dicotómica que reside entre las páginas de *Visto y no visto*. A lo largo de toda la obra abundan contradicciones y antonimias que acaban por crear una atmósfera lírica de opuestos y de antagonismos. “No por edificar o escarbar<sup>89</sup>” se proclama en el poema “Se desunen las blancas nubes”, poema que, además, debería considerarse como uno de las reflexiones poéticas en clave lírica más decisiva de toda la obra que se dispone ante el lector. El verso, que se repite como si de un estribillo de una canción popular se tratase, asienta su relevancia en el establecimiento de este eminente contraste, pero también en la intención de expresar una totalidad, un universo poético completo. El edificio, habitante del cielo, y la hondura escarbada en el suelo no hacen más que confirmar la totalidad del fenómeno creador y de idear una paradoja que acompaña al arduo desarrollo existencial de la identidad.

Ahora bien, estas antítesis no solo anidan en palabras o metáforas de sentido opuesto. Si hay que hacer alusión a la perenne reincidencia de una imagen, esa es la del “espejo”. El espejo se figura como ese especial cristal en el que descansa una imagen exterior que es devuelta al interior de cada individuo mediante la vista. Esta refracción de la identidad resulta decisiva para entender el funcionamiento del sujeto poético en las obras más introspectivas del autor salmantino. Se encuentran alusiones al espejo aquí y allá, en poemas como “De días presurosos”, en honor a Eduardo Haro Ibars<sup>90</sup>, y en

<sup>89</sup> José-Miguel Ullán, *Visto y no visto*, op. cit., p.9.

<sup>90</sup> Eduardo Haro Ibars (1948-1988) poeta, novelista y ensayista español considerado como uno de los artistas más representativos de la denominada “movida madrileña” (período que comprende los primeros

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

donde es repetido, como si se tratara de un reflejo, el verso “No hay que mudarse de espejo<sup>91</sup>” tanto al inicio como al final.

Otro ejemplo digno de mención lo protagoniza “Per a què negar-ho<sup>92</sup>”, que cuenta con la dedicatoria “A Joan Brossa<sup>93</sup>, merced a Antoni Marí<sup>94</sup>”. La disposición de los versos se plantea también de manera refractaria pero, mientras que en la primera parte del poema los versos se presentan en catalán y en el sentido natural de lectura, en la sección inferior se muestra su traducción en español y con una colocación totalmente opuesta:

Aambdóscostats de tu

també hi eres,  
pols de llop, guilla  
defang.

de barro.

polvo de lobo, zorra,

también estabas,

A ambos lados de ti

---

años de la Transición española y que se prolongará hasta mediados de los años 80). Su irreverencia, rebeldía y su carácter antisistema le llevaría a desarrollar una obra de temática propia de aquel entonces como *Gay rock* (de 1974 y que trata sobre el estilo de música “glam rock”), otras como *Pérdidas blancas* (1978, gracias a la cual obtendría el premio de poesía “Puente Cultural”) o, por ejemplo *En rojo* (1985). También escribió algunos relatos de ciencia ficción (*El polvo azul-Cuentos del mundo eléctrico*, de 1985), así como también colaboró en televisión y en periódicos de tirada nacional.

<sup>91</sup>*Ibíd.*, p. 39.

<sup>92</sup>*Ibíd.*, p. 67.

<sup>93</sup>Algunas de las obra más atractivas de Joan Brossa (1919-1998) pertenecen al universo de la poesía experimental, como la poesía visual (como la obra de 1975 titulada *Poemes visuals*), los poemas objeto o los poemas urbanos o instalaciones. También dedicó su labor a escribir guiones cinematográficos, libros de ópera y prosa y estudios de arte.

<sup>94</sup>*Ibíd.* A

Antoni Marí (1944 - ) poeta y ensayista nacido en Ibiza. Como poeta destaca la obra *Un viatge d'hivern*, de 1989 y que le permitiría obtener el Premio Nacional de la Crítica. Como novelista, es importante su obra *El vaso de plata y otras obras de misericordia*, de 1992 y gracias a la cual se le otorgó el Premi Ciutat de Barcelona y el premio Crítica Serra d'Or. Actualmente es catedrático de Teoría del Arte en la Universidad Pompeu Fabra.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

La vista es engañada de todas las maneras posibles: el lenguaje es alterado al utilizar otro código diferente al castellano y que bien podría suponer un obstáculo para el lector común, la extraña disposición de los versos abarcando la página de extremo a extremo, y, por último, la colocación de los mismos reflejando a los originales. Y es que la referencia al espejo (así como al reflejo que en él reverbera) no podría haber tenido mejor cabida que en *Visto y no visto*. La utilización del espejo como metáfora de la doble visión que sobre él se proyecta encuadra perfectamente con esa división de las realidades que anidan en la propia identidad: la que se ve y la que no se ve. El universo interior se proyecta al exterior de una manera para volver a recaer en el punto de salida (el propio sujeto), salida y llegada, cuerpo y alma. Pero, además, el espejo es utilizado como herramienta poética, tal y como evidencia el poema a Joan Brossa, como útil experimental para llevar a cabo una creación que no solo impresiona por sus cuestiones inmanentes del propio lenguaje, sino por su sorprendente y significativa disposición. El espejo se convierte en máscara, en antifaz de la vista: la engaña, la duplica y le devuelve una visión de sí mismo solo perceptible en el mundo de los sentidos, la mirada interior descansa en el espejo y devuelve la mirada exterior.

Continuando con esta idea, el poema “Se parecía a Juan Rulfo” apunta una nueva dirección de sentido a la duplicidad y la oposición que protagoniza *Visto y no visto*. En él, se hace alusión a la mirada hacia el “corazón del otro<sup>95</sup>”, hacia el alma de una alteridad. Sin embargo, en esta obra la alteridad debería entenderse como aquella duplicidad de identidades que parte del propio individuo, como ese desdoblamiento entre realidad exterior e interior y no tanto como la búsqueda o la necesidad de encontrar y dialogar con un nuevo sujeto, como ocurrirá en otras obras. Es por ello por lo que la idea del espejo lleva inscrita consigo una duplicación de la identidad fruto del engaño de la vista, de la interrelación entre el ojo implícito y aquel que ejecuta uno de los cinco sentidos de percepción.

Y tanto los espejos como el reflejo de una identidad que se disemina y que se desdobra, además de la alusión a ese ojo interior que mira hacia sí misma, provocan la recuperación, por parte de Casado, de un verso de uno de los poemas de la obra *Ardicia* del autor salmantino. Con “Hablando por hablar. A ciegas. Ojo del corazón, quema el paisaje<sup>96</sup>” concluye el segundo poema de ese libro rojo que realizó en colaboración con

<sup>95</sup>*Ibíd.*, p. 34.

<sup>96</sup>José-Miguel Ullán, *Ondulaciones*, op. cit., p.164.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

Pablo Palazuelo<sup>97</sup>. El crítico encuentra en este “ojo del corazón” el aforismo perfecto para definir el mecanismo que pone en marcha el sentido de la vista en *Visto y no visto* y su particular estructura de diario confesional:

Se puede volver ahora al problema del carácter de este *diario*, tras el recorrido por textos que se han nombrado apenas. Todos están ya en el *cauce del tacto*; aunque pueda suponerseles un alimento previo, ya no dependen de él: el órgano que percibe su mundo es el *ojo del corazón*, sus materiales forman parte del núcleo que constituye esta poesía, sus retratos –aun no componiendo un rostro– tienden a ser autorretratos: no la imagen vista, sino los ojos que la vieron hasta absorberla<sup>98</sup>.

El sujeto llevaría a cabo una operación de asimilación de la realidad externa a través de un “ojo interior” y, una vez adquirida la imagen, procedería a expresar dichas apreciaciones en el propio poema, de ahí que el poema crezca en lo “no visto”, porque lo visto supone tan solo un estímulo de una realidad exterior que engaña, distorsiona, traiciona y cuyos vestigios quedarán confinados, irremediabilmente, en el más profundo de los recuerdos.

Este “ojo del corazón” legitima también otro de los recursos poéticos más determinantes para las obras crepusculares el autor salmantino: la mística. No es de extrañar que el alma suponga para la identidad una plataforma que le permita la búsqueda de la trascendencia. De hecho, es en la segunda parte de *Visto y no visto* donde la identidad parece desarrollar de una manera más evidente esta técnica que el autor acoge directamente de San Juan de la Cruz (un importante referente en su filosofía creadora) para acabar actualizándola a través de autores contemporáneos como José Ángel Valente.

Y es justamente a este autor a quien se le honra en un poema concluyente y fundamental en el que se aúna y se sintetiza lo que se podría entender como el universo poético que subyace a la labor creadora del autor: “Pájaros raíces”. El penúltimo poema de *Visto y no visto* se caracteriza por su extensión y por marcar una transición a la

<sup>97</sup>Pablo Palazuelo (1916-2007) pintor y escultor español ganador de premios como el Premio Kandinsky en 1952 o el Premio Velázquez en el año 2004. Su obra comienza siendo abstracta para lograr dominar, en los años setenta, una perspectiva minimalista. El propio autor confiesa como uno de los autores que más influencia han ejercido en su labor creadora ha sido el pintor suizo Paul Klee (1879-1940), además de los constructivistas rusos. Entre la geometría y la abstracción, su concepción del arte viaja entre la cábala, la filosofía y pensamiento orientales y el esoterismo, de ahí que se haya definido como una obra de alta espiritualidad, de corte abstracto, pero altamente idealista.

<sup>98</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, *op. cit.*, p. 121.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

siguiente parte de la obra, *Manchas nombradas II*, donde se advierte la acusada introspección que lleva a cabo la identidad y cuya poética desencadenará en la dispersión del propio sujeto.

El poema se inicia con la recuperación de algunas de las líneas que componen la antología *Material memoria* de José Ángel Valente, obra en la que el autor reflexiona sobre el quehacer poético y los mecanismos del lenguaje que son necesarios para llevar a cabo dicha labor. Esta alusión no es nada fortuita si se tiene en consideración la dirección de sentido que subyace en la creación de Ullán. En ella se dan cita todas aquellas imágenes, alegorías, metáforas, conceptos y símbolos que han ocupado las páginas de las obras predecesoras.

Y como no podía ser de otra manera, los sentidos más importantes para la poética el autor salmantino: la “correspondencia del ojo<sup>99</sup>”, “la mano verde ocupa el lugar de la mano<sup>100</sup>” y el “zigzag del vocerío<sup>101</sup>”. La alusión a la visión (la cual también se caracteriza por su falta de nitidez y su naturaleza “velada”) viene legitimada por la necesidad de la identidad de encontrar, en los ojos, una manera de representar el ejercicio que se realiza en aras de evocar lo pretérito, de rebuscar en su propio acervo existencial. Esta acepción del sentido visual va a predominar sobre aquellas otras que han confirmado la obra y será la que reinará en el conjunto de obras posteriores.

La carencia de transparencia con la que se singulariza muestra unos recuerdos y unos “rostros velados<sup>102</sup>”, muestra de cómo el *tempus fugit* colabora en la labor de enturbiar aquello ya vivido para, más adelante, transformarlo en un completo vacío, en la mismísima nada. Estos rostros que se reconocen y que son advertidos de manera borrosa son “rostros velados de la Muerte”, porque, como se comprobará más adelante, por mucho ahínco que exhiba la identidad por recuperar imágenes que ya han acontecido, ello solo desembocará en la más honda de las muertes, de la inexistencia. Todo futuro se transforma en presente, éste en pasado y el pasado en la nada, luego la existencia es, *per se*, un vacío incapaz de vencer a la acción de Cronos.

En cuanto al oído, éste es recordado una vez más como reflejo de los “voceríos” que son perceptibles gracias al sentido y que se corresponden con la realidad más exógena de la identidad. Aquello que se escucha supone el puente entre lo exterior y el

<sup>99</sup> José-Miguel Ullán, *Visto y no visto*, op. cit., p.88.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 88.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

propio individuo, a la vez que las palabras ajenas son percibidas, adquiridas, y entendidas por el sujeto. Los sonidos que escucha son, de alguna manera, “robados”, apropiados, asimilados:

Zigzag del vocerío. Los pescadores desembarcan, cansados. Chillan los grillos.  
Arrecian las gaviotas. Fingen las patrulleras vigilancia y servicio. Noche casi  
cerrada. Repeticiones. Todavía un candil<sup>103</sup>.

“La mano verde ocupa el lugar de la mano”. La relación de este color y no otro para el órgano encargado de la vista tampoco resulta caprichosa. La vida sustituye ahora a la mano, al tacto, a la labor poética, al poema y al propio lenguaje. Se trata de cómo la vida exterior al “yo” lírico trata de superponerse en ocasiones sobre aquella otra interior y de vencerla. La dualidad de dimensiones vitales (la exógena y la endógena a la identidad) sobre la que se ha construido *Visto y no visto* vuelve a interceder, afectando al sujeto y haciéndole mirar hacia afuera. Los versos que siguen (“El corazón es todo corazón. / Veo barcas al alcance de la mano<sup>104</sup>”) así demuestran esta condena de la identidad de tener que vivir en constante conflicto consigo misma o, dicho de otra manera, la agonía existencial a la que es sometida.

“Pájaros raíces” se considera una preparación a la segunda parte de *Visto y no visto* (1993), pero no solo a esa sección, sino a la filosofía existencialista y nihilista que protagonizará las obras siguientes. Hasta ahora las obras han ido poco a poco adquiriendo un tamiz cada vez más agónico y melancólico, y en esta oda a Valente<sup>105</sup> la identidad parece aferrarse a la utilización excesiva de la memoria y de la evocación, teniendo como herramienta para ello el sentido de la vista. Pero, se traspasan los límites cuando se explicita una “m e m o r i a e n b l a n c o<sup>106</sup>” o la intención de recuperar de manera cristalina algo que irremediamente se ha tornado en niebla, o, “fundir de nuevo cera con transparencia: *de ser posible, nada*<sup>107</sup>”. Es entonces cuando la identidad entiende lo efímero que es el tiempo y la imposibilidad de revivir su existencia y cae en la nada, en el vacío “Yo soy mi última apuesta al vacío<sup>108</sup>”, un “yo” plagado de

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 92. Adviértase como vuelve a aparecer el símbolo del “candil”, elemento más que relevante para la poética del autor.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>105</sup> Se debe apuntar la vinculación de Ullán con Valente, hasta tal punto que éste último prologará una de las antologías del autor salmantino, en concreto *Antología Salvaje*.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> *Ibid.*

desolación y pesimismo, una identidad que “ya no llegaba a distinguir apenas la neblina de la esperanza” mas que el nihilismo.

La conclusión a la que llega el sujeto poético no desemboca en otro lugar más que en el poema, en el lenguaje que lo estructura y en la capacidad de la escritura de poder fijar algo en cierta manera y que, así, se pueda sobrevivir al paso del tiempo:

¿Vuelve Lázaro?  
Escribe en negro para hacerse gris  
Ocho o nueve palabras sobre el papel mojado.  
Sobre ti. Sobre mí. ¡Ay de tan poco!

Desplegarlas mañana como raíces. Como dibujos. Como pájaros húmedos de buen agüero<sup>109</sup>.

Las palabras escritas, los poemas, los dibujos son los únicos que pueden vencer ese despiadado *tempus fugit* que tanto hiere a la identidad poética. Aquello que se escribe echa “raíces”, el pájaro que vuela libre pero que también es capaz de asentarse y protegerse de los vendavales de la memoria. Esta arma poética permanecerá en obras como *Manchas nombradas* (tanto la obra primigenia como su continuación) o *Razón de Nadie*, donde la diseminación del sujeto pasa de ser una premonición a una realidad.

El sentido de la vista en *Visto y no visto* no presenta la amplia diversidad de máscaras de las que hacía gala el tacto en obras anteriores. En lugar de disfrazar a la vista, esta es utilizada como herramienta poética para indicar cómo la identidad mira hacia el pasado en aras de rememorar un tiempo ya acontecido. Además, el ojo se convierte por momentos en la propia identidad y se despliega en dos planos: el interior y el exterior. Con el primero (también entendido como “ojo del corazón”) el sujeto poético mira para sí mismo, rebusca entre sus memorias y da cuenta de su idiosincrasia, una existencia condenada a la nada y al vacío de visiones y rostros cada vez más borrosos y de recuerdos que acaban siendo transparentes.

Asimismo, el órgano del ojo le permite conectar su “yo” interior con el mundo palpable en el que está inmerso. Gracias a él se percata de la realidad misma, y, ayudado del oído, es consciente de voceríos, titulares y acontecimientos que le advierten de aquello que es ajeno a él mismo. Prueba de ello es la manera en la que son presentados los poemas en esta primera parte de *Visto y no visto*. Siguiendo el formato fechado de

<sup>109</sup>*Ibid.*, p. 93.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



un diario, se adopta un tono confesional que legitima esta doble visión de la realidad (la circundante y la íntima). Pero el universo exterior a la identidad, al igual que el pasado y la melancolía que ello suscita, también puede ser engañosa y fraudulenta. Lo perceptible por los sentidos ha de transitar por el “yo” interior y ser asimilado y digerido y, debido al patógeno nihilismo al que está sujeta la identidad, todo será concebido como una profunda hondonada, un vacío, la misma nada.

Se podría afirmar que el espejo es la alegoría que subyace a esta obra del autor salmantino. Gracias a la vista, la identidad es capaz de observar su reflejo, su yo exterior, y ser devuelto a su yo interior. Se produce una acción de devolución y de superposición de una dimensión del sujeto con la otra y ese “ojo del corazón” observa la manera en la que es proyectado al mundo exterior. De igual forma, esa realidad percibida y adherida al cristal del espejo es conducida hacia el interior del “yo” a través de la misma vista que le muestra su apariencia más perceptible por los sentidos. El proceso de asimilación que se lleva a cabo conforma una espiral reflexiva que acabará confluyendo en la misma idea de existencialismo y nihilismo, acompañada de la agonía y la extrema melancolía que produce la devastación del transitar del tiempo y que se advertirá y se desarrollará de manera más pronunciada en las últimas obras del autor. Como bien expresaba uno de los versos de “Pájaros raíces”: “Yo soy mi última apuesta al vacío”<sup>110</sup>.



Ilustración de *Lámparas* (2010)

<sup>110</sup>*Ibíd.*, p. 89.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

### 1.3 Órganos dispersos

A partir de entonces, esta efusividad de los sentidos se refrena y se suaviza en las obras posteriores de José-Miguel Ullán. El tacto, la vista y el oído se resisten a desaparecer del todo, principalmente porque forman parte esos lemas más importantes y decisivos de la poética del autor salmantino pero, aún con ello, la recurrencia a los mismos en sus obras más crepusculares no se caracteriza por su extrema intensidad precisamente.

En *Órganos dispersos* (obra publicada en el año 2000) los sentidos aparecen de manera discontinua, como pequeños destellos y guiños a su filosofía creadora más profunda y particular. La obra toma el título de una de las siete secciones en las que está dividida, cada una de ellas de contenido y forma heterogénea y variada. Asimismo, y como el autor tiene acostumbrados a sus lectores, sus páginas no solo están protagonizadas por texto, sino por dibujos, aguafuertes y “agrafismos” que Ullán realizó de manera particular para esta obra de la que apenas se publicaron trescientos ejemplares. En general, *Órganos dispersos* posee un fuerte carácter introspectivo y confesional, muy en la línea de sus obras consideradas menos “experimentales”. Todas las construcciones presentes en sus páginas se caracterizan por una profunda intensidad fruto de esa hondonada existencial que identifica al sujeto poético desde no hace poco tiempo en su trayectoria vital. Además de algunas odas a diferentes artistas contemporáneos, amigos y compañeros (como por ejemplo el poema “Hebras de papel<sup>111</sup>” dedicado a Jirí Kolár sobre el que se hará referencia más adelante), los sentidos también alimentan a *Órganos dispersos*, órganos que ya dan forma “corpórea” a la identidad poética.

Y es justamente en el primer poema de la sección homónima a la obra donde los ojos y los oídos vuelven a aparecer:

y del abrir                    al cerrar  
    los ojos  
medio encogido oían-  
lo  
    no incoloro  
    tampoco en frío

<sup>111</sup>José-Miguel Ullán, *Órganos dispersos*, Fundación César Manrique, Madrid, 2000, pp. 63-67.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

esmerilar la titilante mancha

rocosa

clavada en el hollín de su desvelo <sup>112</sup>

Las manchas también retornan en un baile de alusiones a los sentidos más importantes para la identidad. Por un lado, los ojos (encargados de proporcionarle no solo visión exterior, sino aquella que ve su ojo interior, su idiosincrasia misma) que ahora se abren y se cierran, parpadeantes, en un constante aparecer y desaparecer de la realidad, en un juego entre lo exógeno y lo endógeno del sujeto. Y los ojos “oyen”, en una nueva referencia a esa correspondencia entre el universo que le rodea, aquel más sensible y superficial, para luego tamizarlo por su propio interior y descubrir una versión de la realidad engañosa, pero a la vez fiel a lo que sucede ajeno a la mayor de las interiorizaciones de la identidad. Y la mancha, “titilante”, centelleante, aferrada a ella, también resguardando y definiendo al “yo”, protegiéndole de una “nada encendida / salta también / date al estrepito <sup>113</sup>”, de un vacío que es aclamado para que se evidencie y que estalle.

Como se puede observar, *Órganos dispersos* mantiene la misma línea en cuanto a filosofía creadora que las obras que le preceden. Es más, si se avanza por el desorden de versos, por las palabras lanzadas a la página casi de manera impulsiva, se encontrarán constantes menciones al “latido <sup>114</sup>”, a la “fidelidad <sup>115</sup>”, o a la mismísima nostalgia, sin duda uno de los elementos nucleares sobre los que se erige el sujeto poético. “y del abrir al cerrar / los ojos <sup>116</sup>”: el “yo” parece haber repasado, en un simple e involuntario parpadeo, todos y cada uno de sus rincones más recónditos de su ser, sus miedos, sus raíces, su porvenir y los motivos de su situación existencial y nihilista.

La sección concluye con dos aportes concluyentes: una creación visual en una página y, enfrentado a ella, unos versos dispersos que, pese a ello, aportan un abismal sentido del vacío que sufre la identidad:

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 33.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

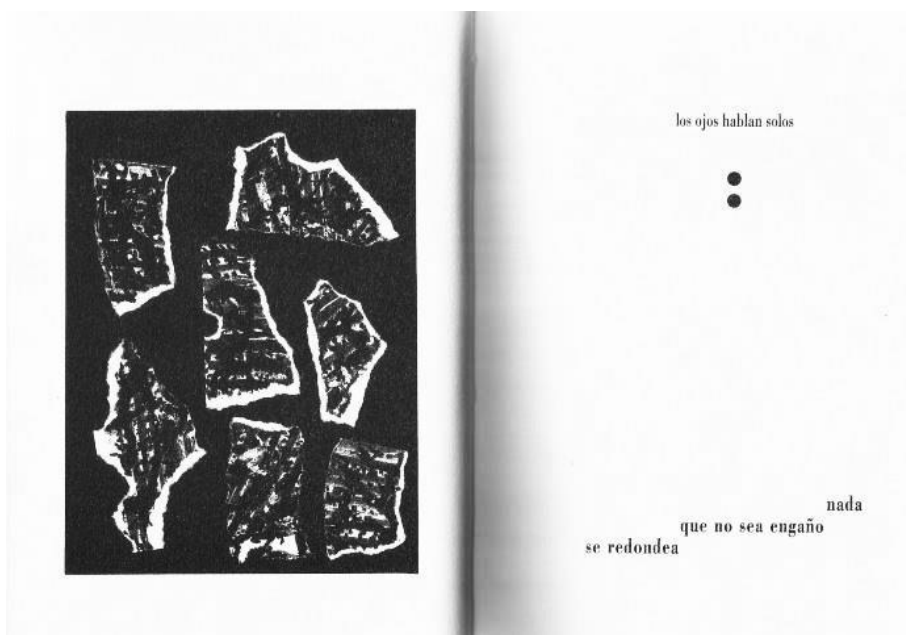
Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



Páginas finales de la sección "Órganos dispersos"

“Los ojos hablan solos / nada / que no sea engaño / se redondea<sup>117</sup>” quizás esta sea una de las confesiones más explícitas y transparentes sobre el nihilismo y la “infidelidad” o el “engaño” de la vida que el sujeto poético haya confesado jamás a lo largo de todas las obras. Los dos círculos que acompañan los versos hablan por sí solos: la vida es engaño, es vacío, es una nada constante y la inexistencia es el principio y en fin de la misma existencia, aunque ello suponga una importante paradoja.

Uno de los últimos poemas de la obra vuelve a dar cuenta de la huella de los sentidos y de la insondable reflexión a la que son sometidos. Se trata de la sección que el autor titula como “Mar proceloso con restos llameantes de un naufragio<sup>118</sup>”, en alusión al pintor romántico Turner<sup>119</sup>, tal y como así se detalla al pie de la página. El poema bien podría hacer referencia a la pintura del artista británico conocida como “A disaster Sea” (“desastre en el mar”, del año 1835), obra caracterizadas por esa tempestad de colores fríos y cálidos, con un barco naufragado y que es víctima de una

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p. 35.

<sup>118</sup> *Ibíd.*, pp. 84-89.

<sup>119</sup> Joseph Mallord William Turner (1775-1851) pintor romántico inglés que destaca por la viveza, luminosidad y en algunos casos violencia cromática de sus paisajes, además de reflejar de la filosofía romántica.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

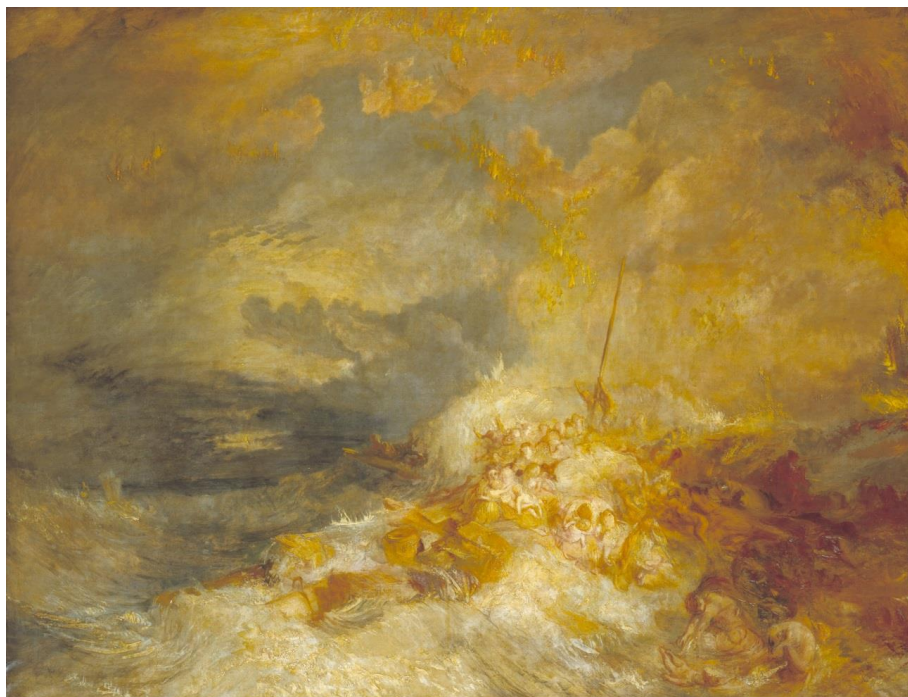
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

lengua de fuego en plena mar. ¿Se puede evidenciar de mejor manera la situación de la identidad que con esta alusión a la obra de Turner?



"Desastre en el mar", de J.M.W. Turner, 1835

Y es que el sujeto poético se encuentra en ese constante estado de zozobra, de naufragio tanto con su propia identidad como de la existencia que protagoniza. Y, entonces, habla los ojos, y las palmas de las manos, en una interesante elegía a la idiosincrasia del “yo” mismo:

-no espere, no espere;  
venga,  
ahora  
cierra los ojos, crúzate de brazos  
hasta que cada palma  
de tus manos pueda  
delimitarte, acostillarte,  
y ponte  
en el lugar del oprimido: que  
un pie se monte encima

52

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

del otro  
y que lo pisotee  
con tanta fuerza y gratuidad de ocaso  
que ni siquiera el corazón ya sepa  
decir si es la memoria  
o es el presentimiento  
quien se lo ordena-<sup>120</sup>

La palma de las manos recobra una vez más el protagonismo del momento de creación poética, de esa ejecución demiúrgica, de la autoría, del lenguaje y del poema mismo. Que el poema no suponga un impedimento para expresar con profundidad los estragos que han causado la memoria y los recuerdos en la identidad. Por un momento vuelven a darse cita todos los elementos sobre los que se edifica la poética del autor. Todos y cada uno confluyen en este marco de naufragio y tormenta interior que es observada desde dentro, con los ojos cerrados hacia lo exclusivamente perceptible por los sentidos.

Y el oído también acude fiel a la cita: se aprovecha el contexto que proporciona la pintura de Turner para traer a colación ese estruendo de las olas en medio de una tormenta:

vamos  
a dejar de escuchar:  
“Las olas  
nos arrastran...”  
“Se sabe,  
por lo menos de oídas,  
lo que se entiende aquí  
por entender.”<sup>121</sup>

En *Visto y no visto* (1993) la identidad encontraba en los “voceríos” el reflejo de una realidad circundante y percibía aquello que la gente decía para filtrarlo y asimilarlo a través de sí misma. En *Órganos dispersos* (2000) el sujeto recurre a este sentido para recibir la algarabía de las olas que mecen el barco naufragado, de nuevo una vía de

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 87.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

conexión entre su existencia interior y aquella que es ajena y externa. Pero, por un momento la identidad revierte la situación y ya no es que lo que se escuche sea lo que se tenga que entender, que el universo extraño a la profundidad de su existencia sea lo sensible, lo verídico (de haberlo), sino que ese mismo naufragio sea la realidad. Lo que es concebido como realidad, dada su capacidad de ser perceptible por los sentidos ahora se convierte en lo etéreo, en lo escéptico, y es el interior, la zozobra personal del “yo” lo único que se cierto. El “ojo del corazón” se abre y el órgano del cuerpo humano se cierra, y lo que se advierte dentro no es más que “momias”, vestigios de un pasado, memorias, “despueses” que jamás llegarán:

O bien:

“Se entiende, a duras penas,

lo que naufragable se sabe:

momias

empapadas de gasolina,

de babas desdeñosas, de despueses

jamásasí soñados.”<sup>122</sup>

En *Órganos dispersos* se cruza la línea de ambas realidades y se va más allá de la situación que presentaban los sentidos en otras obras anteriores. Hasta ahora siempre se había mantenido la dualidad entre dos realidades: la interior y la circundante, la que se percata mediante los sentidos y la identidad solo había alcanzado la identificación con el sentido del tacto, con la mano entendida como símbolo de autoría. En este poema el oído invita a que lo que se escuche no sea solo lo que profieren voces de una alteridad, sino que también se preste atención a la propia, y que sea esta y no aquella la que se determine como auténtica. Este cambio de polaridad en la perspectiva poética será un signo de evolución para el sujeto poético y solo será perceptible de manera centelleante en las obras últimas del autor salmantino. Se apuesta por los sentidos interiores y no por aquella mano, aquel ojo o aquel oído que muestran a la identidad una realidad engañosa, sensible e infiel.

---

<sup>122</sup>*Ibíd.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

## 2. LOS ENMASCARAMIENTOS DE LA MEMORIA

El tema sobre el que versa este apartado de la investigación refleja uno de los elementos más importantes para la poética de José-Miguel Ullán a la vez que evidencia una cuestión decisiva para entender la filosofía que subyace a su proceso creador. Memoria, recuerdo, tiempo, melancolía, angustia y hasta muerte colisionan no solo en alguna de sus obras sino en prácticamente toda su trayectoria poética. De una u otra manera el sujeto lírico de las obras del autor salmantino siempre está teñido de cierta aflicción por una temporalidad irrevocable que le lleva a recordar unos pasajes vitales que no siempre se muestran cristalinos en su memoria, sino, más bien, borrosos y turbios. La melancolía se apodera de la identidad lírica hasta llegar a un estado tal que la nostalgia llega a teñir la gran mayoría de sus creaciones. Esta incapacidad del sujeto lírico de poder recuperar lo ya acontecido, de poder revivir experiencias pretéritas o simplemente de evocar momentos felices e importantes le ahoga en un profundo mar de angustia, de vértigo que, como se comprobará, en ocasiones puede llegar a significar la propia muerte, la desaparición de la identidad poética.

Y aunque la memoria y la melancolía resulta un universal poético para la obra de Ullán, lo cierto es que ésta se presenta de una manera más fehaciente en unas que en otras. Por ello, las obras sobre las que se centrará la atención del estudio serán *El Jornal* (1965), *Mortaja* (1970), *Maniluvios* (1972) y *Razón de nadie* (1994). Con respecto a la cuestión de la memoria, su poesía presenta una estructura algo cíclica: en sus obras iniciales la alusión a recuerdos vividos en su pueblo natal Villarino de los Aires, de su infancia, de su familia y de las huellas que en él han dejado dichas evocaciones. A medida que avanza su trayectoria poética este éxtasis melancólico parece ser relegado a un plano menos manifiesto (sin nunca desaparecer del todo), sacrificado en aras de

55

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



conseguir una construcción poética que atienden más a un impetuoso experimentalismo poético, frenesí de juegos visuales y léxicos, de fusión de bocetos, fotografías y enigmas ideográficos. Aunque esta tormenta emocional parece calmarse, en sus últimas obras vuelve a aparecer en escena con más fuerza, con una energía que, además, vendrá apoyada por un decisivo tono intimista, que busca una menor recreación en laberintos visuales.



Detalle de *Lámparas* (2010)

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

## 2.1 *El Jornal*

*El Jornal* se ha considerado la primera obra del autor, obra que, aunque publicada en el año 1965 está fechada justamente un año antes. A pesar de ser una obra temprana, ya desde entonces se empezaba a idear el cosmos poético del autor salmantino y, en lo que a la “máscara” de la memoria se refiere, dada su naturaleza y las circunstancias en las que fue escrita, supone una evidencia concluyente a la hora de realizar un primer acercamiento a este “yo” lírico estigmatizado con una imperante melancolía.

Si hay un elemento que caracterice a *El Jornal* ese es las constantes referencias a la vida en Villarino de los Aires, desde la utilización del léxico rural y coloquial a algunas de sus vivencias en el que fue el lugar de su infancia. “chancas”, miajas”, “campano” o “boceras” son algunos de los términos que habitan las páginas de la obra, todas ellas colocadas en un paisaje campestre y rural en donde se pintan escenas de la misma cotidianidad. Sobre el método de creación de *El Jornal*, Miguel Casado también señala que el “collage, sedimentación, montaje... contarán siempre entre los mecanismo lingüísticos de Ullán, para quien construir un mundo es una precisa operación de síntesis<sup>123</sup>”. El sujeto lírico se sitúa en un presente que mira al pasado, a las fotografías emocionales y hasta algo costumbristas que se proyectan en cada creación poética, como la que presenta el poema “II<sup>124</sup>”:

y qué fuera del pueblo  
  
sin el baile arrimado  
del domingo  
la multa del alcalde  
el recibo el médico  
el subsidio del viejo  
la extremaunción del cura  
las chancas con su escándalo  
el otoño con siega  
o ya veremos?

<sup>123</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit, p. 12.

<sup>124</sup>José-Miguel Ullán, *Antología Salvaje*, Las Palmas de Gran Canaria, Hoy por hoy, 1970, p. 132.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

Los poemas de *El Jornal* se van sucediendo como si conformaran un álbum de fotografías y recuerdos, de bosquejos a mano alzada que se conforman con los vestigios emocionales que la memoria ha dejado en el sujeto lírico. Como bien detalla Miguel Casado en el prólogo a *Ardicia*, en la obra se testimonia un “mapa interior”<sup>125</sup> de la infancia del autor que es tamizado por un sujeto lírico vencido por los recuerdos. Se trata de la invención de un universo poético propio y distintivo del propio autor, el mundo “Villarino”, al que también recurrirá de forma menos fehaciente en otras de sus obras. Esto es, a partir de la realidad que el autor recuerda se idea una identidad lírica que traslada al poema dichas memorias coloreadas de un tono claramente melancólico fruto del proceso de evocación que se ha llevado a cabo. Pero, aunque espacio poético “Villarino” tiene referencia en el pueblo real del autor, lo cierto es que, como señala Casado, se trata de universo que existe solo en la poesía de Ullán, que existe por y para el texto, por y para el desarrollo y la evidencia de un sujeto lírico concreto, de una “disfraz” poético de la memoria.

El momento en el que el sujeto poético invoca estas emociones y universos perdidos de la niñez es un presente que se ha convertido en futuro desde aquel entonces: un sujeto lírico maduro y adulto, externo ya a aquella realidad evocada, rememora en otra encrucijada espacio-temporal (futura) algo que ya le es ajeno y distante en el tiempo. Esta idea bien podría entenderse en el poema que inicia la obra, así como la referencia al “candil”, a la voz interior, al intimismo del sujeto lírico:

Amatando el candil  
tan en mi hogar.

Y, sin embargo,  
cósmico<sup>126</sup>.

A este respecto bien se podría entender que el sujeto lírico reconoce esta labor: de invención de un universo desde el recuerdo, un “hogar” “cósmico” evocado desde el “hogar” actual. *El Jornal* adquiere así, en el fondo, cierto carácter confesional con en el lector.

<sup>125</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 13.

<sup>126</sup>José-Miguel Ullán, *Antología salvaje*, op. cit., p. 131.

El recuerdo de aquello que le es pretérito lleva al sujeto lírico a caer en la evidente cuenta de ese *tempus fugit* que persigue su existencia. La temporalidad ya no es solo un concepto, sino una realidad para el “yo”. Y el sujeto no solo evidencia esta fugacidad del tiempo que ha dejado entrever el recuerdo, sino que es consciente de que, al fin y al cabo, la memoria es ese mecanismo que de manera repentina trae al presente un pasado que, hasta ese momento de lucidez parecía extinto. El pasado, hasta que no es revivido por el recuerdo, permanece muerto. Sin embargo, Casado llama la atención sobre esta cuestión cuando explica:

La identidad del sujeto se fija así en algo irremediamente perdido; no como se sabe que la infancia lo está siempre, sino simbólicamente más allá. Frente a ello, no habrá propiamente nostalgia ni tampoco intento de recuperarlo: solo su afirmación enunciativa, la afirmación de ese vacío<sup>127</sup>.

Según esto, el sujeto lírico recuerda todos los pasajes que conforman *El Jornal* sin otra intención más que mostrarlos al lector, de exhibir la realidad Villarina, de mostrar toda una galería de evocaciones de la infancia. La máscara de la memoria tiene, así, un cariz de conformismo con la temporalidad aceptándola, y asumiendo cómo lo pretérito supone inexistencia, ausencia y vacío. Se trata simplemente de una constatación del pasado recuperado a través de la memoria o, en otras palabras, de la utilización de la memoria como herramienta que el sujeto lírico utiliza para confirmar que todo pasado significa desaparición.

Aunque se revela esa resignación del sujeto lírico en el *tempus fugit* y en la exhibición de memorias que lleva a cabo en la obra, lo cierto es que se debería plantear la idea de hasta qué punto todo proceso de rememoración de algo pretérito no conlleva, de alguna u otra manera, cierto estado de melancolía. Aunque el “yo” no muestre este tono letárgico y excesivamente depresivo que puede suponer el *tempus fugit* barroco, por ejemplo, o el deseo expreso de querer revivir dichas evocaciones, lo cierto es que se percibe, sobre todo tras la lectura del último de los poemas de la obra, cierto afán del sujeto lírico por entender que aunque lo pretérito signifique desaparición o incluso vacío, siempre de alguna manera permanecerá vivo en la medida en que exista el anhelo por recordarlo o la emoción que ello suscita:

<sup>127</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 13.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

podarán la canción.

pero las uvas  
nos hablarán del mosto  
por su baba<sup>128</sup>.

La “baba”, entendida como la estela que desprende todo proceso de recuerdo permanecerá como un todo inmutable y perenne, independiente de que esa “canción”, esa memoria o ese tiempo pasado haya sido extinguido.

Cabría también señalar en este punto otra de las “máscaras” de la memoria para el autor, otra de las acepciones que Ullán le atribuye a ella y que diside de la anterior. Aunque la obra del autor salmantino se caracteriza por una revolución formal y visual más que evidente, en algunos momentos la atención a los aspectos más meramente compositivos o en la recuperación de antiguos clásicos implica, evidentemente, la utilización de la memoria, el rescate de elementos compositivos pretéritos que le sirven para erigir la obra. En *El Jornal* se detecta cierta filiación a los formalismos poéticos clásicos, algo que se desvincula totalmente de sus obras más arriesgadas y rupturistas como podría ser *Alarma* o *Cierra los ojos y abre la boca* (1970), por ejemplo. Asimismo, la aceptación de personajes (el Conde de Villamediana), poetas (Luis de Góngora) e incluso obras (el soneto gongorino escrito en 1594 y que da título a *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*) lleva consigo memoria, remembranza. El poema gongorino del que toma origen la obra de autor salmantino es el que sigue:

Descaminado, enfermo, peregrino,  
en tenebrosa noche, con pie incierto,  
la confusión pisando de el desierto,  
voces en vano díó, pasos sin tino.

Repetido latir, si no vecino,  
distinto oyó de can siempre despierto,  
y en pastoral albergue mal cubierto  
piedad halló, si no halló camino.

Salió el Sol, y entre armiños escondida,  
soñolienta beldad con dulce sana  
salteó al no bien sano pasajero.

Pagará el hospedaje con la vida;  
más le valiera errar en la montaña,

---

<sup>128</sup>José-Miguel Ullán, *Antología salvaje*, op. cit., p. 150.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

que morir de la suerte que yo muero<sup>129</sup>.

No se debería olvidar tampoco que para Ullán “clasicismo” es sinónimo de “Barroco”. Esa etapa literaria es no solo un recurso poético fértil que legitima la creación de muchas de sus obras, sino que la extrema atención a la cuestión formal y a la densidad de su contenido supone el punto referencial de todo su proceso creativo. A él vuelve y de él parte cuando así lo necesita. Y cuando su poesía se retuerce en un remolino visual y experiencial implacable, dicho proceder poético es extremo porque con él se relaciona.

Esta cuestión no solo es detectable en *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1976), sino que en otras obras como *Soldadesca*, de fuerte tensión tanto lingüística como semántica y como, finalmente, visual, gracias a las ilustraciones aportadas por artistas y colegas del autor como Eduardo Chillida<sup>130</sup>, Pablo Palazuelo, Matías Quetglas<sup>131</sup>, Eusebio Sempere<sup>132</sup>, Antonio Saura<sup>133</sup> o Enrique Brinkmann<sup>134</sup>, entre otros. Sobre la obra, dedica Miguel Casado la siguiente reflexión:

La unidad. Pero también la gama de las escisiones y, en la forma que se manifiestan, el vínculo con el espíritu barroco. Es el territorio de las paradojas imposiblemente reconciliadas; la contradicción barroca, la llamada atendida de lo sublime y lo siniestro, el ruido de la carcoma de la muerte cuando va horadando el interior de lo vivo; y, por otro lado, la lengua perfecta, el poso

<sup>129</sup>Luis de Góngora y Argote, *Obras de don Luis de Góngora*, Imprenta de Francisco Foppens, Madrid, 1959, p. 42. (disponible online en <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/756/pdf/>). Sobre la importancia de este poema ha insistido José María Micó en *La fragua de las soledades*, Simio, Barcelona, 1990.

<sup>130</sup>Eduardo Chillida (1924-2002), amigo de Pablo Palazuelo, es el escultor español continuador de la tradición de hierro forjado iniciada por Julio González. Sus esculturas, generalmente de hierro y hormigón, se consideran centrales en la historia del arte abstracto.

<sup>131</sup>Matías Quetglas (1946 - ) pintor español que desarrolló su labor en plena posguerra española. En sus primeras obras se observa una tendencia por el hiperrealismo, el realismo mágico y el surrealismo, para luego ir poco a poco derivando en una pintura más imaginativa, sin abandonar sus raíces originarias. También llevó a cabo esculturas y grabados. Como obras pictóricas se debe subrayar “Berenar amb ensaimada” (1976) o “Gran escena pasional” (1984).

<sup>132</sup>Eusebio Sempere (1924-1985) pintor y escultor español representante del movimiento cinético español. Cultivador del cubismo de Mondrian y Kandinsky y del geometrismo. Su obra acaba derivando en el arte óptico, el constructivismo y el minimalismo a partir de los años cincuenta del siglo pasado. Fue Premio Príncipe de Asturias de las Artes en 1983.

<sup>133</sup>Antonio Saura (1930-1998) fue amigo de Ullán. Su obra primera se considera que está inscrita en la tendencia surrealista (como por ejemplo “El cementerio de los suicidas”) para luego ir derivando hacia una mayor abstracción (como ocurre en “Piedra, Luna, Cielo”) y, finalmente, alcanzar el total abandono de la figuración elaborando obras protagonizadas por manchas (en su etapa crepuscular el pintor volverá a la figuración más bizarra donde monstruos y deformaciones ocuparán el lienzo). Saura es considerado como representante de la transformación del arte español de los años 50 y 60 del siglo XX.

<sup>134</sup>Enrique Brinkmann (1938 - ) pintor y político español. Fundó, junto con otros pintores malagueños en 1957 el “grupo Picasso”. Comienza su labor artística en el año 1957 y su obra abarca no solo la pintura, sino también el grabado y el dibujo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

clásico llenando las palabras e invocándolas con la plenitud de su piel, vida perforando la muerte sedimentada en el tiempo. En la literatura española, pese a las dicotomías de los manuales, lo barroco es lo clásico; pocas lecturas como la de Ullán ponen hoy esto tan de relieve, tan trasmutado en lengua poética<sup>135</sup>.

*El Jornal* supone tanto el comienzo de una trayectoria poética como el inicio del descubrimiento de una de las máscaras del sujeto poético más relevantes para su concepción creadora. Una primera utilización de la memoria en la que se regresa en el tiempo a la realidad cotidiana de la infancia en Villarino de los Aires, un viaje a través de sus parajes más costumbristas, una colección de instantáneas que dejan en evidencia una identidad lírica marcada por la evocación y la melancolía, sin rozar fatalismo alguno. El sujeto poético es consciente del daño que produce el paso del tiempo e incide sobre él en el momento en el que se entiende que lo pretérito desaparece, es inexistente para un presente del que se evoca. Solo la memoria, herramienta poética que posibilita la recuperación de mundos vetustos, es capaz de volverlos a la vida. Sin embargo, el “yo” no desea volver a aquella encrucijada temporal, sino que la acepta como algo ya acaecido, la “afirmación de un vacío”. Asimismo, esta máscara de la memoria le permite al sujeto lírico la creación del universo villarino, un elemento que pasará a ser significativo en la obra del autor salmantino, un mundo inherente al texto que se crea y que adquiere funcionalidad en el mismo.

## 2.2 *Mortaja*

“Mortaja”, ese paño con el que se cubre un cuerpo muerto para ser llevado al sepulcro. El título que bautiza la obra, ya desde un comienzo, predispone una nueva dimensión de la “máscara” de la memoria que envuelve al sujeto lírico en una atmósfera de nostalgia. *Mortaja*, publicado en 1970, viene a cristalizar lo que ha sido considerado como la primera fase de la poética de Ullán. Tras la publicación de *Antología salvaje* (1970) la poesía del autor salmantino empieza a ensortijarse, a embrollarse y ser, en definitiva, más arriesgada y experimental. Lo mismo ocurre con respecto a la memoria y sus efectos: si en *El Jornal* (1965) la memoria actuaba sobre el sujeto lírico haciéndole consciente de la temporalidad y del posible “olvido” en el que se sumergían los

<sup>135</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., pp. 58-59.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

recuerdos en tanto eran fruto de lo pretérito, en *Mortaja*, la identidad poética es cada vez más dañada por la nostalgia y la melancolía que, ahora sí, se hacen totalmente evidentes.

La obra se podría subdividir en tres bloques formalmente diferenciables: los poemas cortos, los poemas largos y el apartado de “Ficciones”. Los poemas, algunos de ellos dedicados (como el titulado “Cepa de Madroño<sup>136</sup>”, a Luis Buñuel; o “Guilindón, guilindón: quien no tiene posada que busque mesón<sup>137</sup>”, a Rafael Conte<sup>138</sup>), así como aquellos otros que rozan el poema en prosa, siguen la esencia de obras anteriores, pero se erigen en una constante tensión. Miguel Casado explica cómo los poemas largos que conforman la obra se caracterizan por una “seriedad tonal<sup>139</sup>” casi “hímnica” que produce una tensión tanto formal como interpretativa. En sus páginas se observa la búsqueda de cierta musicalidad, fundada tanto en el hecho de recurrir a líneas que se repiten casi a modo de estribillo, como enumeraciones, la búsqueda de la música en los “recursos fónicos” o en las metáforas empleadas:

Todo se funda en lo versátil de los elementos, capaces de asumir valores varios y simultáneos; así, las frases reiterativas, que van creciendo en sentido o lo recuerdan machaconamente, que son elementos musicales claves que hacen avanzar el texto, que se quedan fijas o de pronto se rompen (...) Una sensorialidad intensa, turbia y áspera, se apoya en la música de los recursos fónicos (...) Las imágenes (...) oscilan entre muchas raíces y tonos: metáforas barrocas de cifra oscura, saltos irracionales, dispersión de connotaciones ya en el sonido (...) La estructura enumerativa crea un fenómeno de acumulación que tiende a siempre hacia un mundo, una atmósfera, más que hacia un sentido aislado y nítido de cada imagen. Tanta tensión (...) hace crecer una seriedad tonal que se deslizaría hacia lo hímnico<sup>140</sup>.

El poema “Un perfume en Kornplatz<sup>141</sup>” (que bien se podría considerar prácticamente como un capítulo de alguna novela dada su fuerte carácter narrativo) resulta un ejemplo bastante evidente del afán del autor por mantener una musicalidad a través de los recursos líricos clásicos. Se produce de nuevo una recuperación de la

<sup>136</sup>José-Miguel Ullán, *Mortaja*, Ediciones Era, México, 1970, p. 20.

<sup>137</sup>*Ibid.*, pp. 23-24.

<sup>138</sup>Rafael Conte (1935-2009) escritor, crítico y periodista español nacido en Zaragoza. Promovió las antologías *Ramón del Valle-Inclán* (1966), *Narraciones de la España desterrada* (1970) o *16 escritores de Hispanoamérica* (1977). Destaca por su profunda dedicación al mundo de la prensa española.

<sup>139</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>140</sup>*Ibid.*

<sup>141</sup>José-Miguel Ullán, *Mortaja*, *op. cit.*, pp. 32-38.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34



memoria del quehacer poético pretérito en una obra que, poco a poco, comienza a tomar el cariz más “ullanesco” y experimental. Obsérvense, además, el frenesí y la velocidad vertiginosa en el que se sucede la lectura de un poema conformado mediante imágenes y metáforas superpuestas:

Alguno

besaba, a tientas, su guitarra húmeda.  
Éxodo, paja, mortandad, blasfemia:  
añoraré Bad Vilbel mientras tire,  
el maquilaje familiar, los valles,  
preguntas por el che, sureñas voces  
en la Internacional jamás ya espina...  
Kornplatz –anohecía-, tras las escalinatas  
nevadas con sal áspera. Kornplatz.  
¿Por qué fue allí y no en Heilsberg,  
entre las sevillanas rocieras, las velas,  
los petardos, *se va el caimán,*  
*se va el caimán...?*<sup>142</sup>

Los poemas breves conforman, en su mayoría, pequeños homenajes a artistas y autores de épocas y momentos históricos que no tienen por qué ser eminente coetáneos del autor, ni tampoco de la escena española<sup>143</sup>. Asimismo, ya se comienza a dejar entrever algunas primeras huellas de lo que será la obra más experimental del autor. Ullán comienza a jugar con diferentes colocaciones de palabras, utiliza algún fragmentarismo o dispone letras en modo de cascada, como ocurre en este fragmento del poema “Cabal Ventisca<sup>144</sup>”:

Olvídenlo nomás  
Hay cada uno!  
Sopor reteso el de su diestra diestra  
Acritud oficial la de su izquierda  
Cesárea a la tristura y pupa al pillo  
Olvídenlo nomás

<sup>142</sup> *Ibíd.*, pp. 35-36.

<sup>143</sup> El poema “The happy townland” (conformado a su vez por tres construcciones menores) dedicado a Yeats bien podría ser un ejemplo.

<sup>144</sup> José-Miguel Ullán, *Mortaja*, *op. cit.*, p. 47.

Hay cada todos!

La saliva no salva este

dilub

b

b

io

Pero quizás la parte más interesante de la obra no sea el incipiente experimentalismo del autor o el comenzar la conclusión de una de sus primeras etapas poéticas (también considerada como “social”), sino el apartado que conforma la parte final de *Mortaja*. Haciendo honor al título de la obra, en “Ficciones” se suceden una serie de esquelas escritas como si éstas hubieran salido del mismo periódico en el que fueron publicadas. A través de las noticias de las muertes de diferentes personajes (reales o ficticias), Ullán lleva a cabo un juego tipográfico que decora las repentinas e insólitas muertes de los fallecidos a través de un sujeto poético inexistente, nulo, totalmente objetivo, que centra su labor en comunicar la noticia:

**Luis García España**

**de veintitrés años de edad**

**al regresar del trabajo**

**a su domicilio sito**

**en el paseo de Delicias 5**

**descubrió el cadáver de su madre**

**Margarita España**

**de sesenta y dos años**

**pendiente de una cuerda**<sup>145</sup>

“Ficciones” se entiende como la conclusión de la máscara de la memoria que impera en esta obra. La muerte ya no es simplemente una alusión como ocurría en *El Jornal*, sino que es un hecho, es real, presente y prácticamente palpable. Se entiende un nuevo sentido del recuerdo en tanto homenaje (tanto el que conforman los poemas breves como el de las esquelas), además de una revisión de lo pretérito, de ese recurrente *tempus fugit*, de la temporalidad que ejerce cada vez más tensión en el sujeto lírico. Pero, si bien en la parte inicial de *Mortaja* se percibe un sujeto lírico individual y personal, que, además de reconocer la grandeza de personalidades, se revierte sobre sí

<sup>145</sup>*Ibid.*, p. 81.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

mismo en largas narraciones y relatos en prosa, en la parte final e percibe una despersonalización de este sujeto, que ha tornado en un mero “reportero” de noticias fúnebres.

Así, la flecha de la memoria apunta a tres dimensiones: la individual, la ajena (en las “odas”) y la inexistente (la impersonalidad del sujeto lírico de “Ficciones”). Es importante subrayar la presencia de la muerte en *Mortaja*, ya que supone el clímax de ese “vacío” al que desembocaba el sujeto poético en *El Jornal* (1965) cuando consideraba el recuerdo como algo tan antiguo que rozaba la desaparición de no ser por la labor de la memoria. A este respecto, las esquelas de la última parte de la obra no son más que la constatación fehaciente y “real” de que la muerte existe, de que el vacío es real y prácticamente corpóreo, de que la temporalidad se sucede casi de manera tan desbocada como las metáforas de un poema, de que la memoria revive un pasado que, por el simple hecho de encontrarse en el presente, ya ha desaparecido y deja de formar parte de la identidad poética.

Sobre la memoria Miguel Casado lleva a cabo una reflexión acerca del proceder creador utilizado en la obra. El crítico explica la técnica del “montaje paralelo”, esto es, la fusión de dos líneas poéticas: una inconexa y otra relativa al presente. La primera de ellas la denomina “inconexa” dado el fragmentarismo que parecen presentar los recuerdos, memorias que, además, hacen referencia al mundo “Villarino”. El segundo de los itinerarios poéticos tiene que ver con todas aquellas memorias más inmediatas, más cercanas al presente, a las coordenadas temporales del sujeto poético. Entrarían aquí todas aquellas alusiones relativas a la política, por ejemplo cuestión que, asimismo, justifica la filiación “social” de la obra:

Este tipo de choque se multiplica en el desarrollo textual y tiene su máxima expresión en la práctica del montaje paralelo; la fórmula más frecuente, y la que se sitúa en el núcleo de esta escritura, es la que va montando dos hilos: uno inconexo, con el agujereamiento fragmentario de la memoria, remite ambientalmente al mundo que se empezó a llamar *Villarino*; el otro se refiere a una situación actual de exilio, París o Alemania, lucha política, escepticismo político; sin embargo, el presente no hace transparentar recuerdos, trazar

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

comparaciones, resolver nudos que vienen de atrás, atarse en ellos; los dos hilos son abstracciones formas de una maraña<sup>146</sup>.

La máscara de la memoria que mora en *Mortaja* muestra una nueva faz: la de la muerte como una realidad presente, como un efecto de la temporalidad. Los recuerdos son evocados por un sujeto lírico que de nuevo encuentra en ellos el reflejo de un tiempo pasado en un mundo “Villarino”, universo poético inherente a la poética del autor. Lejos de querer revivir esas vivencias, se sigue la estela ya presente en *El Jornal* de asunción de la temporalidad como uno de los estigmas de la vida de todo individuo. En esta ocasión dicha recuperación de las memorias se torna en un tono algo más íntimo que acaba por desencadenar, ahora sí, un estado de cierta agonía y nostalgia. Y ello llevará al sujeto poético a la expresión explícita del concepto de “muerte” mediante las “Ficciones” o esquelas (reales o imaginarias) en las que la identidad se inmola para convertirse en la objetividad más férrea y en donde se empiezan a encontrar ya evidencias de juegos visuales y tipográficos. Con la crónica de los fallecimientos de las diferentes personas se alcanza el clímax de esa agonía que ha sido agudizada, una vez más, por el *tempus fugit* barroco. La parte final de “Ficciones”, titulado “Testamento<sup>147</sup>” así lo manifiesta:

la voz es voz  
hiciera  
añicos las palabras redentoras

-... *la quijada blandida,*  
*la mueca de tu hermano,*  
*la saliva secreta,*  
*la agonía*  
*capaz de darte posesión primera,*  
*ultima ya (oh cuerpo ensangrentado),*  
*herencia de este salmo, tierra ajena,*  
*fuga por siempre, libertad cautiva...*

<sup>146</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., pp. 25-26.

<sup>147</sup>José-Miguel Ullán, *Mortaja*, op. cit., p.92.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

la voz es voz  
no existe  
  
no existe aroma nuevo  
cerrad mis párpados

Asimismo, el sujeto poético sigue encubriéndose bajo una memoria que se construye siguiendo dos líneas: la de los recuerdos y la de la rememoración y homenaje. A la situación más personal de la identidad lírica se le anexiona otra relacionada con las “odas” a diferentes personas procedentes de todos los ámbitos artísticos. No se debería olvidar que esta obra conforma una de las últimas de la que es considerada la “etapa social” de la trayectoria poética del autor salmantino. Por ello, la alusión a cuestiones políticas o sociales del país también supone la utilización de la memoria, una máscara de la memoria más reivindicativa e insurgente. La perspectiva que al respecto toma el sujeto lírico entronca, inevitablemente, con el trasfondo biográfico del autor: Ullán permaneció desde el año 1966 hasta 1976 exiliado en Francia, en plena dictadura franquista<sup>148</sup>. Esta cuestión arrastra a la identidad a un estado más acusado de aflicción, añoranza y melancolía que se irá progresivamente transformando en vacío.

### 2.3 *Maniluvios*

El transitar por la proyección de la memoria como máscara de la identidad poética de Ullán hace que irremediamente se realice un receso en *Maniluvios* (1972), obra en la que se aventura un sujeto lírico que cada vez se va haciendo más etéreo, más translucido, más inexistente. No sería un error afirmar que esta obra se erige prácticamente sobre los recuerdos del universo rural, que vuelven a la vida a través de la memoria y que sumen al sujeto lírico en un importante estado de soledad y melancolía.

<sup>148</sup> De manera anecdótica, resulta significativo que justamente en el año 1976 José-Miguel Ullán arribará de nuevo a España, en concreto a Tenerife, para realizar, tardíamente, el servicio militar. Fruto de esta experiencia florecerá la obra *Soldadesca*, publicada en 1979.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

Como se puede suponer, el título de la obra se construye en torno a la alusión constante al sentido del tacto, a la mano, al sentir sensible. A lo largo de la misma, esta “mano” irá adquiriendo diferentes máscaras e irá metamorfoseando en cuestiones cada vez más profundas e interiores.

La pequeña reflexión que inicia la obra, titulada “Razón del tacto<sup>149</sup>” constituye una evidencia completa del significado que los recuerdos producen en el sujeto lírico:

A veces, al celebrar el agua del cermeño pude amar en la prisión, esvara por m nuca aquel escaño blanco como la leche, mondo en sus alas matinales, relso cuando el esquilmo, plenitud del roble para escapar a lo certero... Allí la cobardía se hizo ya traición –pecho crujiente que a la norma hiera.

Inmerso en un mundo de recuerdos pretéritos y de añoranzas a las vivencias del pueblo Villarino, el “yo” confluye en un implacable nihilismo y en una actitud de conformismo con la temporalidad que le acaba arrastrando al presente, momento en el que se percata en que “tampoco hoy nadie”. Las manos son el desencadenante de esta introspección, fieles testigos del paso del tiempo y de ese silencio, de esa “sorna franca sin campanas”.

Tampoco hoy nadie. Pero, es cierto, a veces me pregunto si aún obra aquel escaño. Y contemplo mis manos con piedad.

Poco queda ya de aquella máscara de la memoria de *El Jornal* (1965) que se limitaba a mostrar fotografías de memorias del pueblo de su infancia. La intensidad que poco a poco se va sembrando en *Maniluvios* delata un sujeto lírico que ya no encuentra en el recuerdo una forma de revivir el pasado, sino una penitencia que le recuerda una y otra vez que el tiempo transcurre despiadadamente y que ello conlleva la remembranza de un vacío, y, *por ende*, la aceptación de la existencia como inexistencia.

Desde un punto de vista meramente formal, *Maniluvios* se divide en tres partes fácilmente perceptibles, tanto en forma como en contenido. La primera de ellas, “Llave de la mano” está conformada por poemas en los que el sujeto poético desarrolla una reflexión de lo que se entiende como filosofía creadora del autor. A la vez que se lleva a cabo esta consideración teórica, el sujeto lírico mantiene un diálogo personal marcado por un eminente estado de melancolía. “Prae manibus”, precedida por la máxima “et-

<sup>149</sup>José-Miguel Ullán, *Ondulaciones*, op. cit, p.85.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

enfin!- ma main vit, ma main voit<sup>150</sup> (“ y- ¡enfin! – mi mano vive, mi mano ve”) se entiende (como su propio título indica “antes de las manos”) versa, en general, de cómo las manos y el sentido que estas promueven suponen un método primario y decisivo de conocer el mundo: de no ser por la vista, el ser humano podría descubrir su universo a través del tacto. Además de ello, se palpa cierto desasosiego del sujeto lírico: los temas tan variados que aborda como el amor, la fidelidad, la lealtad o incluso el homenaje al autor Luis Fernández revelan al lector una máscara de beneplácito con la falsedad de la vida y cómo ello arrastra al irrevocable sentimiento de soledad.

Por último, en “A mano armada” esta actitud un tanto conformista se acompaña de otra un tanto más beligerante (de acuerdo con su título) y el “yo”, aunque desilusionado, adquiere más fuerza y cuestiona y analiza ese propio vacío en el que está inmerso. Se nombra a los “romanos”, a “Marte”, a los “bárbaros”, “Nemrod”... todos ellos personajes y referencias que se convierten en metáforas de lo bélico, de la lucha y de la tiranía. No faltan tampoco las alusiones eróticas a lo largo de toda la obra, cuestión que, según Miguel Casado, apunta a dos lecturas: la provocación por un lado y, por otro, cierta redención y esparcimiento dado su “poder para hacer que se olviden los rincones más sombríos del pensamiento<sup>151</sup>”, encontrando en ellas un alivio tanto de poética como de intensidad introspectiva.

Aunque el total protagonista de *Maniluvios son las manos*, el sentido del tacto y como a través de él se percibe y entiende el mundo, no sería desafortunado afirmar que la obra se caracteriza por la intensidad expresiva del sujeto lírico. En ella no solo participa la memoria, sino las múltiples consecuencias que ella produce: el olvido, la desconfianza y la importancia de la fidelidad, así como las ideas de ausencia, muerte y vacío.

En el “Epílogo<sup>152</sup>” de “Llave de la mano” se exhibe, casi a modo de resumen, la perspectiva que determina la identidad lírica en esta obra:

Un gesto herido. Muñón  
que, lábil, recalca el ido.

Ya, transparente, la acción.  
¿Olvido?

<sup>150</sup>*Ibid.*, p. 107

<sup>151</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 42.

<sup>152</sup>José-Miguel Ullán, *Ondulaciones*, op.cit., p.106.

La memoria vuelve a intentar recordar una “acción” “ya transparente”, lo que ejemplifica la disolución cada vez más notoria del “yo”. Aunque de nuevo se evidencia que no se desea volver a vivir y sentir aquello que se rememora, lo “ido”, sí que se cuestiona, literalmente, hasta qué punto lo pretérito supone “olvido”. Si en obras anteriores el sujeto poético encontraba en la memoria el recurso esencial y decisivo para volver “corpóreo” en su mente lo evocado, ahora la sensación de vacío ante un pasado que no puede volver a ser vívido es explícito. Se lleva a su máximo límite el concepto de “olvido” que ya aparecía de manera algo más difuminada en *Mortaja*. Es por ello por lo que la obra se erige en torno a un indiscutible nihilismo que recuerda a la identidad poética una y otra vez de manera incesante la soledad y la negación en cierto modo del recuerdo como elemento que permite una progresión emocional en el interior del “yo”.

Pero *Maniluvios* aporta una nueva concepción de vacío que no procede exclusivamente de lo pretérito en tanto memoria cada vez más translúcida. Se trata de la desilusión y el cuestionamiento de la fidelidad, no solo amorosa, sino de la realidad misma. Ya en los poemas de “Llave de la mano” que conformaban una reflexión poética se deja ver cómo hay una cierta desconfianza en el propio material lingüístico, en el lenguaje sobre el que se construyen los poemas. ¿Hasta qué punto el lenguaje permite la expresión poética? ¿Hasta qué punto representa lo que se desea transmitir de manera lírica?:

Cerebro al aire... Despacio:  
conocimiento desnudo.  
Venas que dan en azuela,  
acaso un crimen o en lenguaje  
mudo.

En su palma, la amistad<sup>153</sup>.

Aunque esta reflexión poética desemboca en otra cuestión ajena a la “máscara” de la memoria, lo cierto es que participa en la agudización de la emoción de desconfianza que ya no solo es exclusivamente visceral, sino formal. Se llega a dudar de la única herramienta que posee el sujeto lírico para expresarse como es el lenguaje, se pone en cuestión la raíz más primigenia del poema, se ha alcanzado el fondo del vacío.

<sup>153</sup>*Ibid.*, p. 89.



En “(En el poema)<sup>154</sup>”, con el subtítulo de “Las antiguas arañas melodiosas” se hace alusión a la “escayola” como metáfora de la materia prima utilizada en el momento de creación artística. A través de toda una galería de emociones convertidas en verdaderas alegorías se alude al carácter efímero, a la fugacidad, a la caducidad de dicho material de construcción. Se trata de la culminación del sentimiento de desconfianza. El sujeto poético, a través de la máscara de la memoria, desconfía hasta de ese único instrumento que le permite revelarse en tanto identidad en el propio poema. Y cuando ello ocurre, todo es efímero, el pasado es efímero, los recuerdos no son más que imágenes efímeras de lo efímero, hasta la propia creación artística, así como el poema, es efímera. Entonces, ¿qué es lo real?, ¿en qué se debe confiar? :

y triste y triste culpe a la escayola  
ante lo efímero (¿con respecto a qué?)

Este recelo que tiene el sujeto poético a la “realidad”, al “lenguaje” y al vacío poco a poco se va cristalizando en un sentimiento de ausencia que bien hace conocer en el poema en prosa “3<sup>155</sup>” de la sección de “Llave de la mano”:

toda la ausencia/  
ni pavor ni alazo sino mordaza fofos  
belfosmoshka zumbando al soplo del espectro nada ci  
ncha tu sed sino la muda desilusión y para siempre cómo  
o podrá la cebra del ratón salvarse cesa mi mano al hilo  
delcercer y solo sé que no supe n sabré si tupa hay en  
tu encaro

todo pasa quedan mi desengaño sin corona esq  
uilas la chocha fe para los muertos colorines no no tiene

orejas ese lobo creo la incertidumbre ni una mueca todo  
será sin mí ni posesión ni olvido enmudecerme ya ni no  
qué gaita

/toda la ausencia

<sup>154</sup> *Ibíd.*, p. 99.

<sup>155</sup> *Ibíd.*, p. 102.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

Lo único en lo que ya el sujeto lírico puede confiar es en la ausencia en sí mismo, todo ha quedado reducido a la ausencia, al vacío, a la nada, a lo inexistente. El desengaño, la incertidumbre, la desilusión y hasta la sed son sus únicos consuelos, las únicas pruebas de lo real. Una vez más, el “yo” no puede haber alcanzado mayor estado de agonía existencial, angustia que, además, viene arropada por el vacío y la soledad.

Y como no podría ser de otra manera, este torrente emocional que cierne al sujeto poético en una depresión existencial, nihilista y conformista acaba por encontrar en la muerte y en el “adiós” la cúspide de esta melancolía casi enfermiza. En la conferencia llevada a cabo por Antonio Ortega a propósito de las Jornadas realizadas en homenaje al autor en el Círculo de Bellas Artes de Madrid titulada “Ullán: peso y sombra de la melancolía<sup>156</sup>”, señala:

Un empeño melancólico es ese andar para mostrar la ausencia de caminos. No es extraña entonces, ya desde Aristóteles, la caracterización de la melancolía como una enfermedad, como una propensión a las alteraciones, a la enajenación, e incluso a la locura<sup>157</sup>.

Y es que es a partir de *Maniluvios* (1972) donde esta melancolía no solo supondrá una afección momentánea para la identidad, sino que se transformará algo totalmente congénito con su naturaleza. Continúa Antonio Ortega reflexionando acerca de la melancolía y su carácter prácticamente innato al sujeto poético, cuestión que se corroborará en las obras sucesivas:

José-Miguel Ullán (...) vive en la frontera (...). Pero su melancolía, aun siendo moderna, tiene esos otros sabores de lo contemporáneo. Su melancolía no es un estado de desencanto o simple desengaño, sino de sabiduría. La melancolía del presente es la melancolía de las posibilidades no realizadas, de lo no sido, es ver el mundo como un discurrir de historias posibles y es acaso la tristeza de su no cumplimiento. No es por tanto una enfermedad, sino la misma identidad del ser poético<sup>158</sup>.

---

<sup>156</sup> Antonio Ortega, “Ullán: peso y sombra de la melancolía”, en Miguel Casado (edit.), *Las voces inestables. Sobre la poesía de José-Miguel Ullán*, Ediciones pensamiento, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2011, pp. 71-84.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 82.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

En el poema “XII<sup>159</sup>” de “Prae manibus” se produce una recopilación de las evocaciones que afectan al “yo” poético. Lo “amarillo”, la “pupila gris”, las alusiones de nuevo al mundo rural (y con ello de los ínfimos vestigios de remembranzas que la memoria le permite preservar), una “navaja” y un “revólver” que acusan su anhelo de muerte y ausencia o el “adiós” parecen poner un punto y final a un huracán de desazón anclado en la temporalidad:

imaginemos  
que en umbral ya anida lo amarillo

volaban las gaviotas  
sobre el vino / humo faldero  
atajo  
de la pupila gris que llegar quiere  
al sol

y con su casto guante  
entre las piernas  
mira el trigal

la navaja el revolver la miseria

taja dispara  
amansa  
el vaho vario  
de la pipa

lo amarillo escalda  
la perfección  
del adiós

“Lo amarillo escalda / la perfección / del adiós” concluye el poema. Las memorias queman hasta la propia muerte. Si en *Mortaja* (1970) la muerte resultaba ser algo “ajeno”, en la medida en que mediante las “Ficciones” se daban a conocer noticias de muertes del otro, de la alteridad, la muerte se ejecuta, ahora, sobre el propio sujeto

<sup>159</sup>José-Miguel Ullán, *Ondulaciones*, op. cit., p. 122.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

lirico viviéndola en primera persona y padeciéndola. Pero, hasta los recuerdos y la propia memoria, “lo amarillo”, sigue siendo más mortífero que la muerte en sí misma. Recordar supone muerte.

El poema final de la obra (“VIII<sup>160</sup>”) previo a la prosa en francés titulada “La mirada final es objetiva” funciona como una conclusión de la perspectiva que subyace y conforma la identidad lírica de *Maniluvios*. La referencia a lo “fúnebre”, a lo “póstumo”, al “destierro” y al “engaño” no hacen más que confirmar que el sujeto poético se encuentra en un clímax no ya de melancolía, sino de desengaño, de desconfianza, de incompreensión de una temporalidad que convierte los vestigios del pasado y los recuerdos en vacíos, que ataca despiadadamente el presente que tampoco existe en tanto todo lo presente en pocos segundos se convierte en pasado. Todo se traduce a tiempo y la memoria ya no recrea fotografías de algo que fue, sino que subraya y acentúa en mayúsculas que ello no volverá a ser. La vida se transforma en un “funeral”, en una anunciación de muerte y “póstumos y mustios ecos”:

Áspera  
arcilla  
funeral,  
espina  
algo dorsal, abochornada  
maya  
de cal y semen<sup>161</sup>,  
capital matanza  
entre las nalgas  
comunales,  
póstumos  
y mustios ecos  
del destierro,  
jaula  
sin más ranura  
que tu engaño  
(...)

<sup>160</sup> *Ibid.*, pp. 134-135.

<sup>161</sup> Obsérvese cómo las elusiones sexuales se colocan en un ambiente de fatalismo y agonía y muerte, creando así un paréntesis a la intensidad emocional expresada. Al mismo tiempo la cuestión erótica se puede revelar como único elemento que ata el ser humano al presente, ya que no es otra cosa más que la expresión de pasiones e instintos que proceden de la parte más sensorial del ser humano.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

En este momento final del análisis de las máscaras de la memoria y de cómo esta afecta a la identidad de *Maniluvios*, resultaría interesante apuntar la relación vital de Ullán con un artista también salmantino y en cuya poética parece presentar cuestiones similares en cuanto a la agonía existencial o los recuerdos: Aníbal Núñez<sup>162</sup>. José-Miguel Ullán en el ciclo de conferencias *Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez* a propósito de la desaparición del autor participó con una ponencia titulada “Convencerse”, en la que escribe las siguientes líneas:

Cuando conocí a Aníbal Núñez, en los primeros años de la década de los sesenta del pasado siglo, la verdad es que tanto él como yo pensábamos más bien que el presente, aquel presente interminable, era ya, de antemano, un recuerdo, un recuerdo cuyo hilo había que romper o, mejor todavía, perder del todo<sup>163</sup>.

El pensamiento poético de Núñez supone un transitar entre lo clásico, lo barroco, lo entendido como normativo y la actualización de dichas cuestiones. En su trayectoria creadora conviven dos tendencias: una más caracterizada por una práctica vanguardista y experimental, de temática social y metapoética (como por ejemplo la obra *Cuarzo*) y otra más moderada y medida, de menos artilugios y riesgos (*Figura de un paisaje*, entre otras). Pero, lo que realmente se percibe como punto de encuentro no reside tanto en la praxis como en el trasfondo poético que erige gran cantidad de creaciones de Núñez. La identidad que habita entre los versos de sus poemas parece ser una traslación de aquella que encontramos en Ullán.

Además de la reflexión metapoética de Núñez, en su obra también destacan tres elementos o “núcleos temáticos<sup>164</sup>”, como bien define Vicente Vives Pérez en el prólogo a la antología *La luz en las palabras: la naturaleza, a ciudad y las ruinas*. Y es que, aunque en un principio estos ejes semánticos pudieran parecer disidentes, se descubre que tras este último subyace un pensamiento del *tempus fugit* y los recuerdos muy fidedigno a aquel que forma parte de la idiosincrasia del yo de los poemas de Ullán.

<sup>162</sup> Aníbal Núñez (1944-1987) poeta español nacido en Salamanca. Estudió Filología Francesa en la Universidad de Salamanca y dedicó parte de su vida a la docencia. Entabló una importante amistad con Ullán y con Ángel Sánchez, con quien publicaría la obra 29 poemas en 1967. De su trayectoria poética destacan *Elegías* (1980), *Clave de los tres reinos* (1986), *Naturaleza no recuperable* (1990) o *Definición de savia* (1991). Además de poesía, también cultivó la traducción en autores como Catulo (87 a.C – 57 a.C), Propertio, Rimbaud (1854-1891) o Mallarmé (1842-1898). Al respecto, véase la antología titulada *La luz en las palabras*, editada por Vicente Vives Pérez en Cátedra en el año 2009.

<sup>163</sup> José-Miguel Ullán, “Convencerse”, en Miguel Casado (edit.), *Mecánica del vuelo op. cit.*, p.17.

<sup>164</sup> Aníbal Núñez, *La luz en las palabras. Antología poética*, Vicente Vives Pérez (edit.), Cátedra, Madrid, 2009, p. 61.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

Comenta Vives Pérez cómo para Núñez las ruinas no adquieren el significado clásico o barroco, sino que se deslinda de él en una labor de subrayar y llamar la atención a la importancia de la fugacidad de la vida, a la “existencia efímera de los seres<sup>165</sup>”. Además, apunta el crítico cómo asimismo se vislumbra un cierto paraje barroco, especialmente al entrar en contacto con las *vanitas*.

En consecuencia, también se detecta la preferencia del autor salmantino por actualizar la realidad de las ruinas, trasladándolas a un presente, a una cotidianeidad, a una “auténtica vivencia temporal (tiempo puro) carente de historia, pues los restos ruinosos representan ese tiempo que escapa de ella, esto es, son expresiones de ausencia<sup>166</sup>”. En su obra *Alzado de la ruina* (1983), en la sección II titulada “Reconstrucción del laberinto”, en el tercero de sus poemas apunta a esta cuestión:

Ningún vestigio de la lluvia última  
y poca fe en la venidera.  
O en todo: paramentos, tocados y constancias.  
Y un círculo guardando unas palabras:  
“Lo que de vida queda...”  
¿Fueron las gotas júbilo o motivo  
de como tal considerarlas?  
Todo lo fue: motivo y júbilo  
por el ala arrasados que los trajo a la luz

Solo una inmóvil gárgola  
se desplazó ignorante de una dedicatoria.

Cada lluvia destroza el laberinto;  
pero llueve o justo para el nuevo diseño:  
en las nubes intento y rectificación<sup>167</sup>.

El estado de letargo y de reconocimiento de la agonía que supone el paso del tiempo es el mismo en la identidad de Ullán como en la de Núñez. Parece como si, por un momento, ambos sujetos hayan sido impregnados por el mismo otoño, por el mismo

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 320.

atardecer, por ese mismo nihilismo que se plantea como desenlace a un arduo proceso de remembranza de unas fotografías amarillentas y casi traslúcidas, de unas ruinas que no son otra realidad más que la prueba de la devastación temporal de la que el “yo” es testigo.

Si se continuara una lectura paralela entre las creaciones de ambos artistas salmantinos, el lector rápidamente acabaría inmerso en una misma atmósfera existencialista en la que el presente es tan efímero como el mismo pasado que hace un momento era futuro. En la conferencia homenaje a Aníbal Núñez ya comentaba Ullán que tanto uno como otro eran conscientes de “un presente interminable” que era ya un recuerdo”, recuerdo que se acabaría por “perder del todo<sup>168</sup>”. Esta última cuestión se comprobará de una manera más tajante tanto en *Razón de nadie* (1994) como en el momento en el que Ullán decide abolir la identidad, bien para que ésta desaparezca o bien para que metamorfosee en una máscara (como también ocurre en las obras de Núñez según la apreciación de Vicente Vives Pérez).

En *Maniluvios* se ha hecho evidente una máscara de la memoria que, aunque nunca ha sido un elemento de redención o de libertad para el sujeto poético, sí ha ejercido de manera virulenta importantes heridas. Se parte de una memoria que rememora ilusiones pretéritas que ya dejan de ser explícitas para convertirse en transparencias, en trasluz de la existencia y, finalmente, en olvido. Este vacío que ocasiona el volver la vista atrás y ser consciente e la fugacidad temporal desencadena un estado de desconfianza tal que llega hasta a cuestionar la funcionalidad del lenguaje, columna vertebral de todo poema, como medio de expresión poética.

El sujeto lírico está solo, sumergido en el abandono más profundo. Y entonces: el nihilismo. Es ese vacío, esa nada, esa soledad, lo único a lo que se puede aferrar. Y, con ello, la muerte. La memoria ya no significa recordar, sino muerte, lo fúnebre y lo póstumo, el “destierro” de una realidad que, aunque ya acontecida e intencionalmente rememorada, no hace otra cosa más que recordar de manera incesante que el pasado no existe, que es engañoso y que, además, lleva al sujeto poético a perder la más importante de sus atributos: su propia identidad. El principio del fin de la identidad poética se recrudecerá (todavía más si cabe) en la obra *Razón de nadie*, donde se alcanza el estado más excelso de vacío, límite y ausencia.

<sup>168</sup> José-Miguel Ullán, “Convencerse”, en Miguel Casado (edit.), *Mecánica del vuelo*, op. cit., p.17.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

## 2.4 Razón de nadie

Más de veinte años han pasado desde la publicación de *Maniluvios* (1972). A ese periodo ha sucedido una etapa de absoluta experimentación, de revolución y de riesgo poético. El sujeto lírico de muchas de las otras se ha convertido en una simbiosis ente texto y pintura, entre versos y “agrafismos” que desembocó en la publicación de verdaderas obras de arte que cruzan la línea epistemológica de lo que clásicamente se considera como “literatura”, “pintura” o “música”. Los muros se derriban y pincel se convierte en lápiz, las notas musicales se transforman en palabras y las pinceladas en rimas.

Pero, tras una etapa de poesía experimental, visual y deliciosamente temeraria, se arriba a una etapa de la poética de José-Miguel Ullán en donde el sujeto lírico aparece recobrar ese “protagonismo” en primera persona que se le atribuía al mero contenido textual en obras como *Mortaja* (1970) o *Amor peninsular*, por ejemplo. A partir de *Visto y no visto*, de 1993, el lector se encuentra con una identidad poética que padece, que reflexiona ensimismado sobre cuestiones muchas de ellas radicales para la existencia: de amor, de soledad, de la alteridad, y, como no podía ser de otra manera, de la temporalidad, la angustia, la memoria y su enfermiza melancolía y del vacío, de la nada de la vida.

*Razón de nadie* (1994) está estructurada de manera formal en tres secciones bien diferenciadas: “de madrugada”, “entre la sombra” y “el viento”, separación que se explicita en un poema dispuesto a modo de prólogo de la obra: “soplaba / de madrugada, entre la sombra, el viento<sup>169</sup>”. Esta obra sigue la estela de significado y “continuidad” que inició *Visto y no visto*, aventura que retoma la perspectiva introspectiva del sujeto poético presente en obras anteriores. Cada una de las partes aunque de temática y construcción variada y heterogénea, poseen un hilo conductor: la melancolía. Si hasta ahora la melancolía se entendía como clara consecuencia de la memoria y su remembranza de lo pretérito (que pasará a convertirse en vacío), en *Razón de nadie* prima una melancolía que ya no cuestiona, ni plantea, sino que damnifica y hiere. El daño que se produce fruto del recuerdo no da lugar a una recreación en el mismo, sino a una exposición de la misma pena: el sujeto lírico ya no puede estar en un vacío existencial más profundo y lo único que le queda es hacer al lector conocedor de ello.

<sup>169</sup>José-Miguel Ullán, *Razón de nadie*, Madrid, Ave del Paraíso, 1994, p. 9.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



Categorizar los poemas que conforman *Razón de nadie* bajo algún epígrafe resulta algo prácticamente imposible de realizar: la variedad de temas y formas es tal que, aunque no se recurra a la poesía visual como medio de expresión, lo cierto es que en sus páginas conviven poemas de pequeña extensión con otros más largos, poemas más intensos y otros menos trascendentales (por lo menos aparentemente), un lenguaje de una procedencia sumamente dispar y, asimismo, de serias reflexiones existenciales a las que dan forma. Miguel Casado señala como una de las características principales de la obra su “carácter inacabado”: bien pareciese que el sujeto lírico convierte en expresión poética toda una maraña de pensamientos que va encadenando uno tras otro, y conformando poemas que, aunque algunas veces contengan un título propio, se entienden como una cascada emocional que depende casi automáticamente del anterior:

El último verso de un poema introductorio nombra las tres partes que articulan *Razón de nadie*: “de madrugada, entre la sombra, el viento”; de particular desarrollo cada una, dispersas también en su sucesión e poemas, un peculiar entrelazarse de recurrencias y alusiones las va vinculando en un cuidado cuerpo, al que igualmente pertenece – los mismos lazos y afinidades tendidos con él- *Visto y no visto*. La imagen de cada uno de los dos volúmenes crece en los espejos y honduras que de modo recíproco se ofrecen al completarse como dístico; la lectura de ambos se impone así, como continuidad<sup>170</sup>.

El poema que lleva bajo título “Tangible<sup>171</sup>” de la sección de “De madrugada” se traslada al poema una importante reflexión sobre la temporalidad, una meditación tan profunda y a la vez tan sintética que en pocas ocasiones se puede encontrar en la obra del poeta salmantino:

No se detiene nunca cuanto en el otro fuera  
irrepetible.

Tiempo  
al tiempo que alcanzamos otra rama vacía.

Sin recursos patéticos. Y, aun así,  
oh celeste ataúd, oh melodía  
de las amputaciones felices:

<sup>170</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 137.

<sup>171</sup>José-Miguel Ullán, *Razón de nadie*, op. cit., p. 19.

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

-Si huyes,  
estás perdido.  
(Pero no  
se detiene.)

El poema, como se puede observar, plasma la totalidad de la filosofía que el sujeto lírico ha ido vertiendo en cada obra a lo largo de su trayectoria poética. Se realiza un destacado ejercicio de síntesis y se “subrayan” aquellas cuestiones que resultan decisivas para entender el pensamiento melancólico que subyace a la obra artística. El tiempo, en una carrera irrefrenable e inhumana arrastra todo lo que encuentra, y convierte lo que un día fue presente en algo irrepitible, irrecuperable, “irrevivable”. El sujeto lírico siente como por culpa de esta temporalidad su vida estuviese “amputada” de evocaciones que no se pueden volver a percibir. “-Si huyes, estás perdido”, pero huir del tiempo es una hazaña impracticable e inconcebible, dado que nunca “se detiene”. Solo se atisba la resignación y la aceptación de la memoria como un aspecto congénito al propio ser humano, existencia que, además, siempre es velada por una constante sombra a sus espaldas: el tiempo y, con ello, la melancolía.

Esta cuestión supone el eje vertebrador de la obra en general y de “De madrugada” en particular. A la vez que se detecta una melancolía que el sujeto lírico ya venía atesorando desde las primeras obras, también se percibe una intención algo más “optimista” con respecto a ella. Se trata de los “Tres recuerdos nacientes” que encierran la prosa poética titulada de manera homónima. La prosa, aunque con cierto cariz arbitrario y hasta azaroso, parece recuperar, por un instante, las imágenes tan vívidas que el sujeto lírico percibía en obras como *El Jornal*. El rescate de un recuerdo de manera “naciente” supone un esfuerzo por adentrarse en el terreno del pasado mediante la memoria, pero solo por un instante, ya que tras él, el sujeto poético volverá a su enfermizo estado de nostalgia y melancolía en los poemas sucesivos:

Haber visto una mula muerta en medio de un lozadal no era al cruce lo mismo que haber vivido. (y esa escasa mirada, que con barro, ya estuvo escrita en la condescendencia del viento, no se apartó de su propia suerte cayendo a plomo, ni siquiera por desdecirnos de cuajo: Hijo: “LA NOCHE VIENE...DE LOS OJOS AJENOS”).<sup>172</sup>

<sup>172</sup>*Ibid.*, p. 16.

Casado vierte algunas apreciaciones importantes sobre el funcionamiento de la melancolía en “De madrugada”:

La melancolía es espíritu del presente, pero no condición exclusiva de este, pues se contiene ya en la memoria y, con frecuencia, en ella tiene su origen. (...) la melancolía no depende de circunstancias personales: es objetiva, viene de las cosas, ponga uno en ellas lo que ponga, como certeza de la lejanía del ser (...) y es también espiral autosuficiente<sup>173</sup>.

Según esto, la melancolía es lo único que le permitiría al sujeto lírico la confirmación del presente, presente que, además, se convierte de manera instantánea y pasado. Solo la sensación de melancolía le aferra a una realidad que, desgraciadamente, tampoco se mantiene exenta de la temporalidad. Asimismo, explica Casado que la melancolía de “De madrugada” es una melancolía asumida y “natural”: la melancolía forma parte de la existencia del sujeto poético y es una característica propia del mismo. Hasta tal punto es dicha admisión, que en ocasiones se comporta como “autosuficiente”.

Uno de los poemas más determinantes al respecto es el titulado “Raya de Portugal<sup>174</sup>” que, dedicado al poeta José Bento<sup>175</sup>, presenta una estructura a modo de espejo: una vez concluidas las estrofas en español se disponen, reflejadas, los mismos versos en portugués. En sus versos la “Melancolía” es tratada de manera señorial, con una mayúscula inicial, destacando no solo su autoridad, sino llegando a ser considerada como individual e independiente, que “se baña en sí misma”. Ya no se trata de una emoción o de la consecuencia de la fustigación de la memoria, sino un estado vital, una forma de entender la vida. Y “rodeada de objetos perdidos” se encuentra la “Memoria”, de imágenes amarillas y de recuerdos transparentes, de vacíos, de oquedades. Así es la existencia del sujeto poético.

-La Melancolía  
se baña en sí misma.

Se dice al oído,  
rodeada de objetos perdidos.

<sup>173</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 139.

<sup>174</sup>José-Miguel Ullán, *Razón de nadie*, op. cit., p. 24.

<sup>175</sup>José Bento (1932 - ) poeta y traductor portugués. Ha sido traductor de numerosos poetas clásicos y contemporáneos como San Juan de la Cruz, Jorge Manrique (1440-1479), Quevedo (1580-1645), Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Miguel Hernández (1910-1942), Ángel Crespo (1926-1955), César Vallejo (1892-1938)... Publicó *Sequência de Bilbao*(1978), *In memoriam*(1978). En *Silabário* (1992) reúne toda su obra poética.

Y ni mueve un dedo:

E nem move um dedo.

Diza o próprio ouvido,  
rodeada de objectos perdidos:

-A Melancolia  
mucha-se em si mesma.

Con la Melancolía como un ente autónomo, innato a la existencia y característica de la misma, se erige “Entre la sombra”, una sección que bien podría pertenecer a la obra anterior *Visto y no visto*, cuestión que recomienda el autor hasta al propio lector cuando escribe, al final de esta parte, las siguientes líneas:

Que los poemas recogidos en VISTO Y NO VISTO (1993), a excepción tal vez de *Manchas nombradas II*, pueda ahora el lector representárselos como un amplio y desgajado fragmento de ofrendas que al principio también tuvieron su lugar natural aquí: *Entre la sombra*<sup>176</sup>.

Los poemas de “Entre la sombra” que, aunque se caracterizan por una variedad de contenido evidente, presentan pequeños ápices poéticos que hacen referencia al estado existencial del sujeto poético. En esta parte se encontrarán referencias, una vez más, al tiempo y la memoria, pero también a la muerte y a una nueva dimensión emocional que provoca esta situación de melancolía constante: el vértigo.

En el poema “El péndulo <sup>177</sup>” el sujeto poético presenta una apreciación importante acerca de la temporalidad. Obsérvese el siguiente fragmento:

Siempre es tarde (aunque el hecho  
con el tiempo no tenga que ver  
-y *nunca hay tiempo*) para verse  
(...)

---

<sup>176</sup>*Ibíd.*, p. 154.

<sup>177</sup>*Ibíd.*, p. 104.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

“Siempre es tarde”, el tiempo siempre está transcurriendo de manera involuntaria para la existencia del individuo. El *tempus fugit* se aborda desde una perspectiva de consentimiento: se acepta la temporalidad y se asumen, a la vez sus consecuencias. El tiempo ya no significa una guerra, un conflicto, sino una realidad.

Pero, quizás uno de los poemas más interesantes sobre esta cuestión de la máscara de la memoria y sus secuaces es la apreciación que subyace a “Yace en el Asia un prodigio<sup>178</sup>”, donde a la imagen de la muerte que provoca la agónica temporalidad, se le añaden dos nuevas lentes: la ensoñación y la fatalidad:

De darse lo fatal, pues todo llega,  
que no nos falte el renuente ensueño  
de procurarse la frugal manera  
de convertirlo, amoratado  
en lirio.

Muy ciertamente, quizás sea en esta ocasión una de las primeras veces en las que el lector se pueda encontrar con una referencia tan cristalina a la muerte, lo fatal y el ensueño. Dado que el tiempo tiene la misión de hacer que “todo llegue”, ello desemboca en una visión fatalista de la existencia: independientemente del ser humano y sus anhelos por detener esa temporalidad, ésta se ejecuta inexorablemente y se dispone sobre el sujeto poético como si de una espada de Damocles se tratase, siempre velando por su existencia y asegurándose de que llegue el fin, la muerte, la sombra de fúnebre, el “lirio”. Aún con ello, el “yo” mantiene como único consuelo el ensueño, ese afán del ser humano por encontrar, en lo onírico, algún tipo de redención. Al leer el poema da la sensación de que el sujeto poético solo encuentra la libertad de la condena temporal en la abstracción, en esos universos ilusorios que, aparentemente, le alejan de la prisión del tiempo.

Si el poema anterior ya aportaba algún nuevo elemento poético a la máscara de la memoria y sus impactos en el sujeto poético, la contribución es todavía mayor en los poemas “Vértigo<sup>179</sup>” y “Tres espadas<sup>180</sup>”. Este último poema, dedicado a Eduardo Milán<sup>181</sup>, está compuesto por tres composiciones y, de ellas, la más atractiva en relación con este tema es la “III” que versa lo siguiente:

---

<sup>178</sup>*Ibid.*, p. 143.

<sup>179</sup>*Ibid.*, p. 81.

<sup>180</sup>*Ibid.*, p. 125.

<sup>181</sup>Eduardo Félix Milán (1952 - ) poeta, ensayista y crítico nacido en Uruguay pero que desde temprano se traslada a México, donde reside gran parte de su vida. Colaborador en la revista *Vuelta* (fundada en 1976

A la Melancolía  
todo le da vértigo.

Y le da por pensar, cuando el verano empieza,  
que de nada le serviría  
la alabada elasticidad de los atletas                      olímpicos.

“A la Melancolía / todo le da vértigo” o, lo que es lo mismo, “melancolía” como sinónimo de límite existencial, de correspondencia con el fin, con la muerte misma. El estado del sujeto político es crítico: la memoria, el recuerdo, proyecta su misma muerte. En este punto, cabría cuestionarse cuál podría ser el sentido en el que es utilizada la idea de “vértigo”. Acerca de ello, bien podría entenderse como estado limítrofe, final, extremo, del sujeto poético o bien como cómo el hecho de recordar supone en cierto modo un suicidio emocional, ya que siempre arrastra consigo a un Tánatos vigilante. Sea cual fuere, lo verdaderamente significativo es cómo la identidad del poema acaba por reconocer el mal que la memoria le provoca, llevándole a una destrucción tanto en relación con lo pretérito (que además es inexistente, transparente y prácticamente nulo) como el esfuerzo emocional y el fatalismo en que se ve sumido gracias a ella.

En el poema “Vértigo” se sigue haciendo insistencia en esta idea y se procede a la definición, un tanto más detallada y explícita de lo que supone dicha sensación y las evocaciones que provoca en el sujeto poético:

Perder la percepción como otra cosa  
cualquiera –  
  nadie lo va a sentir  
salvo el que implora,  
  nunca a destiempo,  
un poco más de cruz:  
  -Dame la vuelta...

Se señala como propiedad radical del vértigo la pérdida de la percepción, de los sentidos, de la conciencia en una realidad que transcurre y transcurre “nunca a destiempo”. En esta suspensión de la existencia que supone el vértigo entra el sujeto

---

dirigida por Octavio Paz durante los años 1987 y 1992, el uruguayo cuenta con una amplia galería de obras cuyas influencias vienen dadas por autores como Ezra Pound (1885-1972), T.S Eliot (1888-1965), Franz Kafka (1883-1924) o los poetas brasileños, además de otras muchas dedicadas a la crítica o la traducción. Su poemario *Alegrial* (1997) le otorgó el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes.

85

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

poético cuando da cuenta de que es él mismo, a través de la rememoración voluntaria de recuerdos, el que inicia su propio fin. Además, se compara la temporalidad con una “cruz”, con esa penitencia en la que está sumergida toda existencia.

Este estado de aturdimiento y desorientación vital que ronda la identidad lírica arrojándolo a una total desconfianza de sus propios límites y del alcance que ellos proyectan, además de la situación poética que alcanza el “yo” en *Razón de nadie* se podrían ver representadas tanto en la teoría del “límite” como en la reflexión acerca del “vértigo” desarrollada por Eugenio Trías. Obras como *Los límites del mundo* (1985) o *Lógica del límite* (1991) así como otras relativas a las máscaras (*Filosofía y carnaval* (1970) o *Drama e identidad* (1993) desarrollan la concepción del individuo como “ser del límite”, como entidad cuya existencia se basa en el constante abismo existencial.

De manera sintética, Trías define el “ser” como una totalidad escindida de acuerdo con dos dimensiones: la primera “lo conocido” estaría conformada por los fenómenos empíricos o perceptibles, esto es, lo que del individuo se ve y se percibe y lo que él permite que se vea. Por otro lado, otra fracción del mismo sería aquella en la que habita lo oculto, lo desconocido, lo que no se ve, la parte “imperceptible”, los misterios que se intuyen pero que no se alcanzan a esclarecer ni a acceder. Y el “límite” correspondería con ese linde, ese horizonte que separa ambas dimensiones del individuo, aquello que separa lo conocido o perceptible de lo desconocido o imperceptible.

La verdadera existencia del ser humano anida no en una dimensión o en otra, sino en ese límite, en esa situación de frontera, de confín entre lo que se advierte socialmente y aquello que se proyecta y, por otro, entre ese universo oculto que resulta desconocido hasta para el propio ser. La idea de “límite” ya había sido desarrollada por filósofos como Hegel, Kant o Wittgenstein, pero siempre tratando el término desde un sentido negativo y peligroso. Trías revisa el concepto y lo transforma en algo que es inherente al propio individuo y que le define, de ahí su concepto de “ser fronterizo”, esto es, de ser que vive constantemente en ese límite.

Entonces, ¿qué es el vértigo y cuándo surge? El vértigo no supone otra cosa más que la experiencia de ese límite. Esa sensación de pérdida de equilibrio, de miedo a lo futuro, de temor a lo que el porvenir depara, ese desasosiego a que se evidencie la dimensión más oculta del ser, así como esa constante sensación de estar entre una dimensión u otra, de tener dos máscaras o dos facies interiores hace que el vértigo se transforme en uno de los atributos más importantes y definidores del individuo.

86

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

El sujeto poético de Ullán bien pareciera ser consciente de ese vértigo vital y padece sus incesantes vapuleos, cuestión que se hace más reveladora cuando se plantea el vacío de los recuerdos pretéritos y la ausencia en la que encuentra como consecuencia de la temporalidad y la memoria. Sin embargo, no se percibe la misma identidad poética en *El Jornal* (1965) que en *Razón de nadie*: el sujeto en la obra de Ullán fluctúa a través de su propio límite: mientras que en sus primeras obras en el sujeto parece ocultar y proteger su dimensión imperceptible, en *Razón de nadie* parece dejarse entrever, aunque recelosa. Parece que el límite se ha desplazado, que se ha producido un verdadero terremoto existencial y ese microcosmos oculto comienza a asomarse evidenciando sus miedos, sus terrores y sus agonías existenciales. Por ello, el sujeto poético en Ullán es un constante transitar por ese límite que va y viene, que se desplaza más hacia una dimensión que a otra, que aumenta la tensión entre ambos universos y que unas veces se apoya en encubrir su parte más recóndita (como ocurre en obras más experimentales en las que la identidad poética, desde esta perspectiva aquí estudiada, parece relegar a un segundo plano su naturaleza más existencial e interior en aras del juego visual y lingüístico) y otra en descender las persianas de su mundo más emocional y visceral, destapándose (como se refleja en las últimas obras del autor como *Visto y no visto* (1993) o *Manchas nombradas* (1984), además de *Razón de nadie* (1994)).

Además, Trías también reflexiona sobre temas tan decisivos para el sujeto poético de Ullán como son la temporalidad o la nostalgia. En su obra *La Dispersión* se le dedican varios capítulos a estas cuestiones sintetizadas bajo los aforismos que componen la obra. En el capítulo titulado “Nostalgia y repetición”<sup>182</sup>, el filósofo apunta, acerca del recuerdo: “La rememoración siempre es nostálgica. La repetición, el retorno son gozosos...”<sup>183</sup>. En la cuestión de la memoria la identidad lírica de la obra de Ullán siempre ha sufrido la nostalgia. Aunque en *El Jornal* el “yo” se recrea más en iniciar esa reflexión acerca del proceso de remembranza o aunque en *Mortaja* evidenciara la reiteración de lo ya acontecido, el sujeto poético acaba madurando y concluyendo en un estado de nostalgia más que enfermizo. Pero, sin embargo, cuanto más se fustiga, más recuerda: de no haberse iniciado el proceso que pone en marcha la memoria, no habría entendido la existencia como melancolía.

<sup>182</sup> Eugenio Trías, *La Dispersión*, op. cit., pp. 37-49.

<sup>183</sup> José-Miguel Ullán, *Razón de nadie*, op. cit., p. 42

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



Trías, continúa con la reflexión acerca del proceso del recuerdo: “El eterno retorno es siempre gozoso y afirmativo... El recuerdo –lo supo Hegel- es penoso y crepuscular: supone un “duro trabajo” y es cáliz y calvario del espíritu<sup>184</sup>”. ¿Acaso no causa un “crepúsculo” existencial el constante ejercicio del recuerdo en el sujeto poético? ¿Acaso no supone, en la mayoría de las ocasiones, su calvario existencial?

Por último bien se podría recuperar la siguiente consideración: “La repetición es la afirmación de una acción. El recuerdo es el efecto de negaciones encadenadas: en él se evapora la vida y solo nos queda el *concepto*<sup>185</sup>”. Cuando en *Maniluvios* el “yo” niega la existencia de los recuerdos y los transforma en “transparentes” y cuando en *Razón de nadie* el sujeto poético va todavía más allá y tiñe su vida de nihilismo y de vacío, bien podría parecer que está manteniendo este aforismo como *leitmotiv* de su propia identidad. Además, el acusado fatalismo que alcanza en la última de las obras supone la aceptación de la “evaporación” de su vida, para mantener, únicamente, la esencia del proceso de memoria, proceso que inició todo. Y es que solo negando la recuperación de recuerdos, lo pasado, la melancolía o incluso la existencia, podrá continuar una vida que está evocada a la disolución de la propia identidad. Dice Trías que “El Carnaval supone *a la vez* “la muerte del hombre”... y la “disolución del sistema”<sup>186</sup>”, y como se podrá comprobar a continuación, Ullán alcanzará el propio límite poético cuando decide sacrificar la imagen por el texto en *Manchas nombradas*.

Quizás en un nuevo intento por encontrar un punto de redención a este fatalismo existencial, en la tercera y última de las secciones que componen *Razón de nadie* titulada “El viento” se recurre a lo musical como elemento de medida del torrente emocional desarrollado en las dos partes anteriores. La sección, compuesta como si de un largo y eterno poema se tratase, sin separaciones ni títulos ni epígrafes, sin lindes, presenta la repetición a la manera de un estribillo del verso “Nimbo Número Noche”. Los versos de este ingente poema se disponen casi de manera automática, la lectura se convierte en una labor frenética, en una tormenta de ideas que se suceden una tras otra y tras otra y tras otra, con la única pausa de ese estribillo que además, a partir de determinado momento, desaparece.

---

<sup>184</sup>*Ibid.*, p. 44.

<sup>185</sup>*Ibid.*

<sup>186</sup>*Ibid.*, p. 119.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

Miguel Casado se ha percatado de esta cuestión y al respecto afirma que la musicalidad es, quizás, lo único que mantiene cuerdo al sujeto poético, ya que le trae de regreso a una realidad presente, situación que, a pesar de que le fustiga, le hace sentir su existencia, aunque ello conlleve padecimiento: “En *El viento* quizá la memoria sea el motor de la música poderosa que lo constituye; pero ésta sigue su rumbo, sin que quepa controlarla<sup>187</sup>”.

Y en medio de este constante correr de emociones e ideas en el que el sujeto poético parece haber alcanzado un estado de caos más que evidente, también se vuelve a hacer referencia a la melancolía, al engaño y al desconsuelo en un ejercicio por enfatizar los estigmas más severos que agitan la identidad poética:

melancolía desconsuelo  
engaño  
donde nada de nada termina  
de reclamarnos su querer primero

vénceme<sup>188</sup>

El estado casi confesional que presenta la identidad poética en este punto resulta hasta estremecedor: “vénceme”, dado que es la única cuestión que le permite concluir con el constante ataque del pretérito, del vacío, de la ausencia, del vértigo, del desconsuelo, del engaño y de la muerte, al fin y al cabo. Al igual que el “viento” arrastra todo lo que encuentra a su paso, es esta sección de *Razón de nadie* donde se arrasa y se devasta con las últimas voluntades del sujeto inmerso en una espiral de nostalgia, melancolía, soledad y auténtico nihilismo.

Si la obra de *Maniluvios* (1972) ya mostraba una máscara de la memoria y ya lastimaba al sujeto convirtiendo los “recuerdos” en vacíos cada vez más transparentes e inexistentes, en *Razón de nadie* (1994) esta memoria metamorfosea en algo aún más hiriente, más nocivo. El sujeto poético no solo se ve afectado por la memoria, sino que la padece y la etiqueta bajo el dolor de la muerte, de lo fúnebre y del vértigo. La identidad se sumerge en un acusado nihilismo y se plantea cuestiones radicales del ser humano en una atmósfera existencialista. La “Melancolía”, eje vertebrador de la obra, no se entiende solo como un estado fruto de los estragos de la memoria, sino como una

<sup>187</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., pp. 146-147.

<sup>188</sup>José-Miguel Ullán, *Razón de nadie*, op. cit., p. 164.

perspectiva de afrontar la vida, como una característica de la misma. Vida equivale a melancolía y ello desencadena muerte, ausencia, nada.

Aunque cada una de las tres secciones en las que se divide la obra presentan temáticas diversas y procedimientos creadores también variadas, la Melancolía, su elemento común, va arrastrando al sujeto a diferentes oleadas emocionales que van desde la mera aceptación del nihilismo hasta el exhausto intento de mesura visceral con la utilización de la musicalidad y de la repetición de un “Nimbo Número Noche”, única prueba de su apego a la realidad, al “presente” que nunca deja de ser pasado.

El sujeto poético en *Razón de nadie* parece rozar la verdadera locura en “El viento” con ese extenso poema irrefrenable, pero a la vez es un “yo” capaz de asumir sus propias heridas, de entender el dolor de la melancolía y de reconocer el vacío del pasado. De ello derivan la ausencia, la soledad, y la nada. Se trata de una identidad lírica penitente y desbocado, desesperado pero que a la vez busca sosiego en los elementos que así se lo permitan. Sabe que la melancolía produce vértigo, y dado que dicha melancolía es promovida por un proceso que prácticamente es inherente al individuo como es la evocación del pasado, vive en un constante límite que sabe que acabará convergiendo en la muerte, y con ello, en el olvido.

En la obra de Ullán esta identidad sumida en una profunda hondonada emocional cubierta de vacío y ausencia todavía irá más allá y se transformará en una nueva identidad marcada por la anulación de la misma. En el siguiente bloque de la investigación se trabajará con la abolición de la identidad. Se trata del culmen de asunción del vacío y la exploración, al máximo nivel de introspección, del existencialismo y el nihilismo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

### 3. LA MÁSCARA VISUAL Y EL CONTEXTO DE VANGUARDIA

Hasta ahora se han abordado dos importantes máscaras de la identidad en la obra de Ullán: aquella que alude a los sentidos y la referente a la memoria, al proceso de regresión que realiza el sujeto poético a través de cuestiones existenciales. Pero no se ha de olvidar uno de los puntos fundamentales por los que se reconoce la obra del autor salmantino, gracias al cual el lector es capaz de reconocer su marca personal y de despuntarlo de otros autores contemporáneos: la dimensión visual.

Un sucinto y fugaz acercamiento a obras como *Frases* revelarán de manera más que inmediata la importancia que la poesía visual ejerce en el pensamiento creador de Ullán. En las páginas que componen *Frases* se aúnan importantes y reveladores testimonios de los posibles influjos que pudieron construir la vertiente visual de la obra del poeta y artista. La obra, publicada en 1975, reúne tres tipos de producciones poéticas de diferente procedencia. Por un lado, el elemento textual, compuesto por frases de carácter baladí presas de unos rectángulos en blanco y éstos, a su vez, de la hoja en blanco. Dichos recuadros no siguen un orden lineal ni reglado, sino que se disponen de manera azarosa dejando unos espacios vacíos que forman parte de la poética que cimienta la producción de la obra. Las oraciones (que en muchas ocasiones sería más apropiado denominar “sintagmas”) carecen de un sentido unitario: no hay un sentido global que capaz de dar un significado global a los elementos textuales que componen *Frases*. Buena apreciación hace Miguel Casado cuando se refiere a ellas como “aforismos, expresiones tópicas o momentos contextualizables (descontextualizados) en una experiencia<sup>189</sup>”, considerándolos, además, como la vertiente “verbal” de la obra,

<sup>189</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 69.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

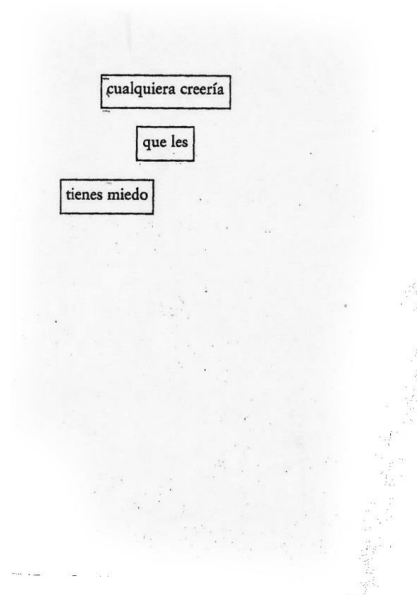
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

esto es, la utilización de signos lingüísticos y no de otra índole como ocurre con las otras partes que conforman la totalidad del poemario.



Ejemplo de elemento textual de la obra *Frases*

“cualquiera creería que les tienes miedo” es el “aforismo” que se recoge en los fragmentos seleccionados y traídos como ejemplo de una obra caracterizada por su eminente sincretismo y pluralidad artísticos y poéticos. El lector, en un afán que les inherente, intenta buscar un sentido a todas y cada una de las frases que conforman la obra. Hojas y hojas pasan en aras de encontrar un significado global, el alcance semántico o simplemente el motivo por el cual se ha escrito la obra y que ella misma encierra. Se lleva a cabo una búsqueda exhaustiva de personajes y de aventuras que parecen no tener una conexión. El fervoroso esfuerzo de llevar a cabo una lectura en clave narrativa acaba convirtiéndose en toda una penitencia. Se trata de un calvario cuya redención (si finalmente la hay) se explicará más adelante.

Otra de las partes que forman *Frases* es aquella en la que se evidencian ante el lector páginas en color negro acompañadas de unos ideogramas carentes de significado funcional aparente. Se trata de la galería de toda una serie de caracteres que bien parecen imitar a los signos ideográficos que componen los idiomas asiáticos. Algo parecido se repetirá en la obra *Ni mu*, donde, como bien hace referencia su título, no “se

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

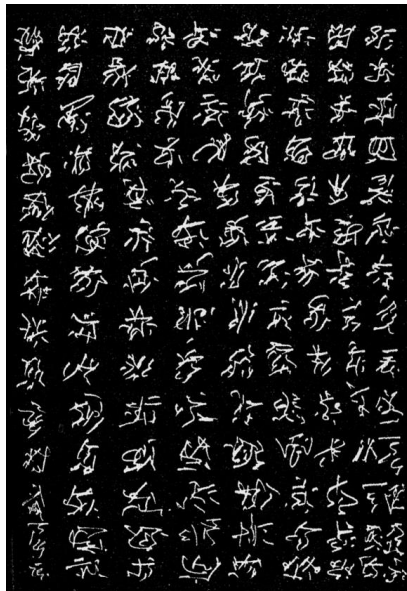
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

dice nada” para “decir todo”, haciendo uso de unos caracteres o símbolos que el lector reconoce como foráneos, ajenos y que, dada su naturaleza ininteligible, acaban por desarrollar una perplejidad de dimensiones relevantes.



Ejemplo de ideogramas presentes en *Frases*

Completan la obra una serie de fotografías extraídas de contextos comúnmente cotidianos: un grifo abierto, unos zapatos en el suelo, una estantería llena de libros desordenadamente ordenados o, como refleja la fotografía seleccionada, una cama desecha. Todas y cada una de las instantáneas evocan no solo ese sentimiento de normalidad de la realidad que rodea a cada persona en su rutina de cada día, sino la atención, la delicadez con la que son observados todos y cada uno de los elementos que componen es microcosmos. Ante ello, el lector se detiene, y lo hace para reflexionar sobre estas ilustraciones y desarrollar en él todo un laberinto emocional que puede que haya sido ignorado hasta el momento.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

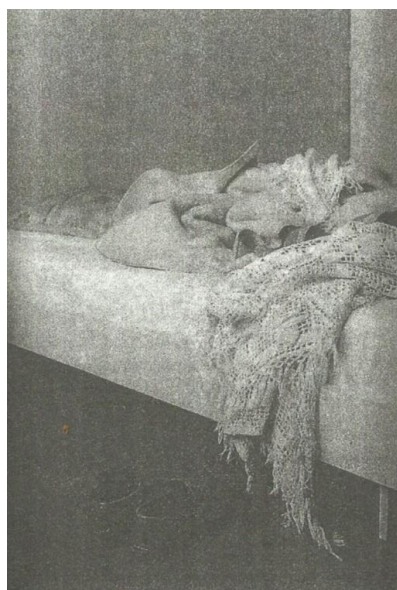
Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



Una de las fotografías que componen *Frases*

Estos pequeños detalles de la naturalidad de la vida diaria vienen a ilustrar un poemario a medio camino entre lo meramente textual (los “aforismos” recuadrados y sus silencios) y aquello que va más allá, ya sean los ideogramas sin sentido o las fotografías fruto de lo cotidiano. El calvario al que antes se hacía referencia no supone otra cosa más que ese sentimiento de extrañeza y de asombro ante el que el lector común es sometido al intentar realizar una lectura horizontal y lineal de la obra, acto al que, por otra parte, ha sido desde siempre acostumbrado.

El periplo que decide llevar a cabo el lector cuando se encuentra con *Frases* acaba convirtiéndose en una aventura truncada. Las oraciones recuadradas que conforman la obra (y que además suponen el único elemento exclusivamente lingüístico) carecen de un hilo argumental entre sí. Si bien de manera individual muestran cierto sentido susceptible de ser interpretado, en su conjunto no armonizan semánticamente. Las fotografías que acompañan al texto cuentan con la misma descontextualización que los mismos, ya que no funcionan como meros ornamentos al

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

elemento textual. Se trata de pequeñas pinceladas, de sutiles trazos que el poeta regala al lector y que complementa, además, con unos ideogramas aparentemente “vacíos” de contenido.

Y es que si se intenta buscar el verdadero trasfondo que subyace en *Frases*, éste no se podrá encontrar en sus páginas, sino fuera de ellas. La verdadera “frase” que encierra la obra no es, ni mucho menos, la frase en sí misma, sino aquella ausente e inexistente. La interrelación de los tres bloques de representaciones artísticas (los aforismos, las fotografías y los ideogramas) será la que encierre el verdadero alcance de la obra. En palabras del autor: “La frase cimental, obviamente, es la no escrita, la que se crea al relacionar estas tres visiones<sup>190</sup>.” Así, la verdadera importancia de *Frases* no reside en la realidad perceptible a simple vista, ni tampoco aquella significación que el lector advierta mediante una codiciosa lectura promovida por un automatismo inmanente, sino en la entelequia de sentidos y sensaciones que produce la conjunción de los elementos de muy diversa naturaleza que componen la obra.

La filosofía poética de José-Miguel Ullán, así como el producto artístico fruto de ella se sitúa en una importante encrucijada que abarca tanto influencias pretéritas como aquellas que les son coetáneas a su momento artístico. Situado dentro del campo de lo que se podría denominar “poesía visual” (aunque como se verá esta terminología conlleva bastante controversia), Ullán se concibe como un intermediario de las “vanguardias históricas” y las “vanguardias experimentales<sup>191</sup>”, así como de otros estímulos artísticos que no solo provienen de nuestro país como la poesía concreta, el lettrismo u otras influencias pretéritas como, por ejemplo, la poética mallarmeana.

<sup>190</sup> Extraído de Jean-Miguel Fossey, “José-Miguel Ullán: vacilación de la palabra neutra” (entrevista), *El Adelanto*, Salamanca, 16 de Febrero de 1976, ctdo. en José- Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 67.

<sup>191</sup> Los términos de “vanguardias históricas” y “vanguardias experimentales” son empleados por Sarmiento en la obra *La otra escritura. La poesía experimental española<sup>191</sup>* al hacer referencia a las diferentes corrientes de pensamiento que supusieron una innovación poética y artística tanto en tiempos pretéritos como actuales. Como “vanguardias históricas” se entienden todas aquellas poéticas que marcaron un hito en el arte europeo contemporáneo como son el futurismo, el surrealismo, el dadaísmo o el expresionismo, siendo estas dos últimas las que produjeron un influjo más acusado en el autor salamantino. Por otra parte, se considera “vanguardia contemporánea” a las prácticas artísticas más recientes, tales como el lettrismo o el concretismo del grupo *Noigandres*, por ejemplo. A este respecto, resulta más que evidente la influencia de las “vanguardias históricas” en el quehacer poético contemporáneo, de ahí que, por motivos meramente metodológicos, se haya decidido focalizar la atención en aquellas más experimentales y, por tanto, más coetáneas al autor en cuestión.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34



### 3.1 Sobre la poesía visual

Cuando se intenta abordar el estudio de alguna cuestión acerca de la poesía visual uno de los primeros problemas con los que se encuentra el investigador es la amplia diversidad de pareceres acerca de la etiqueta que le define, de su origen, de sus características o, yendo más allá, de las posibles pautas para una aproximación o de las variadas concepciones y teorías que existen sobre su interpretación<sup>192</sup>. La definición del concepto de “poesía visual” lleva, como muchos intentos de generalización, a un terreno escarpado y de múltiples accesos. Dependiendo del enfoque epistemológico que se adopte las entradas a dicha “parcela” serán de una naturaleza o de otra, siempre tomando como eje la encrucijada artística inherente que presenta. Y es que pareciera como si desde los inicios hubiera habido un empeño por escindir a la poesía de su indiscutible dimensión visual, en la que se inserta, se recrea y, *por ende*, conforma.

Asimismo, no son pocas las perspectivas sobre las que se afronta el estudio de la historicidad literaria, esa metodológica separación en épocas o movimientos de acuerdo a diferentes principios como el generacional, el estilístico o aquel que agrupa a los autores según sus posibles influencias, son solo algunos ejemplos de una larga lista. Esta problemática se acentúa aún más con la llegada del siglo XX a España. Nuestro país se convierte en una auténtica maraña de nuevas concepciones poéticas y artísticas desencadenadas por las vanguardias y las influencias extranjeras que en ellas ejercen poder. La generación del 27, acompañada de momentos históricos como la guerra civil y su consiguiente periodo de posguerra, dan lugar a una España altamente heterogénea, ecléctica, diversa, híbrida y experimental. Ya no solo el ámbito literario, sino el artístico en general se transforman en un lienzo en blanco que cuenta con una total anarquía retórica y poética. Se trata de un caos artístico prácticamente inclasificable.

Si se extrapola esta situación general al caso de la poesía visual en particular, dicha modalidad forma parte de una vorágine poética experimental altamente compleja de abordar, lo que desencadena un rechazo general por parte de la crítica a la hora de intentar profundizar en el tema. López Gradolí ha señalado algunas de las razones por la que la poesía visual presenta importantes dificultades de estudio<sup>193</sup>. Al respecto, el autor señala como uno de los principales problemas el carácter altamente ecléctico y

<sup>192</sup> A este respecto, destaca la aportación de Juan Carlos Fernández Serrato, *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del experimentalismo español (1975-1980)*, Ediciones Alfar, Sevilla, 2003.

<sup>193</sup> Alfonso López Gradolí, *La escritura mirada. Una aproximación a la poesía experimental española*, Ed. Calambur, colección Biblioteca Literae, 2008, pp. 89-90.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

heterogéneo de las producciones artísticas que, dada su naturaleza, transgreden los límites de la escritura para confraternizar con otros medios de expresión cercanas a la música o la pintura, entre otras. Otra de las claves determinantes para el rechazo de estudio de este tipo de poesía se relaciona con los propios autores (tanto vanguardistas como contemporáneos) que, en el afán poético experimental en el que se ven inmersos, adoptan una posición de extrema crítica a los movimientos y sus representantes. Según López Gradolí:

La propia vocación de marginalidad de algunos creadores, heredera de la primera vanguardia, con su crítica sistemática a los sistemas dominantes de producción, de distribución y de consumo artístico, lo que les ha llevado a ensayar canales alternativos al margen de museos, galerías e instituciones oficiales<sup>194</sup>.

De esta manera, los constantes juicios a los que los movimientos, poéticas y demás métodos de producción y exposición literarias son expuestos, desencadenando, según el autor, una alienación que lo único que provoca es una mayor inaccesibilidad a las obras experimentales y visuales y, asimismo, una mayor codificación de dificultad interpretativa.

Además, la última de las causas que da lugar a esta impenetrabilidad de la poesía visual viene dada por la “falta de calidad de muchos productos, auténticas chapuzas que se presentan como logros poético-visuales<sup>195</sup>.” Esta última razón, a pesar de tener un fuerte carácter subjetivo y personal, se relaciona con el auge de la publicidad, de Internet, de lo visual en general, que ha traído de nuevo a escena la trascendencia que supone la relación de lo meramente lingüístico con lo artístico en general.

Esta amplia galería de percepciones y discusiones sobre la consideración de lo “visual” de la literatura también constituye un problema en lo que a la terminología se refiere. ¿A qué denominan los críticos “poesía visual”? o ¿Desde cuándo se acuñó dicha etiqueta? son solo algunos de los interrogantes que aún hoy en día resultan en verdaderas discusiones. Atendiendo a esto, se deducen dos posturas críticas que bien podrían englobar los puntos de vista que, en general, se suelen adoptar a la hora de intentar una aproximación al estudio de la poesía visual. Por un lado, la posición de López Gradolí, quien defiende que el término de “poesía visual” ha realizado un viaje a

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 90.  
<sup>195</sup> *Ibid.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

través de la “poesía concreta” de los años 70 (en una encrucijada con la poesía experimental) y de la poesía de vanguardia en general, para acabar desembocando como una de la multiplicidad de etiquetas que se le adjudicaron a las diferentes poéticas de una poesía que “experimentaba” prácticamente con todos los elementos que se le dispusieran a su alcance: “poesía visiva”, “poesía concreta”, “poesía fonética”, poesía automática”, “poesía semiótica”, “poesía sonora<sup>196</sup>” ... De esta forma, Gradolí apuesta por una “poesía visual” como una manera de crear poesía hermana de todas otras aquellas formas con las que coexistía. Y, dentro de ellas, la poesía visual se resuelve como una consolidación de la poesía experimental que toma como base poética el elemento “visual” y no el extremo atendimiento a lo meramente lingüístico.

Por otro lado, resulta importante también tener en cuenta la posición del crítico Felipe Muriel Durán que, en su obra *La poesía visual en España (siglos X-XX) (Antología)* hace un estudio sobre la evolución de la relación entre lo meramente visual y la poesía desde el siglo X. En el capítulo “La poesía experimental<sup>197</sup>” el autor lleva a cabo un análisis de todo el inventario de modalidades poéticas que coexisten a partir del periodo de posguerra español. De esta forma, se encuentran alusiones (así como estudios de los autores más importantes) de las denominadas “poesía de acción”, “poesía letrista”, “poesía concreta”, “poemas objeto”, entre otras. La perspectiva de Muriel Durán muestra una forma de concebir la poesía visual no ya como un movimiento aislado, sino como una totalidad. La poesía y lo visual han mantenido una relación de dependencia prácticamente desde los inicios de la literatura y tal idea se ve reflejada en la forma en la que el autor organiza y estructura la propia antología.

Nos hemos atrevido a titular este apretado compendio **La escritura iluminada** como homenaje a los *scriptoria* medievales, en los que empezó a cristalizar, de forma ruda tal vez, el ancestral deseo de pintar con la palabra. Con todo, en la cultura occidental siempre ha existido, en mayor o menos medida, una conciencia de las posibilidades pictográficas de la escritura<sup>198</sup>.

<sup>196</sup> *Ibíd.*

<sup>197</sup> Felipe Muriel Durán (edit.), *La poesía visual en España (Siglos X-XX) (Antología)*, Ed. Almar, Salamanca, 2000, pp. 165-265.

<sup>198</sup> *Ibíd.*, p. 11.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

En el prólogo a la obra Durán se refiere a la dimensión visual de la literatura de la siguiente manera:

Para expresar su mundo, el poeta de hoy dispone de muchos lenguajes, además de estrictamente literario. Se trataría, en consecuencia, de conocer las posibilidades que los nuevos soportes ofrecen y de dotarlos de validez artística. Ahora bien, esta operación comporta una dosis de riesgo tal vez mayor que en las obras llamadas tradicionales, porque ha de sellar con la personalidad el autor el medio utilizado<sup>199</sup>.

Resulta innegable el afirmar que ambos puntos de vista concentran su atención en dilucidar la conjunción entre la poesía por sí misma (como hecho lingüístico) y lo visual (la recreación de los signos conformando figuras visuales o la participación de elementos ajenos a la escritura propiamente dicha). La diferencia radica en la consideración del origen de este estrecho vínculo. Así, mientras que para Gradolí la poesía visual supone el fruto de la consolidación de todo un periodo de poesía experimental (esto es, que para el autor, la poesía visual no es un medio, sino un fin, un producto) para Felipe Miguel Durán, en cambio, la poesía visual siempre ha estado presente en la poética de la literatura, considerándose ésta como una herramienta de producción poética, un mecanismo de creación artística capaz de producir una poesía particular.

En una entrevista realizada a Ullán en el año 2008 en el diario *El país*, el poeta afirmaba lo siguiente: “Creo que un poeta tendría que tener siempre presente que el lenguaje no es uno más de sus bienes, y menos una prótesis para alcanzar esto o lo otro, sino el bien esencial, con todas sus fluctuaciones y claroscuros<sup>200</sup>”. Si se realizara una leve incursión en la obra del poeta rápidamente la definición que tiene del “lenguaje” quedaría totalmente expuesta: para el autor “lenguaje” no significa ni letras o signos ideográficos con significado funcional, ni tan siquiera palabras. “Lenguaje” lo es todo: la pintura que se apodera de ese pincel que dibuja en un lienzo en blanco, las notas y sostenidos que erigen una melodía, los signos lingüísticos que componen cada lengua, las fotografías, tanto aquellas que habitan en el recuerdo como aquellas otras que representan la vertiente más cotidiana de nuestras vidas. Todo es lenguaje. Todo lo que

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>200</sup> José Andrés Rojo, "No conozco poesía que no tenga una querencia por lo oscuro" (entrevista a José-Miguel Ullán), en Diario *El País*, consultado 3 Mayo 2016 (online en: [http://elpais.com/diario/2008/04/10/cultura/1207778402\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/04/10/cultura/1207778402_850215.html))

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

el artista es capaz de utilizar para alzar un microcosmos artístico, una urbe emocional, todas esas herramientas, son lenguajes artísticos. Y estos lenguajes, como no podía ser de otra manera, son evidentemente visuales.

Prueba de esta idea se encontrará fácilmente en el eclecticismo de sus obras, en las fotografías que inundan *Frases*, en cada tachón de *Alarma*, en cada *collage* de periódico de *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1976) o en cada pintura y esbozo que el poeta realizó para obras tan exclusivas e inéditas como las que pueblan *Entre la sombra* (2006). De otra manera, ¿Cómo se explicaría su heterogeneidad y su afán por las técnicas poéticas “experimentales”? Su aversión a las etiquetas y al encorsetamiento de los procedimientos de elaboración artísticas se hacen explícitas en el momento en el que su obra aborda prácticamente todos los ámbitos artísticos posibles, incluyendo aquellos que para otros momentos históricos parecerían totalmente inconcebibles en el momento de creación artística. A este respecto es a lo que se refería José-Miguel Ullán cuando nombró como “Agrafismos” a las pinturas y dibujos realizados sobre papel presentes en la antología *Ondulaciones*. Según la descripción de la exposición:

José Miguel Ullán caracteriza estos trabajos como valor meramente documental, como gestos, manualidades, pasatiempos, o como partes de poemas mudos, “como si el sonido y el silencio, al chocar cada dos por tres el uno contra el otro, produjesen un elemento nuevo<sup>201</sup>”.

Esta cita, a su vez, deja asimismo entrever la concepción que tiene el autor de poesía visual. En correspondencia con las dos posturas vistas anteriormente (la de Gradolí por un lado y la de Muriel Durán por otro), el autor salmantino presentaría una mayor simpatía por ésta última, dado que considera lo visual como un aspecto supeditado al lenguaje artístico y no tanto como un tipo de tendencia poética hermana de otras muchas. Para Ullán, al igual que para Muriel Durán, la poesía visual es una forma de hacer poesía, de manera que lo visual y lo artístico siempre han sido, inexorablemente, compañeros inseparables. La preocupación de José-Miguel Ullán por la dimensión visual de su poesía está presente desde el momento en el que escribe los primeros versos que componen su obra primigenia: *El Jornal* (1965). Si bien en unas épocas parece presentar una mayor preocupación por la exaltación de la dimensión

<sup>201</sup>Exposición: *Agrafismos. Dibujos de José Miguel Ullán*: Instituto Cervantes de Roma, 2016, consultada 15 Julio 2016 (online: [http://roma.cervantes.es/FichasCultura/Ficha59310\\_33\\_1.htm](http://roma.cervantes.es/FichasCultura/Ficha59310_33_1.htm))

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

visual, la relación estética – lingüística siempre ha sido una constante en la poética del autor. Esta idea está relacionada, además, con la concepción que tiene Ullán de las artes como panorama artístico universal, dejando de lado viejas clasificaciones que separan el arte en diferentes disciplinas atendiendo a su naturaleza tanto de estudio como de creación. Literatura, música, pintura, fotografía, escultura... todas estos ámbitos artísticos son agrupados en uno solo, creando así todo un amplio espectro de posibilidades experimentales y de herramientas que le permiten al autor elaborar una obra artística altamente heterogénea y fructífera.

En el prólogo que realiza Miguel Casado par la antología *Ardicia*, el autor comenta la adhesión que la crítica ha hecho de la obra de Ullán al considerarla o bien “poesía visual” o bien “poesía experimental”. En concreto alude a la consideración que se realiza en la antología *La escritura en libertad*<sup>202</sup> de Fernando Millán<sup>203</sup> y Jesús García Sánchez, en la cual la obra *Maniluvios* (1972) es catalogada como “poesía tradicional”. Al respecto, el crítico aporta lo siguiente:

La conciencia de que el esquematismo conduce a este grado de incompreensión, hace tal vez que Ullán señale siempre su escritura como espacio de síntesis donde no son posibles los compartimentos, pues el proyecto es único y el texto que lo persigue también<sup>204</sup>.

En relación con la calificación de la obra de Ullán meramente como “poesía visual”, Casado opina:

No deja de ser también paradójico en término poesía visual aplicado a quien comenzó su obra “amatando el candil<sup>205</sup>” e ingresando en una oscuridad audio-táctil. No cabe, pues, quedarse en la apariencia de lo visual, ni siquiera cuando

<sup>202</sup> Fernando Millán y Jesús García Sánchez (edit.), *La escritura en libertad: antología de poesía experimental*, Alianza Editorial, Madrid, 1975.

<sup>203</sup> Fernando Millán (1944 - ), poeta nacido en Jaén. En 1964 formó parte, junto con Ignacio Gómez de Liaño, del grupo Problemática-63, liderado por el poeta uruguayo Julio Campal. En 1968 funda el grupo N.O junto a otros autores como Enrique Uribe o Juan Carlos Aberasturi, momento en el que realizan exposiciones de vanguardia y se publican libros y antologías sobre la poesía experimental española. En 1975 publica la antología *La escritura en libertad*, junto con Jesús García Sánchez, una obra imprescindible para entender el panorama vanguardista contemporáneo de nuestro país. Con respecto a su obra particular, resultan interesantes los títulos *Mitogramas (1968-1976)* (1978), *Ideogramas, emblemas y mitogramas: antología poética (1965-2000)* (2001) o, más recientemente, *Poemas N.O.*, publicado en 2016.

<sup>204</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit, p.77

<sup>205</sup> El crítico hace referencia al poema que inicia *El Jornal*: “Amatando el candil / tan en mi hogar. / Y, sin embargo, cósmico”.

se hable de un creciente interés por la pintura; todos sus textos sobre / con ésta buscan un modelo e otra realidad en la que pueden regir otras leyes<sup>206</sup>.

Si hay un aspecto que se intenta resaltar sobre otros muchos, ese es la imposibilidad de clasificación de la obra de Ullán bajo una única categoría. Tanto si se relaciona con las etiquetas “poesía experimental”, “poesía visual” o incluso, como se ha llegado a afirmar, “poesía social” (sobre todo en su obra inicial), se estaría restringiendo su obra a un número muy finito de técnicas de creación poética que no representarían, ni por asomo, la amplia galería que el artista pone a disposición del lector. “Pero no debe olvidarse que con Ullán, si alguna etiqueta puede ser usada instrumentalmente, debe abandonarse enseguida<sup>207</sup>”, afirma Casado.

En la intersección de estos dos pareceres sobre la “poesía visual” que se han presentado, bien se podría insertar la perspectiva crítica que al respecto presenta el profesor y artista José Antonio Sarmiento<sup>208</sup> en la obra *La otra escritura. Poesía experimental española*, del año 1990<sup>209</sup>. En ella se muestra una galería de artistas considerados “experimentales” pertenecientes a algunas corrientes poéticas y artísticas que habitaban el convulso siglo pasado en España. A través de las obras (así como de algunos de sus estudios críticos al respecto) de autores como José Luis Castillejo<sup>210</sup>, Fernando Millán, Felipe Boso<sup>211</sup> o Ignacio Gómez de Liaño<sup>212</sup>, entre otros, Sarmiento presenta ante el lector unas conclusiones del significado que tuvo tanto el proceso como

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> *Ibid.* p. 78.

<sup>208</sup> José Antonio Sarmiento (1952 - ) artista y poeta nacido en Las Palmas de Gran Canaria. Su campo de trabajo se encuentra en el ámbito de la poesía experimental, más concretamente la poesía visual y los libros-objeto. Al respecto son importantes sus obras *ARgenT* (1980) o *Esto no es una galería de arte* (1989). Actualmente es miembro del grupo de arte experimental ±491. Asimismo, es imprescindible aludir a su labor como crítico y a la publicación de antologías imprescindibles para la poesía de vanguardia en general (*La poesía fonética (futurismo-dadá)*, de 1990) y a la experimental española en particular (*La otra escritura. Poesía experimental española*, también del año 1990).

<sup>209</sup> Se hace referencia a la obra: José Antonio Sarmiento, *La otra escritura. La poesía experimental española*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.

<sup>210</sup> José Luis Castillejo (1930-2014), escritor, poeta y pintor español nacido en Sevilla. Su actividad artística comienza en 1959 gracias a su primera estancia en EE.UU. Allí entraría en contacto con pintores como Motherwell o Clement Greenberg, impulsor del expresionismo abstracto. En literatura, fue un miembro del grupo Zaj (grupo de vanguardia creado en 1964). *La escritura no escrita* (1996), *Tlalaatala* (2001) y *Ensayos sobre arte y escritura* (2013) son algunas de sus obras más relevantes.

<sup>211</sup> Felipe Segundo Fernández Alonso (1924-1983), cuyo pseudónimo es Felipe Boso es un poeta español practicante de la poesía experimental (sobre todo en el ámbito de la poesía visual y concreta) y traductor de autores españoles al alemán y viceversa. Su obra poética es corta y consta de *T de trama* (1970), *La palabra islas* (1981) y *Poemas concretos* (1994, libro póstumo).

<sup>212</sup> Ignacio Gómez de Liaño (1946 - ), poeta, traductor, ensayista. En este último campo destaca los ensayos *El círculo de la sabiduría I* (1997) y *II* (1998). Como poeta, supone, junto con Fernando Millán, una de las figuras más destacables de la poesía experimental de nuestro país, hasta tal punto que, tras formar parte de Problemática-63 fundará el grupo Cooperativa de Producción Artística en 1967. Fue un gran amigo de Salvador Dalí.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

la concepción de creación de unas novedosas y plurales poéticas en nuestro país<sup>213</sup>. Se trata de una aportación que, como se verá a continuación, guarda bastante afinidad con la poética de Ullán, y prueba de ello está en la convergencia de poemas y obras que revelan una importante similitud.

En el prólogo de esta particular antología, el propio Sarmiento considera que la revolución poética contemporánea en España comienza a manifestarse a partir del sentimiento de renovación que aporta las ideas del Futurismo, que arriba a nuestro país a través de la revista *Prometeo* que dirigía Ramón Gómez de la Serna. La relativa inestabilidad que desencadena esta nueva visión artística tiene como resultado el estallido en Cataluña de todo un elenco de autores que confiesan su adhesión a la nueva vanguardia (como Josep Maria Junoy<sup>214</sup> o Joan Salvat-Papasseit<sup>215</sup> entre otros), mientras que en Madrid las nuevas creaciones artísticas manifestaban una importante fidelidad al movimiento ultraísta (se hace referencia a Rafael Cansinos Assens<sup>216</sup>, Guillermo de la Torre<sup>217</sup>, Rafael Lasso de La Vega<sup>218</sup>...). Este primer estadio de la

<sup>213</sup> Dada la eminente naturaleza inductiva del trabajo de Sarmiento, quizás sea ésta la postura que más coincide con la perspectiva metodológica desde la que se ha llevado a cabo la presente investigación.

<sup>214</sup> Josep Maria Junoy (1887-1955) periodista, dibujante y poeta español. Se le considera introductor de la poesía de vanguardia en Cataluña, principalmente a través de la revista *Troços* (1916), dirigida por él mismo. Su obra más representativa se vincula con los caligramas, en especial *Oda a Guynemer* (1915), una de las primeras manifestaciones vanguardistas en Cataluña. Junto a otros poetas del momento como Salvat-Papasseit, actuó en las líneas del cubismo y del futurismo y siguió la estela de los artistas franceses e italianos. Se encuentra entre la nómina de una de las cuatro personalidades más importantes de la primera generación vanguardista catalana.

<sup>215</sup> Joan Salvat-Papasseit (1894-1924) máximo representante del futurismo en la literatura catalana. A través de las influencias de Apollinaire (1880-1918) y Marinetti (1876-1944), Salvat-Papasseit comienza a desarrollar su obra poética: por un lado, cultivó los caligramas y, por otro, una lírica próxima a la poesía y hacia una postura romántica. Con respecto a la temática, resulta imprescindible aludir al erotismo del poema "La rosa als llavis" (1923), considerado uno de los más excelso poema eróticos de la literatura catalana y de la europea de nuestros tiempos. Con otros poetas coetáneos, se le considera una importante figura en el periodo de vanguardia de Cataluña.

<sup>216</sup> Rafael Cansinos Assens (1882-1964) poeta, novelista, traductor, hebraísta y crítico español de la generación de 1914 o novecentista. Estuvo en contacto con el ámbito modernista, lo que le lleva a colaborar en revistas como *Helios* (1903) y gran parte de su actividad investigadora está dirigida al estudio de la lo sefardí y a recuperar la memoria judía española. Su primera obra, *El candelabro de los siete brazos* (1914), sigue la estela modernista, pero tras establecer contacto con Vicente Huidobro y el ultraísmo, su perspectiva creadora se centra en esa vanguardia y se proclama como difusor de sus ideas en diferentes revistas. Se apartará pronto del ultraísmo. Su labor como crítico y como ensayista también es destacable para el panorama literario español de vanguardia. Es infatigable traductor: Goethe, Dostoievski, Balzac, *Las mil y una noches*...

<sup>217</sup> Guillermo de la Torre (1900-1971) poeta y crítico español miembro de la generación del 27. Fue impulsor del ultraísmo en España y colaboró con Rafael Cansinos Assens en la difusión de la corriente vanguardista. Colaboró en numerosas revistas como la *Revista de Occidente* y destaca por su labor como crítico con *Literaturas europeas de vanguardia* (1925 y ampliado en 1965), *¿Qué es el superrealismo?* (1955) o *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana* (1963). Colaboró en la revista canaria *Gaceta de Arte* (1932-1936).

<sup>218</sup> Rafael Lasso de la Vega (1890-1959) poeta español nacido en Sevilla inscrito en las corrientes creacionista y, sobre todo, ultraísta. Colaborador frecuente en la revista *Ultra*, a través de textos como la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



irreverencia poética contemporánea dejará el terreno preparado para que la nueva oleada de jóvenes creadores centre su atención en un André Breton surrealista, excéntrico y estrambótico.

En la obra de José-Miguel Ullán se aprecia la notable influencia de los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX en Europa: por un lado el dadaísmo y, por otro, el futurismo. Como todo artista contemporáneo su formación creadora proviene de un contexto donde se había apostado por la ruptura y la revolución poéticas en aras de conseguir una nueva manera de expresión que comulgara con el panorama filosófico y social en el que se enmarcaba: las vanguardias.

El dadaísmo, nacido en 1916 en Suiza, también ha sido denominada como la “vanguardia del vanguardismo” debido a su inherente carácter rupturista y renovador. Surgido en un cabaret gracias a su creador Tristan Tzara, el dadaísmo pretendía ser la revolución del arte y las vanguardias que le precedían, acabando, además, con ese “artista burgués” que utilizaba el arte como medio de obtención de otros beneficios que se alejaban bastante del concepto romántico:

Así nació DADA, de una necesidad de independencia, de desconfianza hacia la comunidad. Los que están con nosotros conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Basta de academias cubistas y futuristas, laboratorios de ideas formales. ¿Sirve el arte para amontonar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? Las rimas acuerdan su tintineo con las monedas y la musicalidad resbala a lo largo de la línea del vientre visto de perfil. Todos los grupos de artistas han ido a parar a este banco a pesar de cabalgar distintos cometas. Se trata de una puerta abierta a las posibilidades de revolcarse entre muelles almohadones y una buena mesa<sup>219</sup>.

Lo dadá supuso la instauración de una nueva forma de vida, de una reveladora manera de ver el mundo que, además, no solo logró abracar la literatura, sino la música, la pintura, el teatro o la escultura:

---

“Balada del Ultra” Rafael Lasso de la Vega se consagra como una figura más que decisiva en la promoción de la vanguardia en nuestro país.

<sup>219</sup>Tristán Tzara, “Primer manifiesto Dada”, *Dada*, n° 3, Zúrich, 1918, consultado 12 de abril de 2016 (disponible online en: <http://mason.gmu.edu/~rberroa/manifiestodadaista1.htm>)

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

El nuevo pintor crea un mundo cuyos elementos son sus mismos medios, una obra sobria y definida, sin argumento. El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista), sino que crea directamente en piedra, madera, hierro, estaño, bloques de organismos móviles a los que el límpido viento de las a inmediatas sensaciones hacer dar vueltas en todos los sentidos<sup>220</sup>.

Como es sabido, el término “dadá” tiene un origen fortuito, fruto del azar. La desacralización de un arte que hasta el siglo XX se había considerado como intocable convierte al dadaísmo en una vanguardia que desea traspasar unos horizontes poéticos y críticos hasta entonces infranqueables. Arte también puede suponer azar. El fruto del azar también puede suponer arte. Lo lúdico, lo festivo y lo irreverente conforman las bases de este nuevo pensar artístico:

Este vitalismo dadaísta pasa por la reivindicación del nihilismo, de la duda sistemática (“Todo es dadá – Desconfiad de dadá”), de la locura, de la burla, del humor sangriento, de la gratuidad y del exhibicionismo, del terrorismo cultural, en una palabra. Pero de un terrorismo que, desde el momento en que dadá “no significa nada”, incorpora un elemento lúdico, de juego, que no será plenamente comprendido hasta 40 años más tarde<sup>221</sup>.

Hay en el dadaísmo (así como en el futurismo<sup>222</sup>) un afán por subrayar la versión más onomatopéyica de la palabra. Desde los orígenes de la vanguardia se apuesta por deslindar a la palabra de su sentido arbitrario para concentrar la atención en su vertiente más fonológica, en los sonidos y en el juego con todas sus combinaciones posibles. Ilustra esta tendencia el poema de Hugo Ball “Karawane<sup>223</sup>”, el primer poema fonético del dadaísmo, escrito en 1916:

<sup>220</sup>*Ibíd.*

<sup>221</sup>J.L. Giménez Frontín, *op. cit.*, p. 102.

<sup>222</sup>El Futurismo va íntimamente relacionado con su cultivador principal, Filippo Tommaso Marinetti. El poeta italiano publicará en febrero de 1909 en la revista *Le Figaro* el primer manifiesto futurista y, con él, el establecimiento de los principios que vertebrarán esta nueva forma de concebir la creación poética. Se atribuye una prioridad fundamental a la máquina como herramienta mediante el cual el hombre puede multiplicar sus funciones. En cuanto a los métodos expresivos utilizados, el futurismo aboga por la abolición de la sintaxis y de la puntuación, permitiendo, así, la total libertad de las palabras y otorgándoles a las mismas un mayor dinamismo y vitalidad.

<sup>223</sup>José Antonio Sarmiento, *La poesía fonética. Futurismo / Dadá*, Libertarias, Madrid, 1991, p. 55.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

## KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla  
*grossiga m'pfa habla horem*  
**égiga goramen**  
higo bloiko russula huju  
**hollaka hollala**  
*anlogo bung*  
**blago bung**  
blago bung  
**bossó fataka**  
**ü üü ü**  
*schampa wulla wussa ólobo*  
*hej tatta gôrem*  
eschige zunbada  
**wulubu ssubudu uluw ssubudu**  
**tumba ba- umf**  
*kusagauma*  
**ba - umf**

Poema "Karawane" (1916), escrito por Hugo Ball y considerado primer poema fonético dadaísta

La poesía fonética del dadaísmo y el futurismo influye en algunas creaciones del poeta salmantino, pero no de una manera tan radical como los artistas que desarrollaron su labor poética a principio de siglo, en plena vanguardia. Cuando Ullán recurre a onomatopeyas y fonemas suele derivarse a una vertiente más letrista o concretista, y no tanto a la extrema irreverencia de los vanguardistas. Ullán acude con frecuencia a los ideogramas en lugar de al juego letrista per sé o, dicho de otra manera, en el autor salmantino viene a tener lugar una poesía fonética particular basada en ideogramas que el mismo ideaba y que carecen de sentido arbitrario. Desapego de la poesía fonética vanguardista para unos y elevación de la misma a otro nivel más conceptual para otros, lo cierto es que tanto los “agrafismos” como los sistemas “alfabéticos” que ideó conforman para el autor una manera de expresión en la línea más dadá y futurista de exaltación de las dimensiones onomatopéyicas y fonéticas de las sílabas y palabras. De hecho, las obras *Con todas las letras* o *Ni mu* no significan otra cosa más que la reivindicación, por parte del autor, de un alfabeto propio a medio camino entre letras y dibujos o entre literatura y pintura:

106

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

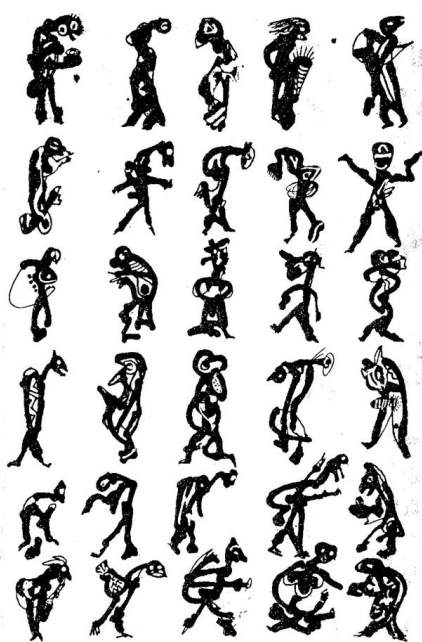
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

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»



A la izquierda, fragmento del poema "Nota y nocturno"<sup>224</sup> donde se puede apreciar la recreación en la vertiente fonética de las palabras con el fin de producir un efectismo musical. A la derecha, página de *Ni mu*, donde se aprecia el afán del autor por crear un nuevo "alfabeto" ideogramático, una constante en gran parte de su obra

Asimismo, el dadaísmo hizo uso de lo que denominó *ready-made* (o en francés *objet trouvé*, "objeto encontrado") técnica que transforma objetos de uso cotidiano en obras de arte. El objeto es extraído de su hábitat original para trasladarse al ámbito artístico. Su función no es otra que causar asombro y extrañeza ante esta extrapolación de los diferentes entornos en los que se inserta el objeto. Uno de los mayores promovedores de esta forma de hacer arte en el siglo XX es Marcel Duchamp, artista nacido en Francia en 1887 y que trasladará a sus exposiciones multitud de objetos diarios se convierten en verdaderos símbolos artísticos cargados de emoción y lirismo. En ellas se hace explícita esa desacralización y desmitificación del arte por la que apostaban los dadaístas.

Una de las obras más emblemáticas de Marcel Duchamp es "Roue de bicyclette" que consiste en una rueda colocada de manera invertida sobre un taburete de manera. La creación sufrió importantes modificaciones desde 1913 hasta su versión final en 1951.

<sup>224</sup>José-Miguel Ullán, *Ondulaciones*, op. cit., p. 1066.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
 En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
 En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
 En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

En un texto del artista acerca de los *ready-mades* en general y sobre la “Rueda de bicicleta” en particular, se contempla lo siguiente:

As early as 1913 I had the happy idea to fasten a bicycle wheel to a kitchen stool and watch it turn. (...) A point that I want very much to establish is that the choice of these “ready-mades” was never dictated by aesthetic delectation. The choice was based on a reaction of visual indifference with a total absence of good or bad taste... in fact a complete anaesthesia. (...) Another aspect of the “ready-made” is its lack of uniqueness... the replica of a “ready-made” delivering the same message, in fact nearly every one of the “ready-mades” existing today is not an original in the conventional sense<sup>225</sup>.



"Roue de bicyclette", Marcel Duchamp

<sup>225</sup>«Ya en 1913 tuve la feliz idea de sujetar una rueda de bicicleta a un taburete de cocina y verla girar. (...) Un punto que quiero establecer es que la elección de estos "ready-mades" nunca fue dictada por el deleite estético. La elección se basó en una reacción de indiferencia visual con una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa. (...) Otro aspecto del "ready-made" es su falta de singularidad... la réplica de un "ready-made" que transmite el mismo mensaje, de hecho casi cada uno de los "ready-mades" existentes hoy en día no es un original en el sentido convencional” (Hans Richter, *Dada. Art and anti-art*, Thames & Hudson, London, 2016, pp. 89-90).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

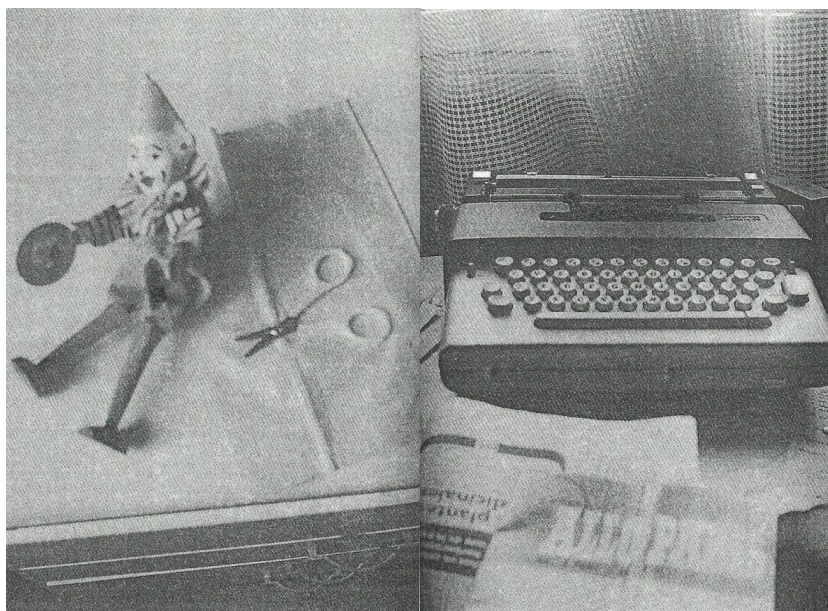
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

Ullán también lleva a cabo esta técnica iniciada por Duchamp. Muriel Durán, al realizar una panorámica de la poesía visual en España le dedica un capítulo de su obra a los denominados “poemas-objeto” o “instalaciones<sup>226</sup>” que pasan a convertirse en una parte importante de la poesía experimental española del último tercio del siglo XX. El objeto, al ser despojado de su contexto habitual, adquiere un matiz metafórico que va acompañado de nuevas connotaciones poéticas. La labor que lleva a cabo el autor en relación con el objeto que ha metamorfoseado en otro más alegórico se reduce, según Muriel Durán a tres procesos con el fin de conseguir ese “extrañamiento” que anda buscando: “la yuxtaposición de realidades distantes, el encuentro de elementos contrapuestos y la modificación de objetos cotidianos<sup>227</sup>”. En *Frases* el autor quien incluye unas fotografías en la que se presentan realidades y objetos cotidianos que han sido trasladados al contexto poético de la obra. Esta traslación de situaciones y elementos comunes en la rutina diaria se transforman en verdaderas evocaciones líricas.



Imágenes de la obra *Frases*

<sup>226</sup>Felipe Muriel Durán (edit.), *op. cit.*, pp. 247-265.

<sup>227</sup>*Ibid.*, p. 252.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

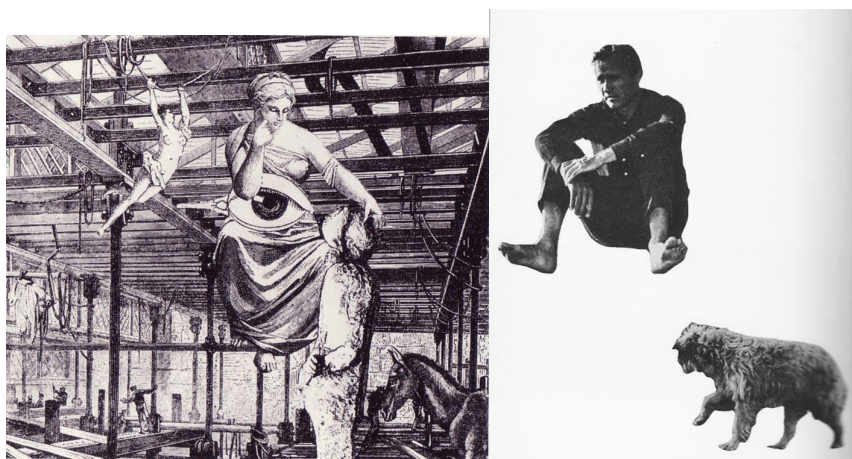
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

Siguiendo la misma estela de vanguardias de principios de siglo XX en la obra el autor salmantino se refleja la influencia del surrealismo en la realización de collages que incluye en varias de sus obras como aquellos que ocupan las páginas de *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*. El collage es una técnica que permite aunar, en un mismo plano, fragmentos de imágenes y textos de diversa naturaleza y procedencia para conseguir un resultado homogéneo. Si bien el surrealismo llevó esta técnica a su límite máximo, en Ullán se encuentran representaciones que más bien suponen un guiño a la heterogeneidad que subyace a la idea del collage.



A la izquierda, "La Femme 100 têtes" (1929), collage realizado por el surrealista Max Ernst. A la derecha, collage que ilustra el texto B de la obra *De un caminante enfermo que se enamoró dónde fue hospedado*, de José-Miguel Ullán

A propósito de los collages, se ha de realizar de manera obligatoria una parada en la obra del artista checo Jirí Kolár<sup>228</sup>, excelente cultivador de la técnica del collage y al que Ullán dedicaría un poema en su obra *Órganos dispersos* (2000)<sup>229</sup>. Asimismo, el

<sup>228</sup>Jirí Kolár (1914-2012) poeta y pintor checo conocido por sus producciones de arte visual, en concreto de collages. Para Kolár, tanto el fragmentarismo como la recopilación de materiales así como su posterior unificación en un mismo plano suponía una manera de influencia en la perspectiva vital del ser humano. El collage, a medio camino entre destrucción y creación, causaba, además, sorprendentes realidades y, con ello, nuevas maneras de percepción de la realidad. También cultivó el universo de la poesía, una poesía altamente erótica en un principio, para luego ir encontrando, poco a poco, la vinculación entre pintura y poesía en el regazo de la poesía visual.

<sup>229</sup>Se hace referencia al poema "Hebras de papel" (José-Miguel Ullán, *Órganos dispersos*, *op. cit.*, pp. 63-67).

autor salmantino fue uno de los encargados de elaborar el catálogo<sup>230</sup> de una de las exposiciones que protagonizó Jirí Kolár en el Museo Reina Sofía de mayo a junio del año 1996 titulada “Jirí Kolár. Objetos y collages”, de cuyo pensamiento y obra se cita lo siguiente:

Kolár opera como depredador de clichés del folklore urbano y cultural que participan en la banalización de las imágenes de los medios de comunicación. Cuestiona la iconografía e ideología dominantes. Entre las técnicas varias “inventadas” por el artista para esta empresa citaremos los *rollages*, *froissages*, *chiasmages*, *intercollages*, *magrittings*, sin olvidar el *collage-objeto* que permite realizar en tres dimensiones la transformación de objetos familiares y sus mundanas funciones. Botellas, mapamundis, taburetes o latas de conservas devienen así soportes de poesía<sup>231</sup>.



Obra de JiríKolár, "Homage to movie stars" ("Homenaje a las estrellas de cine"), realizada con la técnica del *rollage*

<sup>230</sup>Jacques Dupin (com.) *Jirí Kolár*, (Museo Reina Sofía, 1996), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.

<sup>231</sup>Texto extraído del folleto de la exposición *Jirí Kolár. Objetos y collages*: Museo Reina Sofía, 1996, consultada 20 Abril 2017 (online:[http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1996009-fol\\_es-001-jiri-kolar.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1996009-fol_es-001-jiri-kolar.pdf))

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



Pero, regresando a la obra de Sarmiento en donde se hace una revisión de las vanguardias, quizás lo más interesante sea el estudio que Sarmiento va realizando de todos y cada uno de los movimientos etiquetados como “experimentales” y que en no pocas ocasiones han carecido de la importancia requerida en los estudios de creación poética: “Problemática-63”, el “Grupo Zaj”, la “Cooperativa de Producción Artística y Artesana” y el “Grupo n.o.” Si bien en la primera parte de la antología Sarmiento realiza una revisión general y panorámica de ellos, en la parte final de la obra se incluyen algunos escritos de los autores más importantes que conforman cada nueva filosofía poética. Se trata, este caso, de la “vanguardia experimental”.

Y es que aunque estos grupos poéticos experimentales presenten alguna divergencia importante en su filosofía creadora y en su concepción del arte en general, lo cierto es que de sus escritos se pueden extraer unas conclusiones que perfectamente pueden funcionar como esas características que definan no solo la “poesía experimental” en sí misma, sino la concepción poética que habitaba en aquel momento nuestro país.

Para ello, se han seleccionado cuatro de los textos que nos aporta Sarmiento al final de la antología, todos relacionados con dos autores que se consideran decisivos para poder entender la poesía de los años 60 y 70 en España. Tanto Fernando Millán como Ignacio Gómez de Liaño suponen dos de las figuras más representativas del grupo artístico llamado “Problemática-63<sup>232</sup>” para luego acabar derivando en otros movimientos como el “grupo n.o” o la “Cooperativa de Producción Artística y Artesana”, respectivamente.

Con el fin de establecer una panorámica comparativa, se abordarán las siguientes cuestiones teniendo en cuenta los diferentes puntos de vista tanto de los autores como de las poéticas de los movimientos que acabaron conformando para poder así extraer unas conclusiones que permitan delimitar el alcance y la profundidad poética de las nuevas técnicas creadoras: sobre la “poesía experimental”, la relación poesía-vida, la función del poeta, las herramientas artísticas creadoras y la concepción de la obra poética en particular. Estos epígrafes se han extraído en función de poder realizar un

<sup>232</sup>“Problemática-63” fue un grupo poético y artístico fundado por el uruguayo Julio Campal al que tanto Fernando Millán como Ignacio Gómez de Liaño pertenecerán a partir de 1964. Se trata de un grupo adherido a la concepción poética que seguía la poesía concreta hispanoamericana.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

paralelismo entre las diferentes poéticas “experimentales” y aquella particular del propio Ullán que resulta bastante evidente en una colección de poemas perteneciente a su obra *Maniluvios*, en concreto en el apartado titulado “Razón del tacto<sup>233</sup>”. De esta manera se podrá comprobar si el autor comparte o no parecer poético con sus coetáneos.

### 3.2 Las vanguardias experimentales

Acerca del “experimentalismo” (que es lo que la crítica considera como la base fundamental de la poesía experimental), Fernando Millán en el texto “La poesía experimental y su método<sup>234</sup>” lleva a cabo todo un análisis y compilación de aquello que entienden los poetas y artistas coetáneos como “experimental”. Y es que esta forma de aludir a una nueva poesía proviene del método científico, de los experimentos, del ensayo, del examen y del estudio de las cuestiones que atañen al ámbito. A este respecto, Millán señala que el único modo de que la poesía se renueve y busque nuevos caminos no es otro que la “experimentación”, la cual, a su vez, encuentra las herramientas poéticas necesarias en Mallarmé, en el futurismo, en la poesía concreta y en el semiotismo. Además, también se apunta la idea que se convertirá en constante para todos los grupos poéticos de aquel entonces: renovación significa experimentalismo:

Para integrarse en esta nueva época, la poesía ha tenido que abandonar sin contemplaciones la base de su desarrollo anterior: la cadena de sujetos, verbos, predicados, etc., del sistema fonético, y recurrir a la capacidad sintetizadora del espacio (Mallarmé), a las palabras en libertad futuristas, al gestualismo de la poesía concreta o al semiotismo<sup>235</sup>.

Además, el experimentalismo se revela como la única salida que tiene el arte para adaptarse a la nueva realidad y a las nuevas demandas sociales:

Pero, ¿por qué experimental? Porque en la actual situación general del arte, se impone, de forma urgente, la búsqueda de un método que ofrezca un mínimo de

<sup>233</sup> José-Miguel Ullán, *Ondulaciones*, op. cit., pp. 85-106.

<sup>234</sup> Fernando Millán, “La poesía experimental y su método”, *El Urogallo*, nº 19, 1973, ctdo. en José Antonio Sarmiento, op. cit., pp. 287-290.

<sup>235</sup> *Ibid.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

seguridad para responder al desafío generalizado que llega desde todas partes<sup>236</sup>.

La misma idea será la que presente el mismo autor en el texto “La poesía n.o. ante su propia imagen<sup>237</sup>”, en la que además subraya que el acto creador conlleva por sí mismo experimentalismo, esto es, atrevimiento, cuestión sobre la que se hará un mayor hincapié más adelante: “La poesía n.o. confía en que la experimentación artística explote en las manos de todos los que lo merecen<sup>238</sup>”.

Pero, experimentación también supone ensayo. Este parecer también forma parte de la base poética y los principios estéticos de la “Cooperativa de Producción Artística y Artesana”, tal y como señala Gómez de Liaño en el texto “Declaración de Principios. Estética y Sociedad<sup>239</sup>”. Para el autor, el ensayo es el método de creación poética más eficaz y eficiente, dado que supone la combinación de un elemento con otro en todos los términos posibles con el fin de encontrar esa “extrañeza”, esa relación insólita y extraña que cause el asombro:

De acuerdo con algunos de los principios estéticos actuales tenemos por principio estético el principio de experimentación. Precisamos ensayar, esto no quiere decir improvisar, reconocer el infinito número de caras que presenta el objeto artístico y todo objeto. La experimentación, el ensayo se nos revelan como la garantía y el camino más seguros de la libertad que se quiere objetivar. La experimentación, el ensayo, lejos de ser o caduco, lo efímero, constituyen o representativo, lo válido, siempre atento a sus funciones social y estética<sup>240</sup>.

Gómez de Liaño explica una cuestión interesante en el texto “Abandonar la escritura<sup>241</sup>” acerca de la relación existente entre la poesía (o la producción artística en general) y la vida o el ámbito social en el que se inserta y además, participa y depende. Al respecto, apunta cómo el arte se encuentra al servicio del orden cultural establecido y del mercado, esto es, el arte se mide según el precio que se le atribuye. Si se extrapola

---

<sup>236</sup> *Ibíd.*

<sup>237</sup> Fernando Millán, “La poesía n.o. ante su propia imagen”, (s.f.). Archivo de autor, ctdo. en José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p. 291.

<sup>238</sup> *Ibíd.*

<sup>239</sup> Ignacio Gómez de Liaño, “Cooperativa de Producción artística y artesana: “Declaración de principios. Estética y sociedad”, Texto inédito, 1967, ctdo. en José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, pp. 266-271. (Tal y como indica Sarmiento, algunos fragmentos fueron publicados en el catálogo a la exposición “Signo y forma”, de la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid)

<sup>240</sup> *Ibíd.*

<sup>241</sup> Ignacio Gómez de Liaño, “Abandonar la escritura”, *Perdura*, n° 15, Madrid, 1979, ctdo. en José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, pp. 272-273.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

esta reflexión a la literatura y, más en concreto a la literatura, el autor acaba concluyendo en que la escritura no hace otra cosa más que “constreñir” al hombre, coartarle su libertad y hacerle esclavo de todos esos “Poderes” a los que se encuentra prisionera. Por eso, es necesario gritar “BASTA!” y aboga por abandonar la escritura:

Abandonar la escritura. ¡Sí! Se hace necesario abandonar la escritura, tal como existe, esta escritura que nos vemos obligados a soportar, que es la utilidad de la Burocracia!!! ¡Depósito de lo sagrado<sup>242,243</sup>”

De esta manera, la escritura actual no representa al hombre, sino que lo limita y lo subyuga a un sistema que coarta su imaginación, que es, *por ende*, su libertad. Esta idea de Gómez Liaño no solo representaba el imaginario poético de “Problemática-63”, sino que va a permanecer como una constante tanto en su posterior movimiento de “Cooperación de Producción Artística y Artesana” como en la poética de su compañero Fernando Millán y, por consecuencia, en el “Grupo n.o.”.

A la vez que se critica esta vinculación del arte con el mercado, se realiza otro paralelismo decisivo, esta vez entre la poesía y lo público. Para todos estos movimientos “experimentales” la poesía ha de estar al alcance de toda la sociedad. No se concibe una poesía que no pueda ser recibida o interpretada por el lector ni que no guarde relación con la sociedad que le rodea. No se trata de llevar a cabo una poesía social, sino una poesía de la sociedad. En ella encuentra su germen y a la vez su meta. En “La poesía n.o. ante su propia imagen”, Millán señala que “la poesía n.o. está al alcance de todos. Lo que no suele estar al alcance de alguno es la capacidad para ver lo que tienen delante de sus ojos<sup>244</sup>”. El mismo poeta en “La poesía experimental y su método” establece otra dicotomía entre la poesía entendida como “objeto” y la vida como “posibilidades y razón de su existencia”. Así, estos dos elementos que en otras épocas artísticas y literarias parecían desligarse por completo, ahora se muestran subyugadas e interdependientes de la otra.

Sobre esta cuestión, también resulta interesante la apreciación que realiza Gómez de Liaño cuando afirma que la “Cooperativa de Producción Artística y Artesana” tiene como propósito:

---

<sup>242</sup> El autor relaciona “lo sagrado” con “lo inmutable”, aquello que no evoluciona y que se revela como intocable e inviolable, características que considera le son propias a la escritura.

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> Fernando Millán, “La poesía n.o. ante su propia imagen”, ctdo. en José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p. 291.

diseñar estéticamente la sociedad. El diseño para nosotros es la respuesta estética a las condiciones de vida. La estética es la ordenación significativa de las condiciones materiales de la vida. (...) para nosotros la estética es la condición necesaria no de la reconciliación, sino de la comunicación objetiva de los hombres y del cosmos<sup>245</sup>.

Tanto el “cosmos” como la “vida” en la que se inserta la creación artística y su producto participan en una “respuesta estética” que es conseguida a través del establecimiento de un nuevo orden de relaciones experimentales. Es por ello por lo que se ha de incluir el “ensayo” y la investigación dentro de la creación poética, dado que sin ello no se podría encontrar ese innovador orden de relaciones y, por consecuencia, esa representación artística que relaciona la vida “actual” con la poesía en particular y con el arte en general.

Otra cuestión que capta la atención de estos nuevos grupos poéticos es el papel que cumple el poeta en el proceso de creación. La primera distinción que se realiza al respecto es aquella que hace referencia a los dos tipos de poeta que se pueden encontrar en el ámbito artístico: por un lado se alude a aquel poeta que “grita<sup>246</sup>”, que alza la voz, pero que no construye. Se trata de un creador pasivo, que sí se preocupa por la situación pero que es incapaz de implicarse en ella. Y, por otro lado, se encuentra el poeta que actúa, que trabaja, que construye y que experimenta con el fin de elaborar un producto artístico que dé cuenta de la situación social (y “pública”) actual en la que se sitúa y de las nuevas exigencias artísticas que se demandan: “Es insuficiente gritar cuando lo imprescindible es construir, trabajar<sup>247</sup>”. De manera homónima, esta idea también se traslada a la poética del “grupo n.o” en el momento en el que Millán afirma que “Para ser un n.o. no basta con decirlo: hay que negarlo<sup>248</sup>” en un juego de palabras con el propio nombre del movimiento.

Además de esta consideración acerca de las diferentes actitudes del poeta y de cuál es la que se requiere para llevar a cabo esta nueva poesía, también se establece un debate sobre la función del mismo en la creación literaria en particular y en el panorama artístico en general. Para “Problemática-63” el poeta es un héroe, un salvador que

<sup>245</sup>Ignacio Gómez de Liaño, “Cooperativa de Producción artística y artesana” ctdo. en José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, pp. 270-271.

<sup>246</sup>*Ibid.*

<sup>247</sup>*Ibid.*

<sup>248</sup>Fernando Millán, “La poesía n.o. ante su propia imagen”, ctdo. en José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p. 291.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

mediante la creación (basada en la experimentación o el ensayo, como ya se ha apuntado) debe conseguir un nuevo producto artístico, labor que, además, se revela como “urgente”:

9. Es urgente. Es el “hacer” de los poetas: inventar escrituras que pongan acento y acuerdo sobre la realidad de cada hombre; “yo”.

10. Es trabajo de poetas: inventar escrituras que no sean repertorios de pretendidos conocimientos. Sí. Los poetas deben inventar los medios con que crear el mundo, porque el mundo se hace, no se conoce<sup>249</sup>.

Siguiendo esta línea, el poeta es una especie de demiurgo, lo cual guarda relación con las ideas creacionistas de la literatura que hacen referencia a cómo el creador poético construye su propio universo poético en una red de nuevas interrelaciones y correspondencias. Esta referencia al creacionismo poético viene apoyada por Gómez de Liaño cuando afirma que considera a su grupo de “Cooperativa de Producción Artística y Artesana” como:

Estéticamente nos declaramos constructivos, desde el momento en que trabajamos en mejorar las relaciones y las condiciones para que esto [la reconciliación de los hombres y del cosmos] ocurra, por medio de lo específicamente artístico<sup>250</sup>.

Asimismo, resulta primordial la “urgencia” a la que se alude en los textos de ambos movimientos, con la que se delata esa celeridad que requiere la nueva realidad y sociedad de un nuevo arte.

Ahora bien, ¿Qué elementos necesita el poeta / héroe / creador para idear un ese nuevo microcosmos artístico? Los útiles de los que dispone son la imaginación, la originalidad, la ya aludida experimentación y la destrucción.

“(…) es solo la imaginación el parámetro del tiempo y del espacio<sup>251</sup>”, afirma Gómez de Liaño en “Abandonar la escritura”. Antes se hacía referencia al abandono que se debía hacer de la escritura, principalmente porque subyugaba al creador y cohibía los límites de su imaginación. Según el autor, la escritura actual no “puede responder al hombre” porque “le aleja de sus imaginaciones<sup>252</sup>”. Esta idea es apoyada por Fernando

<sup>249</sup>Ignacio Gómez de Liaño, “Abandonar la escritura”, ctdo. en José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p. 272.

<sup>250</sup>Ignacio Gómez de Liaño, “Cooperativa de Producción artística y artesana” ctdo. en José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p. 270.

<sup>251</sup>Ignacio Gómez de Liaño, “Abandonar la escritura”, ctdo. en José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p. 273.

<sup>252</sup>*Ibid.*

Millán, que también considera este mecanismo de creación el motor principal de la producción artística, ya que legitima un acto creador en el que los límites de las nuevas realidades a crear son infinitos.

Además, creación conlleva “destrucción”, la destrucción de un arte para crear otro nuevo. No solo se trata de crear nuevas realidades, sino de destruir para volver a construir, de demoler para volver a edificar con otro código poético. La revolución poética y estética que se tiene que llevar a cabo se entiende como tan radical que supone toda una labor heroica para el poeta-demiurgo:

Avanzamos derechos hacia nuevos campos significativos. A nuevas condiciones de existencia, a una nueva sociedad, corresponden nuevos tipos de significación. Somos conscientes de que indisoluble con este concepto de significatividad se encuentra el concepto de destrucción del arte. Rehabilitamos los signos, cuando destruimos los signos, (...) haciéndoles entrar en un campo de relaciones que les era extraño. (...) se opera una reordenación de valores significativos<sup>253</sup>.

De esta forma, la destrucción del propio texto responde a un nuevo orden de la realidad y de los valores que la conforman. Es el poeta el que debe encontrar esa inédita “contraseña” poética que le permita desbloquear la relación entre poesía y vida en la que se inserta. Y parte de esa consigna ha de buscarse mediante la imaginación teniendo como meta siempre la originalidad de la obra poética. Esta búsqueda que realiza el poeta o creador ha de ignorar todo miedo o temor. Por el contrario, en su acto de creación poética siempre ha de prevalecer el riesgo, el atrevimiento que le permita arriesgarse a idear nuevas redes de relaciones. Sobre esto, Fernando Millán, en “La poesía n.o. ante su propia imagen” señala en su quinceavo principio: “De la única forma que no aceptaría vivir la poesía n.o. es (...) con miedo<sup>254</sup>”. Así, la creación implica destrucción, una destrucción que solo se puede conseguir mediante esa imaginación y ese ingenio que deje apartado todo miedo en aras del riesgo de encontrar una nueva “codificación” poética capaz de adaptarse a la nueva realidad que le circunvala.

Y, finalmente, si hay un aspecto que queda bastante delimitado dentro de las poéticas de estas nuevas corrientes poéticas y de pensamiento es la consideración de la obra poética como una obra en progreso, como una obra inacabada e inconclusa al más

<sup>253</sup>Ignacio Gómez de Liaño, “Cooperativa de Producción artística y artesana” ctdo. en José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p. 269.

<sup>254</sup>Fernando Millán, “La poesía n.o. ante su propia imagen”, ctdo. en José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p. 291.

estilo juanramoniano. El objeto poético está en constante elaboración, es caduca y perecedera, de ahí la necesidad de renovación que se ha de llevar a cabo por el poeta. Y la única herramienta con la que el poeta puede llevar a cabo esta hazaña es mediante el rechazo del miedo y la aceptación de un riesgo que pasará a convertirse en innato, ya que como señala Millán: “la rutina y la falta de imaginación son los primeros enemigos de todo arte<sup>255</sup>”. Al respecto, el autor también manifiesta lo siguiente en el mismo texto:

(...) el experimentador está siempre ante una obra acabada, ante una necesidad de ir siempre más allá (...) Ningún descubrimiento es autosuficiente (...) Por otro lado, el poeta experimental tiene ante sí un mundo ignoto que agranda sus fronteras constantemente<sup>256</sup>,

Estas cuestiones que se han analizado se conciben como los cimientos que fundan las nuevas visiones de creación poética en nuestro país. E, inmerso en un universo de vanguardia, Ullán lleva a cabo su labor demiúrgica, en un contexto de constante experimentalismo, juego, tanteo y ruptura con lo que se conocía como “poesía” hasta entonces. Así, las “vanguardias experimentales” se afincan de nuevo en su manera de concebir el arte y su testimonio se puede observar en no pocas de sus producciones.

Si las vanguardias históricas ya suponían una revolución artística y poética de importantes dimensiones, con la llegada de las experimentales el panorama cultural se transforma en una vorágine de nuevas técnicas de creación poética. Como señala Giménez Frontín, con estas nuevas perspectivas creadoras se lleva a cabo una mayor reducción del signo lingüístico y, por consiguiente, del objeto central de la experimentación literaria. Si las vanguardias anteriores ya jugaban con las palabras y sus combinaciones azarosas, éstas van a sublevar estos mecanismos poéticos a un nivel mucho más superior, deformando, desmembrando y liberando a la palabra de todas aquellas ataduras normativas a las que estaba sometida en épocas y movimientos anteriores. Así, la herramienta poética de trabajo queda sintetizada a letras (aprovechando la dimensión fonética y “visual” que le ofrece) para luego operar directamente con significados o con “signos”, que es cómo denomina Frontín a lo que

<sup>255</sup>Fernando Millán, “La poesía experimental y su método”, *El Urogallo*, nº 19, 1973, ctdo. en José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p. 290.

<sup>256</sup>*Ibid.*, pp. 289-290.



entraría en relación con el universo de la semiótica o semiología o, como el mismo define: “teoría de los signos y de su aplicación, especialmente en el lenguaje<sup>257</sup>”.

De forma paulatina esta nueva manera de articulación del lenguaje supone la creación y re-creación de productos artísticos que toman como punto inicial la asimilación de movimientos como el letrismo o la poesía concreta o concretismo. A ella se añaden otras innovadoras propuestas como la poesía fonética, la poesía semiótica o los poemas-objeto. El letrismo y el concretismo (también conocido como “experimentalismo brasileño”) están íntimamente relacionados. El letrismo tiene su origen en París de la mano del rumano Isidore Isou<sup>258</sup>, encargado de formar la primera escuela letrista entre los años 1945 y 1948. Con gran influencia del surrealismo y el dadaísmo, los letristas utilizan como elemento central de su poética la visualización de las letras o, lo que es lo mismo, la tipografía o el grafismo.

En una línea parecida se desarrolla en Brasil el concretismo poético, cultivado por Augusto y Haroldo de Campos<sup>259</sup> y los jóvenes provenientes de dos revistas: *Noigandres* (1952) e *Invençao*, de 1966<sup>260</sup>. Aunque el interés central de esta corriente poética estaba evidentemente vinculado con las letras en sí mismas, se diferencian del letrismo en su particular interés por la musicalidad y la onomatopeya, de ahí que se consideren estar “a caballo del fonologismo<sup>261</sup>”. En este punto resulta destacable la figura de Décio Pignatari<sup>262</sup>, cuyos juegos tipográficos y onomatopéyicos ejercen en la poética de Ullán un importante y más que evidente influjo.

<sup>257</sup> *Ibíd.* p. 143.

<sup>258</sup> Isidore Isou (1925-2007) artista rumano que, fascinado por las vanguardias de principio de siglo XX y, sobre todo por el dadaísta Tristán Tzara (1896-1963), creará el primer manifiesto letrista en 1945. Su obra está conformada por pinturas y más de una veintena de películas.

<sup>259</sup> Los hermanos Augusto de Campos (1931 - ) y Haroldo de Campos (1929-2003), poetas y traductores brasileños, fundaron, junto con Décio Pignatari (1927-2012) el grupo *Noigandres*, que les llevaría a fundar el movimiento concretista. De manera particular, de la obra de Augusto de Campos se pueden destacar los tres volúmenes en los que aún gran parte de su poesía como *Viva Vaia* (1979), *Despoesia* (1994) y *Não* (2004). Además, sus poemas concretistas no solo se reducen al formato papel, sino que han sido trasladados al ámbito holográfico y cinematográfico. También destaca su labor como traductor de autores como James Joyce (1882-1941) o E.E Cummings (1894-1962), entre otros muchos. En cuanto a su hermano, Haroldo de Campos, estuvo vinculado al concretismo hasta que en el año 1963 crea su libro-objeto *Galáxias*. También tuvo una actividad importante en el campo de la traducción, al traducir al portugués poemas de autores como Dante (1265-1321), Mallarmé (1842-1898), Goethe (1749-1832) y hasta textos bíblicos.

<sup>260</sup> Omar Khouri, “*Noigandres e Invençao*. Revistas porta-vozes da Poesia Concreta”, en FACOM, n.16, Brasil, 2º semestre 2006, pp. 20-33, consultado 5 octubre de 2016 (disponible online en: [http://www.fAAP.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_16/omar.pdf](http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/omar.pdf))

<sup>261</sup> J.L. Giménez Frontín, *op. cit.*, pp. 133-134.

<sup>262</sup> Décio Pignatari (1927-2012) poeta, crítico y traductor brasileño. Junto con los hermanos de Campos fundaría el grupo *Noigandres* y editaría la revista homónima y otras como *Invençao*. Entre sus obras, se ha de subrayar su trabajo *Información, lenguaje y comunicación* (1968) en el que teoriza sobre la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

En la obra de José-Miguel Ullán, como coetáneo a estas insólitas y actuales formas de hacer poesía, se muestra una evidente huella de ellas, si bien unas se explicitan de forma más evidente que otras. Como ya se ha hecho referencia, la obra de Ullán, aunque resulta altamente experimental desde sus inicios, a lo largo de la misma su poética se va haciendo cada vez más rebelde y atrevida, desarrollando así una particular praxis de hacer poesía en la que todas las manifestaciones artísticas tienen igual categoría y son susceptibles de ser utilizadas como útiles poéticos enlazados mediante el uso del lenguaje. Es en obras como *Alarma*, *Frases* o *Funeral mal*, donde sale a la luz la verdadera esencia experimental del poeta, donde el lenguaje se transforma no ya en un juego o en un elemento de expresión lingüística, sino en una pincelada, en una nota o una clave, en un fotograma. El lenguaje supone la puerta al desarrollo de una poética irreverente y “agresiva”, en la que los elementos con los que se combina suponen un universo lírico altamente visual, en ocasiones hermético e impenetrable y, además, revelador.

Es por ello por lo que aunque *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1976) presenta ya algunos rasgos de esta poética más subversiva, no desvela claramente la filiación que el poeta presenta en su obra con las denominadas vanguardias experimentales. Si bien desde el inicio de su obra siempre estuvieron presentes los preceptos fundacionales de una poética vanguardista y experimental, resulta más fructífero en este aspecto centrar la atención en obras como *Alarma* o *Funeral mal*. Obsérvese el siguiente ejemplo comparativo:

---

comunicación, así como su labor de traductor de poemas de autores variados como Goethe o Shakespeare (1564-1616) que reunirá en *Retrato do Amor quando J ovem*(1990) y, posteriormente, en *231 poemas*. Su obra poética particular fue reunida en *Poesia Pois é Poesía*, publicada en 1977.

121

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

[Redacted text block]

Las Asociaciones quedan tan estrechamente vinculadas al Consejo  
 propio modo de ser y del alcance real del Consejo.  
 Estatuto, tal como han quedado redactados tras el voto del Consejo  
 del 21 del mismo mes.  
 verdadera "jurisdicción" en su composición.  
 y "supresión" el Consejo verdaderamente "jurisdiccional" de las  
 Asociaciones.  
 ciudadanos, miembros de una Asociación bajo "juicio";  
 el Consejo interviene para garantizar la "administración del  
 la vida nacional, cual es la acción política jurídicamente organiza-  
 da. En su parte, las Asociaciones, a través de la "jurisdicción"  
 cional del Consejo, se encuentran. Realmente, quedan absorbidas  
 por el Consejo, quedando "jurisdiccional" el Consejo.  
 con un organismo constituido.  
 al Consejo, al "jurisdicción" no solo "administrativa"  
 sino con "judicial" sobre las Asociaciones; y que, por otra, las  
 su "acción política", al quedar "jurisdiccional" en el Consejo Nacional  
 del  
 Aquí ya nos encontramos con lo que entendemos esencial y básico  
 debatido a  
 Si el Estatuto proyectado se queda corto o es suficientemente pro-  
 el logro de la "acción política", o quedan "jurisdiccional" los  
 como estaban; si tendrá o no "jurisdicción" fuera de "emancipatoria para  
 las nuevas generaciones de mentalidad distinta de aquellos que  
 C. de la "jurisdicción" por su "jurisdicción" de "jurisdicción".

A la izquierda "Progresión negativa/2" de Fernando Millán.  
 A la derecha, poema de José-Miguel Ullán perteneciente a la obra *Alarma*

J. Antonio Sarmiento en la antología *La otra escritura. La poesía experimental española*<sup>263</sup> incluye un texto de Fernando Millán titulado: "Una progresión negativa: nueve razones entre otras", incluido dentro de su obra *Textos y antitextos*<sup>264</sup>. En él, el poeta enumera nueve principios que fundamentan los poemas visuales que llevan el título homónimo: "Progresión negativa". Esta serie de poemas presentan un texto base tachado a excepción de algún fragmento. La idea que subyace a esta particular práctica poética se encuentra en la consideración del texto impreso original que, tachado, supone un texto que ya se revela como "inservible" y obsoleto, puesto que ya no cumple su función original que era ser leído de manera lineal tradicional. Con los tachones, el texto base se ha transformado y ha modificado su fin y, asimismo, su sentido:

<sup>263</sup> José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p. 286.

<sup>264</sup> Fernando Millán, "Una progresión negativa: nueve razones entre otras" en *Textos y antitextos*, Colección El anillo del cocodrilo, Madrid, 1970.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <a href="https://sede.ull.es/validacion/">https://sede.ull.es/validacion/</a>		
Identificador del documento: 910500		Código de verificación: Ck75eY4y
Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA		Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES		22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO		22/05/2017 16:24:34

- 1) La página impresa puede tomarse como una auténtica objetivación del texto tradicional. , como tal tiene un valor adquirido que supera su naturaleza y su propio cometido.
- 2) La página impresa, puede ser por lo tanto, utilizada para fines que no son específicamente suyos, estos fines utilizan el valor ya adquirido, y al dirigirlo hacia otro fin, cambian su sentido<sup>265</sup>.

Los tachones que le añade Millán al texto base original suponen una negación: se niega el texto tradicional para crear otro nuevo que no solo significa oposición al original, sino que, con ello, se origina una nueva red de relaciones semánticas y poéticas. El texto, ahora tachado, también supone génesis:

- 3) La negación es un proceso dialéctico: la negación del texto tradicional, da paso a otro nuevo que nace de ese proceso, y que no permanece como una simple negación, sino que crea sus propias relaciones, su mundo significante<sup>266</sup>.

El texto que se origina fruto de la “violación” del texto sobre el que se erige la experimentación poética puede tener como portagonistas elementos discursivos que hasta entonces parecían vacíos de contenido como puntos suspensivos, signos de puntuación, espacios, vacíos o líneas que ahora adquieren un significado más que decisivo<sup>267</sup>:

- 6) Líneas, puntos ortográficos, espacios en blanco, etc., son elementos valiables por su capacidad de expresión. A la hora de intentar un nuevo texto, ellos asumen en gran parte el puesto de protagonistas, aislados de su contexto, hacia una nueva significación<sup>268</sup>.

El fundamento principal que subyace esta práctica poética presente en los poemas de “Progresión negativa” está íntimamente relacionado con la idea de rebeldía, de insurrección y de renovación presente en los movimientos poéticos y artísticos experimentales de finales del siglo XX. Los tachones, aunque conllevan la negación y el

<sup>265</sup> *Ibíd.*

<sup>266</sup> *Ibíd.*

<sup>267</sup> En este punto se deben recordar los artículos ya comentados escritos por el autor sobre Problemática-63 y el grupo N.O en cuya poética se destaca la importancia de la utilización de estos elementos discursivos aparentemente vacíos de contenido.

<sup>268</sup> *Ibíd.*

borrado del texto original, también representan el rechazo, enfrentamiento y contradicción hacia el mismo y, como también explica el autor, a la publicidad y a las nuevas maneras de lenguaje visual. La renovación poética comienza en el momento en el que se ha de superar el texto anterior, inviolable, incunable e intocable. Además, la poesía es la respuesta a “la invasión de lo discursivo<sup>269</sup>” y a la “atracción aplastante de la publicidad<sup>270</sup>”:

- 4) Frente a la invasión de lo discursivo, de la atracción aplastante de la publicidad, de la verborrea, la poesía solo puede responder de una forma: tachando, negando, borrando...
- 5) Nuestro tiempo está demostrando cómo es posible hacer literatura con medios “no literarios”, cómo es posible hacer poesía con medios no poéticos”. Cualquier medio programable, en principio, es un signo sobre el cual puede descansar un significado poético<sup>271</sup>.

De ahí que estos poemas lleven ese título: “Progresión negativa”, esto es la renovación poética, la vanguardia poética basada en la negación de unos principios semánticos, estructurales y epistemológicos anteriores. El tachón (la negación) supone un nuevo comienzo representado en la creación de un nuevo texto con un sistema de correspondencias también renovado, con unas herramientas poéticas diferentes.

El parecido del poema de Ullán con los poemas de “Progresión negativa” de Fernando Millán es evidente. Sobre un texto base el poeta lleva a cabo el mismo proceso de tachado, pero de una manera algo particular: las líneas no son rectas sino curvas, onduladas y, como sucede en otras ocasiones, se pueden dilucidar hasta esbozos o dibujos en su conjunto. Obsérvese esta apreciación en el siguiente poema de la serie de *Alarma*<sup>272</sup>:

---

<sup>269</sup> *Ibíd.*

<sup>270</sup> *Ibíd.*

<sup>271</sup> *Ibíd.*

<sup>272</sup> José-Miguel Ullán, *Ondulaciones*, *op.cit.*, p. 259.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

do. Pero ¿lo es menos el abuso actual del poder de monopolio por parte de la OPEP? ¿Puede una imaginación accidentada ser llevada a un puñalado? ¿Hay técnicas atrasadas, desarrazadas, obsoletas? No. Tal vez una vez de claridad, pero en un momento de que ha de llegar el momento de la segunda enseñanza, la vuelta al sistema.

Otra forma de definir "reducir" las compras a... ¿cómo? Restringiendo el consumo de petróleo y derivados, fomentando las producciones nacionales del mismo en cuanto sea posible, y desarrollando a la vez en otros medios y en otras alternativas de energía: carbón, electricidad, energía solar y hidroeléctrica, etc. En España, el paquete de medidas adoptadas por el Gobierno en este aspecto para 1975 es el siguiente:

1. Reducción del consumo de petróleo. Para usos industriales mantendrá en los meses de octubre de 1974 hasta el 90 por 100 del consumo durante el mismo año; si es necesario para posible atender a las necesidades más imperiosas, se facilitarán suministros adicionales en mayor proporción. El suministro para calefacción y usos domésticos en viviendas y oficinas quedará restringido al 80 por 100 del consumo de 1974.

2. Restricciones de vuelos aéreos internacionalmente regulados.

3. Aceleración de los programas de incremento de las fuentes propias de energía. Sólo los proyectos recomendados al INI para explotación en un plazo de dos años se autorizan a su poner un inversión de 2.000 millones de pesetas.

4. Temperatura máxima en establecimientos y oficinas públicas: 24 grados.

5. Otras medidas: limitación de horas de iluminación, 10 horas; alumbrado público, 23 horas; estruendos, 23 horas; y televisión, 23 horas. Con especial prioridad y apoyo al transporte colectivo.

A esto se añaden, por todos los países occidentales, incluida España, una política obvia de desarrollo de las explotaciones y asistencia técnica a los nuevos países de la OPEP.

En estos cinco años, ante que la situación equitativa se había de encontrar en esta última línea. Y que el nuevo modelo de compra de la OPEP ha creado en ella una fuerte demanda potencial de toda clase de bienes, por venir los que necesitan para su integral desarrollo. En esta forma, los petrodólares volados a Occidente no constituyen un ahorro, como verdadero ahorro, y, al contrario, se producirá en la OPEP el desarrollo que no fue posible anterior-

Poema de *Alarma*

Aunque en los poemas de Ullán subyacen los principios visuales de los poemas de Millán, el poeta salmantino aprovecha dichas herramientas para elevarlos a un nivel más artístico y libre. El texto ya no aparece tachado por completo, sino que se procede al bosquejo de líneas al azar que, aunque superpuestas, acaban por elaborar un nuevo producto poético que, asimismo, engloba dos representaciones artísticas: la pintura y la poesía. Además, si bien en el poema de Millán el texto original que se mantiene no es modificado de ninguna manera sino dejado en "libertad", Ullán procede a su recuadrado.

Pero, ¿Qué función cumplen los tachones en *Alarma*? En el prólogo a la antología de *Ardicia*, Miguel Casado aporta las siguientes consideraciones:

Su función resulta, en efecto, ambigua: su poder gráfico o sus pautas compositivas llaman la atención, como si también estuvieran a punto de significar; otras veces, descubren partes del texto base no subrayadas, pero así

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <a href="https://sede.ull.es/validacion/">https://sede.ull.es/validacion/</a>	
Identificador del documento: 910500	Código de verificación: Ck75eY4y
Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

legibles, abriendo la posibilidad de un itinerario diferente y dejando al lector libre de mantenerse fiel o no. *Aislar, oír*, vienen a sustituir a *decir*: no cabe un lenguaje personal<sup>273</sup>.

Por ello, la intención final que busca el autor navega entre la sublevación de un texto original al que se le ha extirpado su capacidad de lectura a la manera más tradicional y la creación de un nuevo cuerpo textual que no abarque exclusivamente los tachones, sino las palabras que todavía se pueden entrever del texto primigenio.

Ante este fenómeno poético, el lector, acostumbrado a llevar a cabo una labor de lectura automática y lineal, tiende a realizar una lectura e interpretación horizontal de las palabras que el poeta ha recuadrado buscando una historia, un hilo argumental que le permita establecer alguna conclusión, de alguna frase completa y con sentido. Cuando descubre que en la relación entre dichas palabras subyace una actitud azarosa y fortuita, su frenesí es coartado. Sobre ello Miguel Casado afirma que:

Los textos subrayados suponen un solo cuerpo; en él, la escritura, mientras va autodefiniéndose, es también correlato de las relaciones entre destino y discurrir de la vida: aquel se inserta en el curso de los días como un subrayado o un tachón. Igualmente indistinguible es un fondo de crítica política e ideológica, y una firmeza escéptica, que rechazan la forma más encubierta y autoritaria de las certezas: los códigos. Lo convencional, la reducción a un mínimo común (...). En este texto no cabe nunca que se hable de poesía política o existencial o metapoética, porque siempre todo dice todo<sup>274</sup>.

Este sucinto estudio comparativo ha servido como estímulo para entender que la labor poética de Ullán toma herramientas de las nuevas poéticas que les son coetáneas para idear su particular universo creador. En algunos de sus poemas utilizó recursos de la poesía letrista y, en algunos otros, remitió a la poesía concretista para expresar un lenguaje visual que, aunque comparte pareceres, es reformulado de una manera aún más ecléctica, en un puente epistemológico entre la poesía, la pintura y la música. Poco a poco se irá dilucidando cómo la identidad también se encubre bajo los mantos que la poesía visual le facilita, de manera que, en no pocas ocasiones se advierte la total identificación del sujeto con esta experimental práctica poética.

<sup>273</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 71.

<sup>274</sup> *Ibid.* p. 74.

### 3.2.1 Poesía letrista o letrismo

En la antología de poesía *La escritura en libertad*, Fernando Millán y Jesús García Sánchez definen el letrismo como:

Movimiento fundado por Isidore Isou (1945) en París. La *lettre* o letrismo es el arte que acepta la materia de las letras reducidas y convertirlas simplemente en ellas mismas para vaciarlas en un molde de obras coherentes<sup>275</sup>.

El letrismo (o “poesía letrista” como también es denominado) establece el fundamento de su creación poética en las letras, a las que desproveen de su significado atribuyéndole así una relevancia fundamental a su valor sonoro<sup>276</sup>. Es por ello por lo que la vanguardia ha sido relacionada con la herencia futurista y dadaísta, además de su evidente vinculación a la música y a la fonética personalizada en las onomatopeyas. De igual manera, el letrismo intentó llevar a cabo una “homogeneización” de las artes, de manera que todas ellas supusieran una herramienta poética al mismo nivel del lenguaje o, en este caso, de las letras. De ahí que no resulte descabellado afirmar que con el letrismo la poesía se transforma en música y sus poemas en lienzos a disposición del pintor-poeta.

Su principal cultivador, Isidore Isou, publicará en 1945 un “Manifiesto de la poesía letrista<sup>277</sup>”. Dicho manifiesto aparece dividido en tres partes y presenta una estructura deductiva. En cada uno de los apartados se tratan y se justifican algunos de los pilares fundamentales que sostienen el movimiento iniciado por Isou: las características de las palabras, la destrucción de las palabras en letras, las razones de la elección de las palabras como eje vertebrador del movimiento letrista y las herramientas poéticas que lo componen. Además de estos aspectos, el autor también dispone ante el lector otros factores básicos que erigen el letrismo como son la idea de “revolución” o la necesidad de despojar a la palabra de su dimensión semántica para poder llevar a cabo su poética.

<sup>275</sup> Fernando Millán y Jesús García Sánchez (edit.), *op. cit.*, pp. 20-22.

<sup>276</sup> En un principio, dada la naturaleza de su poética, la poesía letrista dirigirá toda su atención a esta relación entre poesía y música (idea representada mediante la poesía sonora), pero acabará por canalizar su actividad poética a una poesía eminentemente visual, herramienta que también le permitía desarrollar el núcleo principal de su pensamiento artístico.

<sup>277</sup> VV.AA., *Sin título* s/t, N. 7, Centro de Creación Experimental, Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, 2004, p. 9-14.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



Dado que el ser humano trasmite sus “descargas” mediante las “ideas”, éstas han de ser representadas de forma tangible de alguna manera. “Cada año desaparecen miles de sensibilidades al no poder concretizarse”, afirma Isou a la vez que atribuye a las palabras dicha labor. Así, las palabras son las encargadas de hacer visible lo invisible, de “HACER COMPRENSIBLE Y PALPABLE LO INCOMPRENSIBLE Y LO DIFUSO; CONCRETIZAR EL SILENCIO; ESCRIBIR LAS NADAS”. Y, además de conseguir este propósito, la palabra convierte las entelequias en algo “tangible”, hasta tal punto que la palabra será despojada de toda su carga semántica para convertirse en un mero significante, en letras, que será donde esconderá su verdadero significado. El porqué de este “hurto” semántico es debido a que, según Isou, “ninguna palabra puede contener los impulsos que se quieren enviar con ella”, es por ello por lo que la palabra es reducida a las letras que la componen, ya que solo así podrá convertirse en una herramienta poética que el demiurgo pueda utilizar.

Como resulta evidente, al tratarse de una vanguardia que además es experimental, la idea de revolución, cambio y transformación también forma parte de los preceptos del letrismo. A este respecto, en el manifiesto se hace alusión a la férrea creencia de que “existe la creencia de que las palabras son irrompibles”, convicción que el letrismo viola, destrozando, jugando y reduciendo la palabra a prácticamente su esencia: las letras. Para el letrismo “la rigidez de las formas impide la transmisibilidad”.

Asimismo, en una relación de la labor artística del movimiento con lo social, el letrismo representa revolución, rebelión asentada sobre la “victoria de la juventud”, “victoria sobre las palabras”. “Toda victoria sobre las palabras ha sido una victoria fresca, joven” señala Isou en una oda a la juventud como principal motor de insurrección y, por tanto, del movimiento que represente.

Pero, como ya se ha explicado, las palabras no suponen el horizonte epistemológico principal del letrismo. Es necesaria la destrucción, la descomposición de las palabras en letras para que puedan ser utilizadas como herramienta poética funcional. En el apartado “Destrucción de las PALABRAS en favor de las LETRAS”, Isou expresa y defiende la apropiación por parte de la poesía letrista de las letras propiamente dichas, literalmente: “Comienza la destrucción de las palabras en favor de las letras” porque “quiere que las letras capten todo deseo entre ellas”. En este punto, vuelve a entrar en juego la “destrucción” como sinónimo de revolución, sobre todo cuando el autor afirma que el poeta no tiene que llevar a cabo una labor de reordenación o de reemplazo de

128

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

unas palabras por otras, sino “TOMAR TODAS LAS LETRAS EN CONJUNTO” porque las letras, además de útil creador, suponen “VESTIGIOS DE LAS DESTRUCCIONES”, pruebas fehacientes de la insurrección sobre la que se erige el movimiento.

Asimismo, el autor explica en qué consistirá el objetivo poético del creador: descomponer “las palabras en sus letras”, integrar “todo en Todo” y “revelar el todo con sus letras”. Así, las letras son el único medio que tiene el poeta de expresar las ideas inefables y de hacerlas físicas, tangibles. Para ello ha de jugar con ellas, componerlas conformando tanto imágenes (como ya hizo Apollinaire) como metáforas visuales y paisajes que evidencien esa idea primigenia e indescriptible a la vez que su poética como movimiento artístico: “CUAJAR LAS MIGAJAS DE LAS LETRAS Y HACER CON ELLAS UNA VERDADERA COMIDA”.

Por último, Isou proporciona su particular definición del letrismo y de la actitud del poeta creador:

A la ordenación de las letras se las denomina:

LETRISMO.

No es una escuela poética, sino una actitud solitaria.

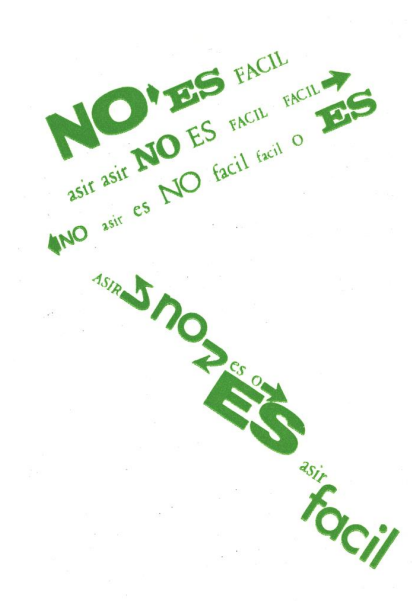
De igual forma, cierra el manifiesto precisando qué elementos son los que abarcan y conforman la poética letrista: “LAS PALABRAS SIN SENTIDO”, “LAS EMISIONES DE SIGNIFICADO OCULTO TOMADAS POR SUS LETRAS;” y “LAS ONOMATOPEYAS<sup>278</sup>”.

Felipe Muriel Durán en la antología que editó sobre la poesía visual en España<sup>279</sup> establece una diferenciación entre la “poesía letrista” y la “poesía concreta”. Para el crítico, ambas vanguardias comparten la visión que las vanguardias históricas precedentes tenían acerca del lenguaje, pero les distancia el que la primera tenga como campo epistemológico el alfabeto (las letras) y la segunda la palabra, respectivamente. A este respecto, el crítico destaca cómo ambas vanguardias “responden al empeño de la vanguardia de conceder autonomía y virtualidad semántica al significante”, esto es, otorgarle a la dimensión tipográfica, ya sea a la palabra como de la letra, significados.

<sup>278</sup> Resulta interesante subrayar la importancia que tienen las onomatopeyas en la poesía letrista, dado que suponen el puente epistemológico y conceptual entre lo meramente tipográfico y lo fonético.

<sup>279</sup> Felipe Muriel Durán (edit.), *op. cit.*.

Como ejemplo de ello, se podría reseñar el poema de Fernando Millán titulado “asir o no asir”, perteneciente a su obra *Textos y antitextos*<sup>280</sup>:



Poema "asir o no asir" de Fernando Millán

Además, la poesía concreta, como se hará referencia más adelante, basa su poética en el acogimiento de un par de palabras, las cuales resaltarán tipográficamente y no de un único significante. Asimismo, el letrismo supone la “revalorización de la letra” y ésta viene apoyada por la clara influencia dadaísta. Compárese a continuación la diferencia entre el poema “Poema<sup>281</sup>” de Joan Brossa (poesía concreta) y aquel otro titulado “Ahora” de Fernando Millán (poesía letrista):

<sup>280</sup> Fernando Millán, *Textos y antitextos*, op. cit.

<sup>281</sup> Joan Brossa, *Poemes visuals*, Barcelona, 1975.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

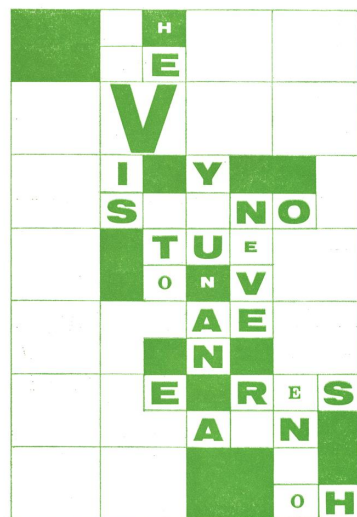
Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



A la izquierda "Poema" de Joan Brossa y a la derecha poema "Ahora" de Fernando Millán

Ahora bien, como bien explica Muriel Durán, muchos de los autores que coparon el paisaje lírico de nuestro país llevan a cabo una poética que transita ente la poesía letrista y la concreta de una manera fluida y confortable. Entre sus poemas abundan numerosas tentativas entre las diferentes “vanguardias experimentales” presentes en el pasado siglo, lo que les confiere una fructífera e increíble producción poética que, además, representa a la perfección el panorama cultural y poético del segundo tercio del siglo pasado español. Entre ellos, se destaca la labor de autores como Fernando Millán o Felipe Boso (a quién además dedicó su particular “homenaje” en el poema visual “Torre a Felipe Boso<sup>282</sup>”, incluido en su obra *Visto y no visto*). Ullán, aunque ha permanecido algo ausente a estas nóminas, evidenció, a través de obras como *Alarma* o *Funeral mal* que nunca permaneció ajeno al pensamiento poético de su tiempo y que, a pesar de su eclecticismo, supo aprovechar aquellos aspectos que las nuevas visiones poéticas le ofrecían para desarrollar su propio quehacer poético.

Un caso particular que entra bastante en relación con la conversión de las letras en protagonistas exclusivos del texto poético son los ideogramas que forman parte de la obra *Frases*, así como otra propuesta que se lleva a cabo en la obra *Ni mu*<sup>283</sup>, del año

<sup>282</sup>José-Miguel Ullán, “Torre de Felipe Boso”, en *Visto y no visto*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>283</sup>José-Miguel Ullán, *Ondulaciones*, *op. cit.*, pp. 1043-1058.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

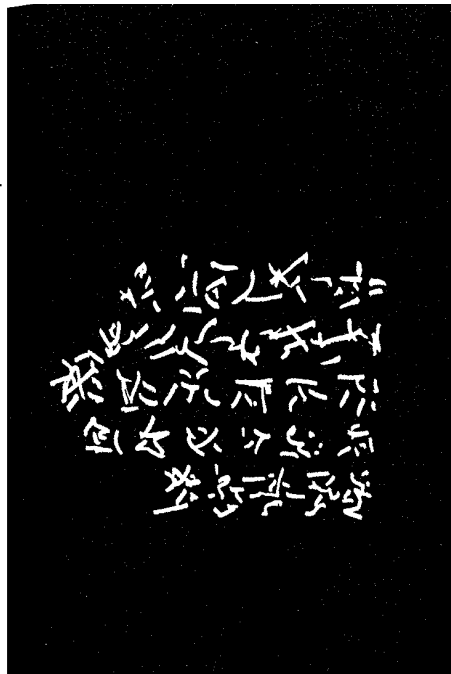
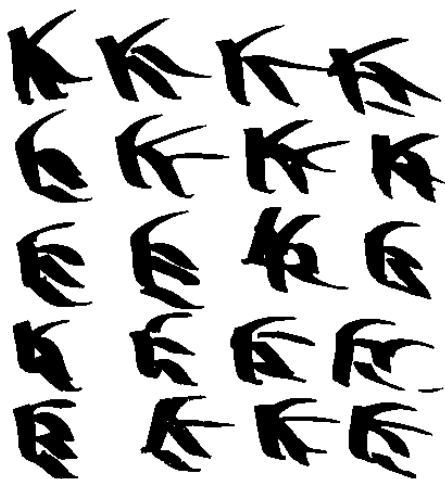
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

2002. Al respecto, resulta interesante analizar la semejanza entre estos dos poemas: un fragmento de “Planteles”<sup>284</sup> de Felipe Boso y un poema perteneciente a *Frases*<sup>285</sup> de Ullán:



A la derecha un fragmento de “Planteles” de Felipe Boso. A la izquierda un poema de *Frases*, de José-Miguel Ullán

En ambos poemas visuales se lleva a cabo la elaboración de un agrupamiento de trazos que acaban conformando lo que podía entenderse como un texto ideográfico, como la representación de un fragmento en caracteres que el lector no llega a descifrar. Cuando se presentaba la obra *Frases* se hacía referencia a las partes que la componían: imágenes, oraciones y palabras enmarcadas y recuadradas y, por último, unas páginas pobladas de “signos no funcionales”, de imitaciones de una escritura ideográfica que bien podría parecerse a la escritura oriental, más en concreto a la china. Este fenómeno resulta recurrente en la obra del poeta salmantino. Si bien en *Frases* es donde se encuentra una presencia ideográfica más destacada, a lo largo de obras sucesivas se

<sup>284</sup> Felipe Boso, “Planteles” (fragmento), en *Metaphora*, Segunda época, núm. 1, 1987, ctdo. en José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p. 222.

<sup>285</sup> José-Miguel Ullán, *Ondulaciones*, *op. cit.*, p. 493.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

pueden encontrar, intercalados, pequeñas creaciones que siguen esta línea poética así como otras en las que este alfabeto ideográfico parece transformarse en auténticos dibujos y figuras.

Las relaciones entre el fragmento “Planteles” de Boso y el poema de *Frasas* de Ullán resultan más que evidentes: en ambos se ha apostado por el trenzado de líneas que, “inesperadamente” acaban resultando ser símbolos que perfectamente podrían conformar un alfabeto o un texto elaborado con esa nueva galería de símbolos. La labor llevada a cabo por Boso entra, según Murel Durán, en relación con la de otros autores coetáneos como Guillem Viladot<sup>286</sup> o Joan Brossa, quienes manifestaron cierta preocupación por integrar el aspecto semántico (relegado totalmente de la prácticas y poéticas letristas) con las letras propiamente dichas:

A pesar de que el rechazo del significado es el denominador común de las prácticas letristas, hallamos en ocasiones experiencias que integran el sentido. Tras la recuperación de la dimensión física, las letras se embarcan en la tarea de impugnar el carácter arbitrario del lenguaje. Se defiende el parentesco que une trazado gráfico con referente de manera que las hipergráficas letristas se revistirá de una vertiente ideogramática. Guillem Viladot, Joan Brossa y Felipe Boso serán quienes con más fortuna indaguen en las analogías que suscitan los signos alfabéticos. Las letras se impregnarán de humanidad, se animalizarán, se cosificarán, incluso pasarán a formar parte, como personajes, de situaciones de variada índole.

Todas estas prácticas responden al empeño de la vanguardia de conceder autonomía y virtualidad semántica al significante<sup>287</sup>.

Además de esta apreciación, Miguel Casado añade otro aspecto importante a este fenómeno poético. En el caso de Ullán, el desarrollo de esta técnica creadora resulta altamente frecuente, lo que lleva a la conclusión de que para el autor la conformación de estos ideogramas supone el desarrollo de un inédito “alfabeto” con el que acaba jugando, cambiando su tipografía, su tamaño y su distribución en el espacio textual. Para Miguel

<sup>286</sup> Guillem Viladot (1922-1999) es un escritor español cuya obra está caracterizada por su experimentalismo pero a la vez por su intimismo y su influencia del psicoanálisis. Fundó el centro Lo Pardal, lugar en el que se exponían sus poemas objeto para luego acabarse convirtiendo en un museo. Dedicó su labor poética a la poesía y a la novela, pudiéndose reseñar obras como *Contrapoesmes* (1972) o la antología *Poesía completa* (1990-1996) (1998) y novelas como *La gent i el vent* (1996).

<sup>287</sup> Felipe Muriel Durán (edit.), *op. cit.*, p. 190.

Casado esta creación de ideogramas y la apropiación de los mismos suponen la confirmación de que:

Las lenguas son esencialmente circulares: no conducen a ningún significado ni comunican, pero tampoco se interrumpen o deslindan; son continuas, indistinguibles. Lenguaje sigue en lenguaje<sup>288</sup>.

Estos ideogramas, junto con las fotografías (que son los elementos no textuales de la obra y, por tanto, imposibles de interpretar para el lector) suponen un freno a ese “frenesi” que posee el momento de la lectura puesto que no se entiende aquello que se está leyendo. En lugar de velocidad lectora, dichas páginas precisan de meditación, de la necesidad de atribuirle un sentido que se relacione con aquel otro que conforma la totalidad de la obra. Este hecho no demuestra otra cosa más que la arbitrariedad del signo lingüístico<sup>289</sup>, así como de la necesidad del arte contemporáneo por encontrar un lector activo, curioso y que cuestione aquello que lee, no un mero autómeta. El lenguaje, en el fondo, no es más que un contenedor vacío, unas simples grafías, unos trazos a los que de manera fortuita se les han sido atribuidos unas realidades a las que referirse. Por ello, tanto los ideogramas que presenta “Planteles” como aquellos que habitan en las obras de Ullán tratan de hacer entender al lector de que las letras no son más que instrumentos que se pueden manejar, manipular, con los que se puede jugar y, asimismo, transformar. Y hasta tal punto llega el juego, que en la obra *Ni mu*<sup>290</sup> Ullán llena sus páginas de unos elementos visuales a medio camino entre los ideogramas, los jeroglíficos y las figuras, dispuestos de manera ordenada en filas y columnas simulando algún tipo de alfabeto. Un ejemplo más de que cualquier elemento lingüístico (como las letras en este caso) es digno de experimentación, de interpretación y de imaginación:

<sup>288</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 73.

<sup>289</sup> Esto es, la propiedad del lenguaje en la que se señala la carencia de conexión entre los símbolos que conforman el lenguaje y la realidad que representan. Dicha conexión, al no haber sido establecida con prioridad, da lugar a la extrañeza del lector, que no encuentra realidad con la que relacionar los desconocidos ideogramas.

<sup>290</sup> José-Miguel Ullán, *Ondulaciones*, op. cit., pp. 1043-1058.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

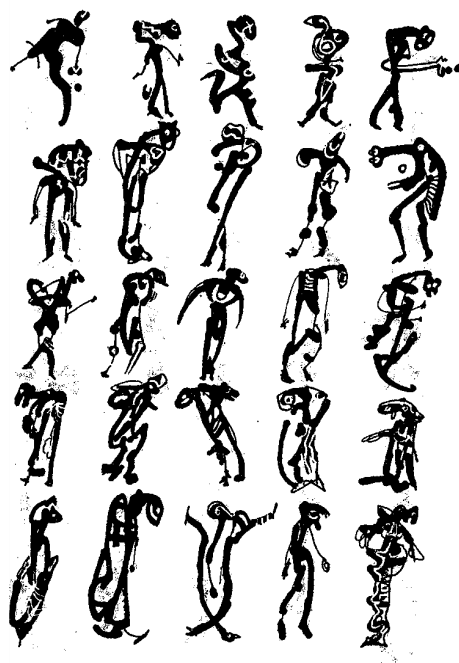
Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



Poema de la obra *Ni mu*

Aunque el significado de los ideogramas resulta altamente encriptado y abstracto, al navegar por sus páginas da la impresión que estas figuras cuentan con alguna facultad narrativa, que intentan contar una historia que se ha sepultado y sacrificado en aras de conseguir un resultado fruto el extremo juego de la vertiente visual<sup>291</sup>.

En este punto, parece interesante realizar un breve acercamiento al concepto de “iconotexto” que desarrolla Jenaro Talens<sup>292</sup> en la disertación “De la escritura como iconotexto”, ponencia que formó parte del ciclo de conferencias homenaje a José

<sup>291</sup> Sobre esta obra tan peculiar ha reflexionado Jonathan Mayhew en una de las conferencias que formaron parte de un ciclo homenaje a Ullán titulado *Razón de nadie. Jornada en torno a la poesía de José-Miguel Ullán*, celebradas en Madrid en el año 2010. En su ponencia “De la luminosa opacidad de los signos” Mayhew plantea un análisis del sujeto poético en aquellas obras más ideográficas y lingüísticamente opacas del autor salmantino.

<sup>292</sup> Jenaro Talens (1946 - ) poeta, ensayista y traductor español. Como poeta, se sitúa en el grupo poético denominado “generación novísima” o “generación de 1970”. De toda su dilatada galería de obras cabría referenciar ensayos como *El espacio y las máscaras* (1975) o *El texto plural* (1975), sus traducciones de Samuel Beckett (1906-1989) o Friedrich Hölderlin (1770-1843), así como poemarios propios tales como *Proximidad del silencio* (1981), *El sueño del origen y la muerte* (1988) o *Profundidad de campo* (2001).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



Miguel Ullán titulada “Razón de nadie. Jornadas en torno a la poesía de José-Miguel Ullán” que se realizaron en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en enero de 2010.

visual en general, sino para su poética en particular.

Explicado de una manera general, para Talens el iconotexto es aquello que tiene lugar cuando coinciden o coexisten las imágenes con los textos. Cuando un texto y una representación gráfica (sea pintura, dibujo, grabado, garabato, fotografía...) se encuentran, surge el iconotexto, concebido como un tercer lenguaje, un tercer código de expresión y significación que brota de la fusión de esos elementos. Este fenómeno, además, no supone que la imagen haya estado supeditada o subordinada al texto o viceversa, sino que, estando al mismo nivel de importancia, se forma un nuevo todo, una nueva unidad de sentido. En palabras del autor:

*Iconotexto* parece remitir a la coexistencia de texto e imagen en sus diferentes manifestaciones, desde la *ekfrasis* horaciana (*ut picturapoiesis*) al caligrama helenístico de Licofrón y su versión moderna en los textos imaginistas de Pound, H. D. y, sobre todo, Apollinaire. (...) Podríamos hablar, en ese orden de cosas, de imágenes que incluyen texto o de escrituras (poéticas por lo general) que usan de, o se despliegan en la página, en forma de imágenes<sup>293</sup>.

Este fenómeno hace que en la obra tenga lugar una relación ya no exclusivamente dialógica entre texto e imagen, sino plural, ampliándose así los horizontes de sentido y las redes de relaciones que hasta el momento existían entre lo estrictamente lingüístico y lo artístico en general. Por el momento, las directrices semánticas se multiplican generando una complejidad de nuevas percepciones sobre aquello que el lector está interpretando, añadiendo a esta, además, su bagaje experimental particular, su propio código de sentido.

La labor creadora de Ullán se desarrolla en la concepción de polifonía en la cual recae la misma importancia al texto como a los espacios, a los garabatos, a la disposición del mismo en la página, a los dibujos que se creen con ellos, a las imágenes, fotografías y hasta aquellos elementos que se relacionan con el formato del libro como objeto, aquellos elementos que permiten una interacción directa con el lector. Y, además, una última voz y no por ello menos decisiva como es el resultado de relación de todos ellos, esto es, el iconotexto.

<sup>293</sup> Genaro Talens, “De la escritura como iconotexto”, en VV.AA, *Las voces inestables*, op. cit., p. 186.

Esta idea que propone Talens atribuye una importancia decisiva a los “agrafismos” e ideogramas presentes en la obra del autor salmantino. A través del código lírico-visual que da forma a poemas como el seleccionado de la obra *Ni mu* se establecen puentes entre aquello meramente lingüístico y aquello otro que se deslinda de él. Lo visual supone para Ullán no tan solo un medio de expresión de su poética, sino una puerta a otros universos cognoscitivos cuya llave es, una vez más, la máscara visual que posee a la identidad.

En la obra de José-Miguel Ullán muy raramente se encontrarán poemas letristas a la manera de Brossa o Castillejo<sup>294</sup>. No obstante, aunque no lleva a cabo poesía estrictamente letrista, sí que utiliza los recursos que ella le brinda para desarrollar temas que le parecen atractivos e interesantes y que considera lo decisivamente relevantes como para ser incluidos en su obra. La demostración de la arbitrariedad del lenguaje a la vez que se juega con la poesía visual y con la pintura, los vacíos espaciales de sus páginas, el tamiz azaroso mediante el cual están erigidas gran cantidad de sus creaciones, la utilización de onomatopeyas o la escisión de palabras así lo confirman.

Como pasarela entre el letrismo y el concretismo que a continuación se estudiará, bien se puede ubicar un autor que conjuga en su obra ambas maneras de quehaer poético y que, además, guardó una importante y cercana relación con José-Miguel Ullán. Se trata del artista canario Ángel Sánchez<sup>295</sup>, autor cuya obra se caracteriza por la decisiva transgresión de sus creaciones y por la fiel filiación a la poesía visual.

<sup>294</sup>En esta galería de obras de aroma letrista de Ullán, bien se podría también hacer referencia a *La dictadura el jaykú*, obra en la que el autor salmantino idea todo un discurso lírico tomando como origen la esencia de estos poemas breves japoneses de diecisiete sílabas dispuestos en tres versos. Siguiendo este esquema compositivo, el autor lleva a cabo un ejercicio de máxima síntesis de ideas, condensándolas y aportándole un especial (y ya característico) pinceladas de ironía y humor.

<sup>295</sup>Ángel Sánchez (1943 - ) poeta, novelista y pintor nacido en Gran Canaria. Su formación intelectual tuvo lugar en universidades como la Universidad de Salamanca, Université de Grenoble, Université Paris-Vincennes y Universität Göttingen. La estancia en estos países europeos hace que Sánchez ente en contacto con diferentes artistas contemporáneos (como Eugenio Padorno (1942 - ) en Canarias; Aníbal Núñez y José-Miguel Ullán en Salamanca o Dénis Roche (1937-2015, impulsor de la revista *Tel Quel*). Sus influencias vienen dadas por la poesía visual (destacando la ejercida por el concretista Eugen Gomringer (1925 - ), el concretismo alemán y el grupo brasileño *Noigandres*. Su actividad en torno a la poesía siempre están inscritos en el marco de la poesía experimental, en concreto de la visual, no por ello sin dejar de mirar al pasado en personalidades del Siglo de Oro canario como Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610). Su poesía se acerca bastante a la del brasileño Décio Pignatari, dado que su propuesta pretende acabar con el lenguaje puramente verbal para desarrollar una dimensión visual prácticamente total. La temática de sus creaciones suele centrarse en paisajes isleños, en lo popular... *Naumaquia* (1971), *Calentontpoint* (1982) o la reunión de su poesía en dos volúmenes *Poesía reunida I. Memorial de derrotas* (1967-1982) y *Poesía reunida II. Paisaje sucesivo* (1983-2007), ambos publicados en el año 2007 son referencias esenciales para realizar una aproximación a su universo poético. En cuanto

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

El autor grancanario armoniza en su trayectoria poética producciones que tienden más al concretismo, pero también otras muchas de eminente identificación con el letrismo más vanguardista. Asimismo, el artista no solo se dedica a la poesía, sino que también realiza obras narrativas como la célebre novela *Un beso en la nuca*, publicada en el año 2010, entre otras muchas. Igualmente, Ángel Sánchez es un devoto cultivador de la poesía visual, principalmente porque gracias a ella es capaz de deshacerse de los grilletos de aquello meramente lingüístico.

Como algunos ejemplos de los muchos ejercicios de poesía visual que lleva a cabo Ángel Sánchez a lo largo de su trayectoria creadora, se podrían reseñar el poema “(i. jameo)” perteneciente a la colección de poemas *Jardines insulares (1983-85)*. Los versos se disponen en la página como si realmente se trata de un jameo<sup>296</sup>, recreando lagos dispersas aquí y allá sumergidas bajo la superficie de una cueva interna en un volcán:

magmática maleza  
de jardín antiguo  
que cruzan adivinos  
leyendo el agua-imagen  
tiresias de cal  
viva plantean  
respuestas  
sin azogue  
aquí la mar  
dobló  
su mecanismo  
subcutáneo  
deja de romper al fósil  
vaciando  
esporas

---

a la narrativa, se han de resaltar la saga *Cuchillo criollo* (1995) o *Calibán* (2013). Su obra pictórica es también muy reconocida y reveladora para comprender el arte contemporáneo.

<sup>296</sup>Según la Real Academia Española, “jameo” se define como “oquedad o cueva natural producida por el hundimiento del techo de un tubo de lava volcánico”. La palabra, que forma parte del léxico guanche, es propio de la isla de Lanzarote, lugar donde se encuentran Los Jameos del Agua, un espacio natural en el municipio de Haría. César Manrique promovió su creación, principalmente motivada por la abundancia de jameos en el lugar.

138

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

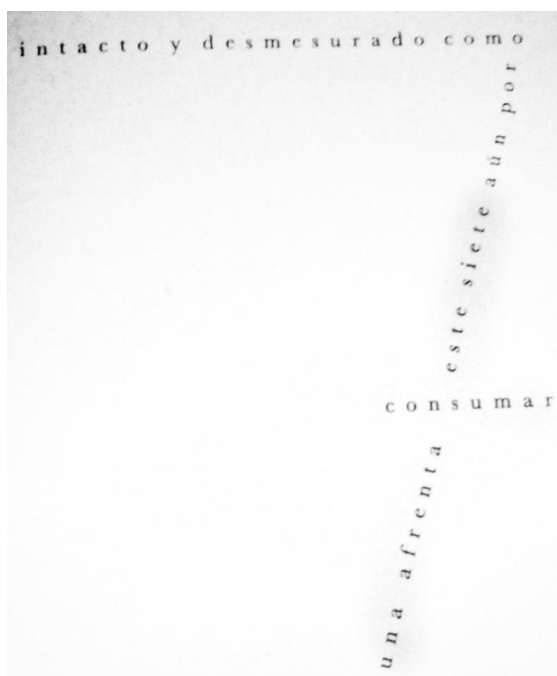
en calma vegetal

y como el polen  
la noche

se llene  
de sentido

lanzar. set. '83<sup>297</sup>

El segundo de los ejemplos seleccionados pertenece al poemario visual *Naumaquia*, del año 1971. El poema “VII<sup>298</sup>” recrea la forma del número al que hace justicia su título. Se trata de un ejercicio de poesía visual más atrevido y a la vez cercano a la vertiente más osada de esta tendencia de creación poética:



<sup>297</sup> Ángel Sánchez, *Flexiones, travesía. Poesía (1979-1985)*, Col. Agustín Espinosa, Consejería de cultura y deportes. Gobierno de Canarias, Madrid, 1987, p. 79.

<sup>298</sup> Ángel Sánchez, *Naumaquia*, Gráficas Europa, Salamanca, 1971, p. 49.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

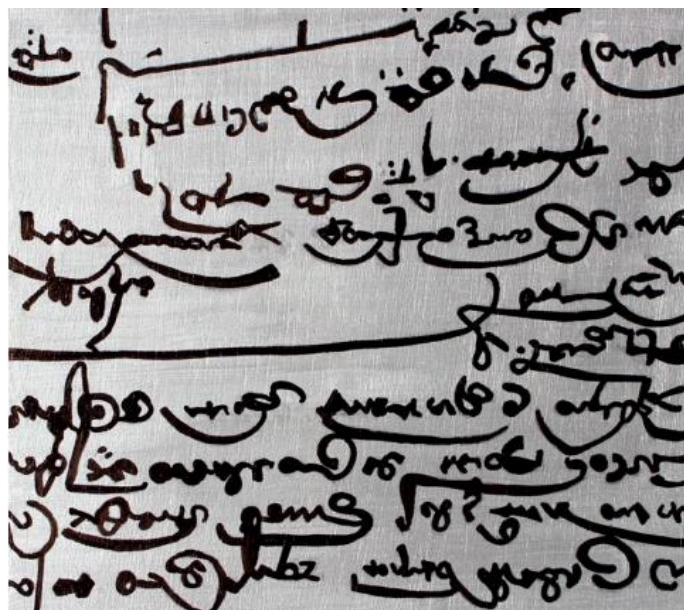
Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



Monotipo de Ángel Sánchez que forma parte de la exposición "Elogio a la caligrafía", celebrada en la sala de exposiciones Parque García Sanabria del 8 al 24 de abril de 2016<sup>299</sup>

Centrando la atención a sus obras de carácter más letrista, resulta interesante traer a colación de este estudio del letrismo alguna de sus creaciones de esta naturaleza, dada la estrecha vinculación que le unió con el poeta salmantino. Y es que Ullán, a pesar de trasladar a su obra poética porticular técnicas y concepciones creadoras propias de las “vanguardias experimentales” contemporáneas y, a la vez, coetáneas a sus realidad temporal, también se encuentra inmerso en un firmamento de influjos artísticos, de pintores, poetas y músicos, tal y como se ha podido comprobar. Aunque el autor salmantino no llevo a cabo una práctica demasiado pronunciada (en comparación con otras técnicas de expresión) lo cierto es que conocía su filosofía poética y encontraba en ella una improtante evidencia de la modernidad, de la transgresión artistica tan necesaria y, a la vez, un medio de expresión añadido al lenguaje, un código que en no pocas ocasiones se manifestaba como incapaz per se, teniendo que recurrir a otras herramientas poéticas para expresar lo que las palabras reconocen como inefable.

<sup>299</sup> Ángel Sánchez, Galería Marvick (com.), *Elogio a la caligrafía*. (Exposición celebrada en la sala de exposiciones Parque García Sanabria, del 8 al 24 de abril del 2016), Santa Cruz de Tenerife, 2016.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

La obra de naturaleza letrista que se ha seleccionado guarda sintonía con los ideogramas de *Frases* de José-Miguel Ullán o con aquellos ideogramas que le salmantino acopia de periódicos de diversa procedencia en sus *collages*. El autor grancañario parece imitar los caracteres del alfabeto árabe no sin dejar de añadir trazos que se deslindan de la mera labor de reproducción. Esta cuestión también estará presente en la obra de Décio Pignatari, autor brasileño que encontraba en los ideogramas chinos una importante evidencia de la arbitrariedad del lenguaje y un lugar en el que se conjuga lo visual y lo textual, dos universos en los que, tal y como se ha comprobado, representan una de las corrientes creadoras contemporáneas de mayor relieve.

### 3.2.2 Poesía concreta o concretismo

La idea que subyace a la poesía concreta toma raíz del universo artístico de la pintura a partir de los años 30. El arte concreto o concretismo, situado dentro del campo de la pintura abstracta, defendía la abstracción elevada al máximo exponente: los elementos que conforman la obra en el lienzo son un “todo” en sí mismos y han de permanecer desvinculados de cualquier elemento simbólico externo al mismo. Esta idea, promovida por el pintor suizo Max Bill<sup>300</sup> acabará trasladándose a todos los ámbitos del arte en general como la música y, por supuesto, la poesía. Aun así, el término de “poesía concreta” como tal no va a ser atribuido a un grupo poético hasta que el grupo brasileño de *Noigandres* así lo difunda en sus obras<sup>301</sup>.

<sup>300</sup>Max Bill (1908-1994) pintor, arquitecto, escultor y publicista nacido en Suiza. Formó parte del grupo “abstraction-création” (asociación de artistas abstractos formado en París en 1931 como oposición al grupo surrealista de Breton) a partir del año 1932. Su obra comenzó perteneciendo al arte concreto para, más tarde, realizar una incursión en el diseño industrial. Sus creaciones alcanzaron tal repercusión que algunas de ellas están expuestas en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York. Además de otros muchos logros y reconocimientos, a partir de 1976 fue miembro de la Academia de las Artes de Berlín.

<sup>301</sup>Como bien señalan Fernando Millán y Jesús García Sánchez en la antología *La escritura en libertad*, con anterioridad al grupo literario Noigrandes, ya en 1953 el autor Gomringer en su obra *Constelaciones* habría apuntado la idea de una nueva forma de poesía, pero sin utilizar el término “poesía concreta” en sí mismo. Solo la “alianza” entre el grupo brasileño y Gomringer dará lugar a la aceptación del término “concreta” para denominar esta nueva oleada de creación poética. (Fernando Millán; Jesús García Sánchez (ed.), op. cit., pp. 24-27.)

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

La poesía concreta sostiene la tesis poética de que la palabra ha de ser desprovista de la sintaxis oracional, de manera que así pueda exponer “su dinamismo interno” y crear formas autónomas, en las que predomine la vertiente visual<sup>302</sup>”, ya que “a ella se supeditan tanto la fonética como la sintaxis y la semántica del texto<sup>303</sup>”. Según esto, esta práctica poética apuesta por la utilización de manera desnuda de la palabra que, por ello, ha de ser desvinculada de cualquier mecanismo sintáctico que la ubique de forma lineal en la frase. Solo así la palabra puede exhibir todo su verdadero contenido y conforman un nuevo eje de referencias y relaciones *per se*. Y para conseguir este fin, la palabra, ahora autónoma e independiente, precisará, como única herramienta, del ámbito visual.

Frente al concepto de “abstracción”, el concretismo focaliza su atención no en la contemplación o el embelesamiento simbólico, sino en el objeto principal de la creación artística: la palabra en sí misma. En el poema están todos los elementos necesarios para poder expresar e interpretar una idea. Todo el contenido referencial y funcional se encuentra en la página. Se trata de la expresión de una idea haciendo so del menor material lingüístico posible mediante la palabra, el lenguaje visual y la red de referencias y relaciones que surgen de ello. Para que esta hazaña tenga lugar, el lector de la poesía concreta forma parte del proceso de creación ya que este ha de ser lo suficientemente capaz de identificar y de desentrañar dichas relaciones con el fin de encontrar el sentido final del poema:

el autor acude a toda clase de estrategias dispositivas de carácter iconosintáctico o toposintáctico, que, a la vez que activan la polisemia y la polifuncionalidad de la palabra, exigen una mayor participación del receptor en la descodificación de los mensajes<sup>304</sup>.

Asimismo, Muriel Durán apunta dos de las perspectivas creadoras principales sobre las que se puede elaborar el poema concretista: la estrategia iconosintáctica y la toposintáctica. En la primera de ellas el lector debe “reconocer la idoneidad entre

<sup>302</sup>Felipe Muriel Durán (edit.), *op. cit.*, p. 210.

<sup>303</sup>*Ibíd.*

<sup>304</sup>*Ibíd.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <a href="https://sede.ull.es/validacion/">https://sede.ull.es/validacion/</a>	
Identificador del documento: 910500	Código de verificación: Ck75eY4y
Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

significante y referente<sup>305</sup> y, como ejemplo de ella señala a autores como Viladot, Felipe Boso o, casualmente, a José-Miguel Ullán, en concreto un poema “y 4”<sup>306</sup> incluido en la obra *Cierra los ojos y abre la boca* (1970) en el que más se evidencia esta estrategia poética:

```

ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca
ja                ja                ja
ca                ja                ca
ja                ja                ja
ca ca ca ca ca ca ca ja ca ca ca ca ca ca ca
ja                ja                ja
ca                ja                ca
ja                ja                ja
ja ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ca ja ja

```

Poema "y 4" de José-Miguel Ullán

El poema se funda en la fragmentación de la palabra “caja” en sílabas que son dispuestas recreando la forma original y real de una caja. Las sílabas de la palabra no son colocadas de forma lógica (“ca-ja”), sin alternada y repetida, de manera que da lugar a importantes cacofonías a la vez que se juega con las palabras que resultan de dicha operación “caca” y “ja ja”. Es en esta última en la que entran en juego otras herramientas poéticas como la utilización de la interjección para atraer el humor y la ironía que supone una carcajada. Además, para reforzar la dimensión visual del poema, se coloca el letrero “EXPRESS” en clara simulación a las pegatinas que se le podrían colocar a una caja real en relación con su contenido. De esta manera, el poeta consigue que la palabra “caja” conforme una caja (iconosintaxis) y que, fruto de ella vengan al entendimiento del lector dos palabras cargadas de hilaridad: la escatológica “caca” y la irónica carcajada “ja ja”.

<sup>305</sup> *Ibíd.*

<sup>306</sup> José-Miguel Ullán, *Cierra los ojos y abre la boca*, Inventarios Provisionales, Las Palmas, 1970, p.20.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



La otra de las estrategias a las que Durán hace referencia es la toposintáctica, en la que “el espectador ha de calibrar el sentido que las distintas relaciones de posición establecen sobre el plano<sup>307</sup>”, es decir, que el lector tiene la tarea de “organizar” y de encontrar la relación sintáctica existente entre las palabras o sílabas que componen el poema y que se encuentran colocadas en dispuestas en el mismo espacio. A colación se especifican poemas de Felipe Boso, Eduardo Scala<sup>308</sup>, Joan Brossa o Francisco Pino<sup>309</sup> entre otros. Como buen “aventurero poético”, en la obra de Ullán también se encuentran poemas que siguen esta forma de creación. El primero de los ejemplos se extrae del poemario *Favorables Cancún Poema*<sup>310</sup>, publicado en 1993 junto con *La dictadura del jaykú*<sup>311</sup>. En el poema titulado “Austeridad de la abundancia cierta<sup>312</sup>” se llevan a cabo multitud de técnicas procedentes de la poesía visual como los encabalgamientos, la falta de alineación versal o, incluso, la incorporación de palabras como reflejo especular de su palabra original (véase la palabra “¡Westinghouse!”). Pero, uno de los aspectos más atractivos el mismo es el juego se ofrece al lector con la oración “Tenemos una gran existencia”, promovido por la colocación alterna y en diferente línea de cada una de las letras de la frase:

<sup>307</sup>Felipe Muriel Durán (edit.), *op. cit.*, p.215.

<sup>308</sup>Eduardo Scala (1945 - ) artista y ajedrologo español. Su obra, caracterizada por su alto eclecticismo se considera como inclasificable. Para realizar su poesía utiliza todos los soportes y medios posibles (holografía, piedra, *origami*, serigrafía, naipes, cristal...) jugando con sus tamaño y con palíndromos, anagramas y transfiguraciones. *Genomatría*(1987) es uno de sus poemarios más destacados. También cultivó la literatura urbana y realizó numerosos trabajos con artistas de diferentes ámbitos y de carácter multidisciplinar.

<sup>309</sup>Francisco Pino (1910-2002) poeta visual español. Gracias a su amistad con Jorge Guillén comienza a desarrollar una poesía de corte creacionista, lo que le acabaría llevando a fundar, junto con otros autores coetáneos, la revista *Meseta*. Fruto del flirteo con el surrealismo surge *DDOOS* (Asociación de amigos del arte y la cultura de Valladolid) en el año 1931 (aunque en realidad llegó a fundar y a dirigir más de 8 revistas de poesía). Su obra poética se inscribe en el marco de la poesía experimental de corte visual y, además, religiosa. Sus poemas son fotográficos y tipográficos y también realizó libros-objeto, como por ejemplo *Siño Sino*. *Poesía cierta mente ciertamente* (1995), en tres volúmenes (edición de Antonio Piedra, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995) Sobre Francisco Pino, véase «Introducción» de Esperanza Ortega, en *Siempre y nunca*, Madrid, Cátedra, 2002. Sobre Francisco Pino, Ullán y la revista *El signo del Gorrion*, en la que colaboraban Esperanza Ortega o Miguel Casado volveremos más adelante.

<sup>310</sup> Obsérvese la relación intencionada de este título de la obra de José-Miguel Ullán con la revista *Favorables París poema* fundada por Juan Larrea y César Vallejo en 1926 y que contó con dos números. Sobre Larrea, véase introducción de Miguel Nieto, *Versión celeste*, Madrid, Cátedra, 1989. José Miguel Ullán escribió la «Presentación» en *Torre de Dios: poetas*, de Juan Larrea. Madrid, Editora Nacional, 1982.

<sup>311</sup>José-Miguel Ullán, *Ondulaciones*, *op. cit.*, pp. 975-983.

<sup>312</sup>*Ibid.*, p. 966.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



Poema "Austeridad de la abundancia cierta", perteneciente a la obra *Favorables Cancún poema*

En *Almario*<sup>313</sup>, obra que forma parte de *Funeral mal* y que el poeta realizó en conjunto con Joan Miró, también hace acto de presencia un curioso poema que deja entrever la influencia que ejercía en su conciencia poética el concretismo brasileño:



Poema "IV" de la obra *Almario*, en colaboración con Joan Miró

<sup>313</sup>*Ibid.*, pp. 307-398.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

El poema presenta la palabra “chachachá” en una dirección inclinada de una esquina a otra de la página. La palabra está escrita a mano de una manera artística y llamativa que bien podrían recordar a los ideogramas de *Ni mu*. Por un momento parece que la tipografía de la palabra hubiera sido contagiada por las cadencias del baile al que designa, entre la rumba y el mambo. Cada letra desprende un dinamismo que las convierte en portadoras de un sentido lúdico, de ritmo y esparcimiento. Peor, aunque el “chachachá” tenga todo el protagonismo de la página, en la esquina inferior derecha se coloca ahora sí, de manera mecanografiada, “et touché” en francés (en español literalmente “y tocado”). Como explica Casado en el prólogo a *Ardicia*, es muy frecuente en Almarío que se recurra a palabras de origen francés, principalmente porque “el cambio de idiomas produce sorpresas, rompe niveles, ofrece otros efectos de ritmo”<sup>314</sup>. “Et touché” bien puede ser entendido como ese final, esa confirmación a la palabra principal, a su movimiento, su viveza y su evidente afán por preponderar en el poema. “Chachachá” funciona como un organismo vivo, con dinamismo, aspecto que asimismo se comparte con la poesía concretista.

Sobre la “concreción” de la poesía de Ullán (siempre mediadora entre la poesía y otros universos artísticos como la pintura) ha estudiado Eduardo Milán en una de las conferencias que se llevaron a cabo en homenaje al autor salmantino en el año 2010. Su participación, titulada “Solo Ullán” Milán presenta la siguiente reflexión:

Hay un “espíritu de concreción” en una cierta parte de la poesía de Ullán (*Funeral mal, De un caminante enfermo..., La dictadura del jaykú*, etcétera). Es la parte más ligada a la zona experimental que desciende por la enseñanza proveniente de las vanguardias: lo que refería a la tendencia a la iconicidad del lenguaje. Pero también en este doble juego, poesía y plástica, Ullán no olvida el carácter moderno de su estar poético. Es “espíritu de concreción” debería llamarse “intimidad de concreción” en su caso<sup>315</sup>.

Esta reflexión vaticina en gran parte algo que se abordará en este estudio con posterioridad: hay un conjunto de obras de Ullán que son publicadas y elaboradas en el ocaso de su trayectoria poética donde el poeta tiende a la introspección, a concretar aún más sus crípticos mensajes para expresar algo que al lector le resulta inabarcable. En este caso, se está de acuerdo con la reflexión de Milán, ya que si bien Ullán va haciendo

<sup>314</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 83.

<sup>315</sup> Eduardo Milán, “Solo Ullán”, en VV.AA., *Las voces inestables. Sobre la poesía de José-Miguel Ullán*, Miguel Casado (edit.), Ediciones pensamiento, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2011, p. 62.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

un uso cada vez más acusado de su “espíritu de concreción” (en cierta parte motivado por su relación poética con el concretismo brasileño entre otras) acabará por desembocar en una “intimidad de concreción”, en la realización de una obra cada vez más profunda e interior. Así, su gusto por el concretismo poético le servirá, una vez más, como herramienta para desarrollar una poesía que se hará más y más incomprensible paulatinamente y que le permitirá evidenciar una vertiente poética que hasta el momento había permanecido algo abnegada y soterrada bajo una poética experimental, visual, vanguardista y lúdica.

Cuando se realiza una aproximación a la poesía concreta es prácticamente indispensable hacer referencia al grupo poético de los concretistas brasileños, surgido tras la fundación, en 1952 del grupo *Noigandres*. La tesis principal de su poética consistía en someter a un enunciado a diferentes alteraciones y modificaciones con el fin de “explotar todas sus posibilidades creativas<sup>316</sup>”. En un principio, la poesía concreta brasileña estuvo escindida en tres vertientes diferentes: el grupo *Noigandres* de Sao Paulo, el Neoconcretismo de Ferreira Gullar<sup>317</sup> y la poesía de Wladimir Dias-Pino que desarrolla el concepto de “fiscalidad” del poema.

Augusto de Campos, junto a Heroldo de Campos y Décio Pignatari, se consolidó como una de las principales figuras dentro de la creación y promoción del concretismo brasileño. En su texto “Manifiesto: poesía concreta<sup>318</sup>” publicado en la revista *ad-arquitetura e decoracao-* en 1956 el autor establece algunos de los principios básicos y primigenios sobre los que se edifica el movimiento concretista en Latinoamérica. Uno de ellos no es otro que la consideración que los poetas concretistas tienen sobre la palabra. Para ellos la palabra es un ente vivo y dinámico con vida e historia y no un simple signo lingüístico vacío y arbitrario. Pero, no por ello se rechaza el lenguaje, ya que “la poesía concreta comienza por asumir una responsabilidad total ante el lenguaje: aceptando el presupuesto del idioma como núcleo indispensable de comunicación<sup>319</sup>”. Además, De

<sup>316</sup>Felipe Muriel Durán (edit.), *op. cit.*.p. 220.

<sup>317</sup>Ferreira Gullar (1930-2016) poeta, dramaturgo y crítico de arte nacido en Brasil. En 1959 fundó el grupo poético “Neo-Concretes”, de clara dirección concretista. Más tarde con Augusto y Haroldo de Campos, Décio Pignatari y Wladimir Dias-Pino (entre otros) formará parte del grupo *Noigandres*. *Poema Sujo* (1976) es su poemario más conocido, aunque también resultan destacables *A luta corporal e novos poemas* (1966). También cultivó los cuentos (como *Cidades inventadas*, de 1997), el teatro (con *Umrubi no umbigo* (1979) y los ensayos.

<sup>318</sup> Augusto De Campos, “Manifiesto: poesía concreta”, en *ad – arquitetura e decoracao-*, n° 30, Sao Paulo, 1956, consultado 13 octubre de 2016 (disponible online en: <https://cinene.files.wordpress.com/2012/08/manifiesto-poesc3ada-concreta.pdf>)

<sup>319</sup> *Ibíd.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

campos insiste en enfatizar las diferencias entre aquellas poéticas más abstractas e introspectivas y las concretas: la palabra es el núcleo principal de la poesía concretista y no dedican su labor a “rodearla”, sino a potenciar sus atributos como elemento aislado de toda sintaxis en la que haya podido ser sumergida. El concretismo entiende la oración como un cementerio de “cadáveres que se disponen linealmente”, algo totalmente impensable para su método de creación poética.

En el manifiesto de Augusto de Campos también se esclarecen las fuentes y las influencias sobre las que se erige el movimiento:

Mallarmé (*un coup de dés*) – 1897), Joyce (*finneganswake*), Pound (*cantos – ideograma*), Cummings y, en un segundo plano Apollinaire (*calligrammes*) y las tentativas experimentales futuristas – dadaístas están en la raíz el nuevo procedimiento poético, que tiende a imponerse a la organización convencional cuya unidad formal es el verso (libre inclusive)<sup>320</sup>.

Como no podía ser de otra manera, la poesía concreta se erige sobre las poéticas dada y futurista, pero, aun así, sus construcciones poéticas se alejan bastante de aquel aspecto azaroso que teñía sus poemas. Aunque eminentemente vanguardista, la poesía concreta es un ejercicio concienzudo de síntesis y de disposición visual de la palabra en el texto.

Otros autores que conforman la nómina de influencias concretistas son Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound (y la inclusión de ideogramas chinos en su obra y en su poética, un aspecto que será decisivo para los concretistas brasileños), el rupturismo y temprano experimento visual y tipográfico con las palabras de Cummings<sup>321</sup> y, por último, los caligramas de Apollinaire, descanso de gran parte de los pensamientos creadores relacionados con la poesía visual en general.

“El poema concreto o ideograma pasa a ser un campo relacional de funciones”, explica Augusto de Campos en el manifiesto. El poema se convierte no tan solo en una creación poética nueva, sino en un “ideograma”, en un todo en donde se encuentran todos los elementos que se precisan para su interpretación. Como ya se hacía referencia,

<sup>320</sup>*Ibíd.*

<sup>321</sup>E.E. Cummings (1894-1962) poeta, pintor y dramaturgo estadounidense cuya obra poética transgrede desde la dimensión más formal del lenguaje hasta aquella más profunda e interpretativa. La irreverencia y rupturismo de sus poemas se enmarca en una temática que mezcla aquello relativamente clásico como el amor o la naturaleza, con cuestiones nacidas en la cultura moderna como las masas sociales y la posición del individuo ante ellas. Su repercusión en España se ejemplifica en casos como el de las traducciones que realizó Octavio Paz de siete de sus poemas.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

el concretismo apuesta por la creación de una red de relaciones y significados que, centrados en la palabra como principal herramienta poética y haciendo uso de mecanismos propios de la poesía visual y de las vanguardias más reveladoras, permitan la extracción de unas conclusiones semánticas inherentes al propio poema.

En resumen, Augusto de Campos sugiere la definición de la poesía visual como el conjunto de “Funciones – relaciones gráfico-fonéticas (...) y el uso substantivo del espacio como elemento de composición” que, asimismo:

mantienen una dialéctica simultánea (...) que, aliada a la síntesis ideogramática del significado, crea una totalidad sensible “verbivocovisual”, a fin de yuxtaponer palabras y experiencias en un estrecho flujo fenomenológico, antes imposible<sup>322</sup>.

El concepto de “verbivocovisual” supone una de las principales contribuciones de este grupo poético concretista. Con este término se pretende señalar la relación que la palabra y el espacio en el que se dispone, palabra que, estudiada desde todos los puntos de vista posibles (semántica, fonética y visual) mantiene una relación estructural o bien con otra palabra o bien con el blanco de la página en la que habita.

Y, como aclaración final, el autor subraya que “POESIA CONCRETA: TENSION DE PALABRAS – COSAS EN EL ESPACIO – TIEMPO”. Las aportaciones más destacadas de esta primera oleada (y fundadores) de la poesía concreta brasileña bien se podrían resumir en el establecimiento de la palabra (y no el verso) como objeto nuclear del ejercicio poético así como de la valorización del espacio gráfico en el que se inserta. Ambos elementos serán considerados estructurales para la creación e interpretación del poema. Sirva de ejemplo de esta primera tendencia concretista el poema de Décio Pignatari “LIFE”, de 1958:

---

<sup>322</sup> *Ibíd.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

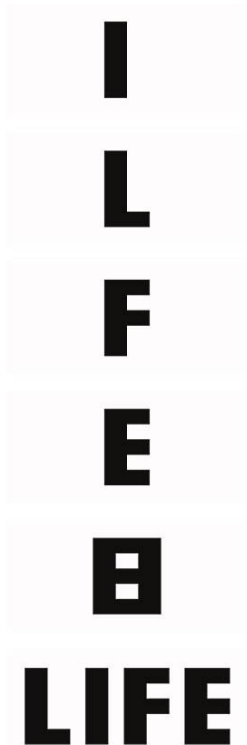
Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



"LIFE", poema de DécioPignatari publicado en 1958

En “LIFE” el poeta descompone la palabra distribuyendo cada una de las letras que la componen en una línea diferente y, además, transformando la palabra en “ILFE”, fruto de la oposición a la lectura lineal tradicional que defiende la poética de la poesía concreta. Justo antes del final, las letras parecen conglomerarse en un símbolo que parecido al número ocho que correspondería con el ideograma chino que significa día y sol. Las razones por las cuales Pignatari (y, por tanto, la poética concretista) confía en los “alfabetos” ideogramáticos orientales la explica en su obra *Información, lenguaje, comunicación*<sup>323</sup>, donde el brasileño realiza una aproximación general al estudio del signo lingüístico, sus relaciones semióticas e, incluso, las repercusiones que estas tienen en la comunicación o en la publicidad. Sobre los caracteres orientales el autor explica lo siguiente:

<sup>323</sup>Décio Pignatari, *Información, lenguaje, comunicación*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

Las lenguas occidentales, llamadas no-aislantes, son de naturaleza digital; las lenguas orientales, como el chino y el japonés - llamadas lenguas aislantes - son de naturaleza analógica. (...) El ideograma chino (*canji*, para lo japoneses, que los importaron) es una reducción pictográfica o un montaje de reducciones pictográficas. Su etimología es visual y las personas con cierto entrenamiento - un pintor o un dibujante occidental- pueden aprenderla con relativa facilidad<sup>324</sup>.

A este respecto comenta Pignatari que, las lenguas orientales son “una lengua concreta, fundamentada en la analogía<sup>325</sup>”. Sirva de ejemplo de la base analógica en la que se basan las lenguas orientales el kanji que designa “zapato” en japonés, que está conformado por el carácter chino que significa “cuero” y aquel que hace referencia a la idea de “cambio”:

革 化 靴  
cuero + cambio = zapato

Por ello, no resulta fortuito el afán del auto brasileño por recurrir a este conglomerado de líneas que, se corresponden con el carácter chino. Y, tras este ideograma que bien podría transmitir la idea de amontonamiento o hacinamiento de líneas y caracteres, parece resurgir la vida, ahora sí, con la palabra “LIFE” colocada de manera lineal y perfectamente estructurada. Sin duda, uno de los elementos principales del poema concretista es la necesidad del poeta por recurrir al ideograma rectilíneo y al significado intrínseco que posee. Además la disposición de la palabra en la página en blanco de manera descendente y desordenada para luego renacer en aquella correcta y perfectamente organizada, además de la tipografía rectilínea que favorece la consecución del carácter chino evidencia en gran parte la poética del grupo *Noigandres* en particular, y del concretismo brasileño en general. Texto, página, herramientas poético-visuales e ideogramas conforman en totalidad una red semántica que prescinde de elementos externos que supongan cualquier abstracción. Todos los elementos necesarios para interpretar la idea que se pretende están en la hoja, ante los ojos del lector: la verbivocovisualidad.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 19.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



Analícese la comparativa entre estos dos poemas:



«Ausencia en todo veo»  
 ▲S ▲S  
 ▲S▲S ▲S▲S  
 ▲S▲ ▲S ▲S ▲S  
 ▲S▲S  
 ▲S ▲S ▲S ▲S  
 ▲S▲S ▲S▲S  
 ▲S ▲S

▲S▲C▲▲ ▲▲ T▲D▲O V▲O:  
 T▲S OJOS ▲▲ ▲▲F▲▲J▲▲.  
 ▲S▲C▲▲ ▲▲ T▲D▲O ▲S▲C▲C▲O:  
 T▲ V▲O ▲ T▲▲▲P▲O S▲▲▲▲.  
 ▲S▲C▲▲ ▲▲ T▲D▲O ▲S▲P▲▲O:  
 T▲ ▲▲▲▲T▲O ▲▲▲▲▲ ▲▲▲▲B▲.  
 ▲S▲C▲▲ ▲▲ T▲D▲O T▲C▲O:  
 T▲ C▲▲▲P▲O S▲ D▲S▲P▲▲B▲▲.  
 ▲S▲C▲▲ ▲▲ T▲D▲O P▲▲▲T▲O:  
 T▲ B▲C▲▲ ▲▲ D▲S▲T▲▲▲▲.  
 ▲S▲C▲▲ ▲▲ T▲D▲O S▲▲▲T▲O:  
 ▲S▲C▲▲, ▲S▲C▲▲, ▲S▲C▲▲.

Jose-Miguel Ullán Hernández

A la derecha, poema de Décio Pignatari para la revista *artéria*. A la izquierda poema "Ausencia en todo veo", de José-Miguel Ullán

Pignatari participó con sus creaciones en la revista *artéria*, y una de ellas es el poema<sup>326</sup> que se muestra a continuación. En él, se sustituyen letras por un triángulo coloreado (▲), de forma que el mensaje queda en cierta manera “cifrado” para el lector. Asimismo la disposición de la palabra (así como su fragmentación en sílabas) se realiza formando una especie de figura geométrica octogonal cuyo interior no es ocupado uniformemente por la palabra, dejando así unas oquedades circulares. El poema es visualmente respaldado por la incorporación de una línea recta en posición inclinada, con el mismo ángulo con el que están colocadas las palabras. La creación poética se asemeja bastante a un acertijo, en el que el lector ha de descubrir, a través de los elementos estructurales considerados como vertebrales de la poesía concreta, las relaciones y las equivalencias del triángulo con alguna posible letra.

<sup>326</sup> Paulo Miranda y Omar Khouri (edit.), *artéria, revista de poesia 40 anos*, Caixa Cultural Sao Paulo, Sao Paulo, 2016.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <a href="https://sede.ull.es/validacion/">https://sede.ull.es/validacion/</a>	
Identificador del documento: 910500	Código de verificación: Ck75eY4y
Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

A la derecha se encuentra un poema de Ullán titulado “Ausencia en todo veo<sup>327</sup>”, incluido en la parte final de la antología de *Ondulaciones*, en el apartado que el propio poeta denominó como “otros poemas<sup>328</sup>”. El parecido con el poema de Pignatari resulta evidente, pero con algunas diferencias. La primera de ellas está relacionada con la disposición de las palabras en la página. El poeta salmantino apuesta por una distribución lineal tradicional, versal, sin demasiadas extravagancias. La segunda de las diferencias viene dada por la selección no de una palabra, sino de frases con algunas alteraciones. Por ello, aunque el poema presenta claras reminiscencias a aquel concretista brasileño y presenta las mismas estrategias de decodificación, Ullán sigue sin llevar a cabo la experimentación poética exclusivamente con la palabra. Un ejemplo más de que el poeta experimenta, rueba, tienta, se aventura, tantea y explora las herramientas creadoras de sus coetáneos, cuestión que, como ya se podrá concluir, forma parte de su poética particular.

Como reacción al excesivo estructuralismo del grupo *Noigandres* surge un Neoconcretismo principalmente promovido por Ferreira Gullar. Esta nueva perspectiva poética trata de concentrar más la atención creadora a los silencios, a los blancos de la página, los vacíos y silencios y no tanto a las relaciones entre las palabras. En defensa de esta idea, Gullar propone la “Teoria do não-objeto<sup>329</sup>” o “Teoría del no-objeto”, una teoría que explica cómo el objeto artístico ha ido desapareciendo paulatinamente en las obras a lo largo de la historia hasta la contemporaneidad. En el ámbito de la poesía, se trataría de entender que el verdadero núcleo poético no es el elemento lingüístico, sino aquello que “no existe” o que no está explícitamente representado por la palabra. Lo verdaderamente significativo del poema no son las palabras, sino los espacios y vacíos<sup>330</sup>. Este pensamiento no pretende conseguir la abolición del verso o de la dimensión lingüística del poema, sino reformular la “sintaxis visual”, de manera que ese blanco en que se sitúan las palabras aporta un contenido simbólico primordial que, además, es reforzado por aquel otro fruto del proceso de lectura, indagación e interpretación del receptor. Al respecto se hace referencia al “espacio existencial” y al “espacio simbólico”, de manera que el primero se asocia con la labor que ha de ejecutar

<sup>327</sup> José-Miguel Ullán, *Ondulaciones*, op. cit., p. 1300.

<sup>328</sup> *Ibíd.*, pp. 975-983.

<sup>329</sup> Ferreira Gullar, “Teoria do não-objeto”, en *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 - 1962.*, Aracy A. Amaral (coord.), Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 1977. p.85-94, consultado 21 de octubre de 2016 (disponible online en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1091374/language/es-MX/Default.aspx> ).

<sup>330</sup> Obsérvese que se desestima el sentido de Mallarmé de los espacios en blanco y los vacíos como pausas.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

el lector para extraer un sentido de la obra, mientras que el “espacio simbólico” serían los vacíos propiamente dichos y el contenido que se puede obtener de ellos<sup>331</sup>.

**verde verde verde**  
**verde verde verde**  
**verde verde verde**  
**verde verde verde erva**

En el poema “Verde Erba” del libro Poemas de Ferreira Gullar se presenta la palabra “verde” en letra negrita y sin alterar colocada conformando un cuadrado de tres columnas y cuatro filas. La palabra permanece inalterada y colocada de forma equidistante perfectamente alineada. La extrañeza tiene lugar cuando, fuera del perfecto cuadrado aparece “erva”, ocupando un espacio imprevisto para el lector. El núcleo principal del poema no reside en que la palabra “erva” es diferente a la monótona y recurrente “verde”, sino en los espacios en blanco que, de manera súbita aparecen alterados y abruptos. La equidistancia de vacíos entre las palabras resulta ser impoluto hasta que la presencia de una nueva palabra viola dicha atmósfera de perfección para, así, poder causar sorpresa y poder trasladar toda su carga expresiva.

Un ejemplo español de poema que sigue la estela de la creación neoconcretista de Ferreira Gullar es la que sigue, del español Francisco Pino, incluida en el poemario “Realidad”, de su obra *Siyno sino*, de 1995, donde se juega a través de páginas y páginas con la palabra “como” hasta reducirla a una simple vocal<sup>332</sup>:

<sup>331</sup> Álvaro De Sá, *Produto de Comunicação*, Vozes, Brasil, 1977.

<sup>332</sup> Francisco Pino, *Siyno sino*, vol. I, Simancas Ediciones, Valladolid, 1995, p. 38.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

como? como? como?  
 como? como? como?  
 como? como? como?  
 como? como? como?  
 como? como? como?  
 como? como? como?  
 como? como? como?  
 como? como? como?  
 como? como? como?

El poeta y artista brasileño Wladimir Dias-Pino<sup>333</sup> propone una nueva perspectiva epistemológica en el campo de la poesía concreta: la importancia del libro como formato y soporte físico de los poemas en él contenidos. Este concepto es lo que Dias-Pino denomina “la fiscalidad del poema”, esto es, el poema únicamente existe gracias a que el libro asimismo existe. El poema no puede ser transferido a otro espacio que no sea el libro en sí mismo, sus páginas, sus márgenes, su tamaño. Según esto, el poema se considera como un “puzzle”, ya que se va leyendo a medida que se manipula o se “juega” con el libro. Y es en esta aventura en la que el lector va descubriendo y desentrañando el mensaje que el poemario como objeto y el poema en particular desea expresar a la vez que intenta codificar el mensaje con su universo y vivencias personales. En resumen, esta reflexión de Wladimir Dias-Pino centra su atención en atribuirle una importancia esencial al canal por el que se transmite y en el que descansa la escritura, en este caso, los poemas, algo que si bien en la poesía visual siempre había sido algo considerado, pasa a ocupar, ahora, el núcleo de la poética concretista que sigue sus estela de pensamiento.

El fundamento de la “fiscalidad del poema” de Wladimir Dias-Pino se encuentra íntimamente relacionado con la obra de José-Miguel Ullán. Tal y como se ha podido ir comprobando, si hay dos características esenciales en la poética del poeta salmantino esas son su acusado eclecticismo artístico y su gusto por la experimentación, por la exploración por las diferentes poéticas que le puedan ofrecer las herramientas creadoras

<sup>333</sup>Wladimir Dias-Pino (1927 - ) poeta concretista brasileño. Tras escribir su primera obra *Os Corcundas* en 1939 con tan solo doce años, en 1948 fundará el movimiento literario de vanguardia Intensivismo, donde se aunaban las ideas más radicales y rupturistas de las artes plásticas de los años 50 y 60. Junto con los Augusto y Haroldo de Campos, Ferreira Gullar y Décio Pignatari (entre otros) participa en la formación del grupo *Noigandres*. Es el desarrollador de uno de los primeros libros-poema o libros-objeto con el poema *A Ave*, en el año 1967.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <a href="https://sede.ull.es/validacion/">https://sede.ull.es/validacion/</a>	
Identificador del documento: 910500	Código de verificación: Ck75eY4y
Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

que le parezcan más atractivas e interesantes. Estas características desembocan en el desarrollo de una obra poética amplia y heterogénea que, unida a las amistades artísticas con las que el poeta pudo contar, supone una verdadera galería de arte, música, fotografía y literatura.

Como leve apunte biográfico es importante resaltar en este punto de la concepción del libro-objeto como poema visual más y como práctica experimental contemporánea en general, que el poeta salmantino se encontraba inmerso en un círculo de amistades que formaban parte de la revista *El signo del gorrión*. En una entrevista para el diario ABC, se le preguntaba a Olvido García Valdés<sup>334</sup>, una de las componentes del grupo de escritores que conformaban la revista acerca del nombre de la misma:

- ¿Cuál es el signo del gorrión y cuándo se dio cuenta de que las palabras servían para nombrar el mundo?

- El signo del gorrión, donde compraba cosas Joseph Cornell—«El signo del gorrión» fue una revista maravillosa que hicimos un grupo de amigos que vivíamos en Valladolid, en León, en Ávila... Éramos nueve, Miguel Casado, Gustavo Martín Garzo, Luis Marigómez, Carlos Ortega, Esperanza Ortega, Ildelfonso Rodríguez, Tomás Salvador, Miguel Suárez y yo. Más José-Miguel Ullán y Manuel Ferro, que siempre nos acompañaron; Ullán dibujó todas las portadas. El nombre surgió una tarde que nos reunimos para buscarle un título a la revista. Fue, entre los muchísimos títulos e ideas que surgieron, el que propuso Gustavo. «El signo del gorrión» era una tiendecilla de chamarilero donde compraba cosas Joseph Cornell para poner en sus cajitas, y la tienda se llamaba así, «El signo del gorrión», que es un nombre también maravilloso por ese lado<sup>335</sup>.

Ahora bien, en el número 17 de *El signo del gorrión* se da cita una entrevista a Francisco Pino realizada por Esperanza Ortega<sup>336</sup>. Y este dato no ha de ignorarse, ya

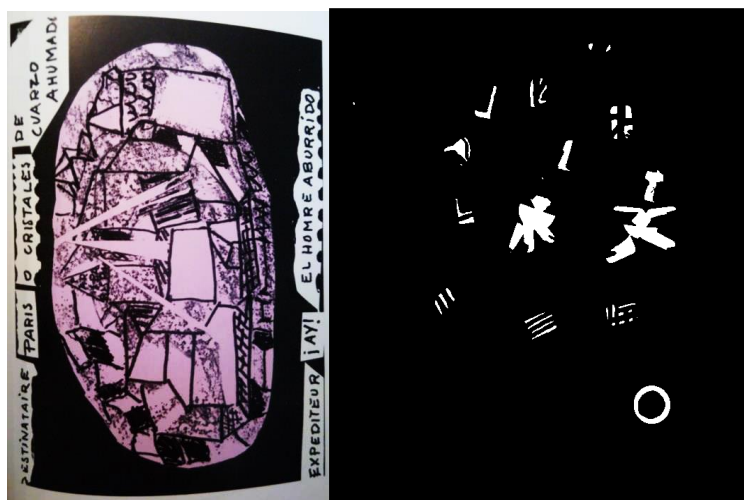
<sup>334</sup>Olvido García Valdés (1950 - ) poeta española nacida en Asturias. Fue cofundadora de *El signo del gorrión*. Su poemario de 2006 *Y todos estábamos vivos* le valdrá para conseguir el Premio Nacional de Poesía al año siguiente. Sus poemas están recogidos en numerosas antologías, destacando *El último tercio del siglo* (1968-1998) o la *Antología consultada de la poesía española* (1998).

<sup>335</sup>Entrevista | Olvido García Valdés: "Están muy solos también los animales". Diario ABC, consultado 10 Abril 2017 (disponible online en: <http://www.abc.es/cultura/libros/20140811/abci-olvido-garca-valds-poesa-2014080411118.html>)

<sup>336</sup>Esperanza Ortega (1953 - ) poeta y crítica española que participó en la codirección de la revista *El signo del gorrión*. Como crítica destaca, como ya se indicó, su antología sobre la poesía de Francisco Pino. Colaboradora frecuente en diferentes revistas de poesía, ha obtenido numerosos premios por su dedicación a la poesía, crítica y ensayo, como el Premio de poesía Jaime Gil de Viedma en 1995; o el Premio Giner de los Ríos obtenido por su ensayo *El baúl volador*.

que en su mayoría, todos los miembros de dicha revista vallisoletana apuntaban una predilección por el autor también natural de Valladolid. No es de extrañar, así, que Ullán mostrara una adoración bastante acusada por los libros-objeto, producción artística que Francisco Pino cultivó, además de una poesía visual muy cercana a la que Ullán llevaría a cabo.

Son muchos los ejemplos de poesía visual de Francisco Pino que se podrían mostrar y que desvelarían, de una manera certera, cómo la poética del autor salmantino comulga con el ideario que de poesía tenía el vallisoletano<sup>337</sup>. He aquí algunos de ellos:



A la izquierda, "Cristales", del poemario "Redicho remodelado". A la derecha, poema visual titulado "Danza", de la colección "Fronдор de etiquetas". Ambas realizaciones forman parte del volumen 1 de la obra *Siyno sino*, de 1995

Al respecto de la “fiscalidad del poema”, Francisco Pino resulta una referencia importante en la cuestión, dado que también apostó por esa concepción dinámica del poema, de los versos convertidos en páginas, en papeles de distinto gramaje, en colores

<sup>337</sup> Algún ejemplo de ello son las palabras que Francisco Pino expresa cuando Esperanza Ortega le pregunta “Y el lenguaje poético supone una manera de trasladarse, de sustraerse al mundo?": “El lenguaje poético te traslada desde el mundo que te rodea hasta otro mundo que te rodea también, pero es mucho más íntimo y agónico. Las palabras del poeta están enraizadas, las otras son volátiles, las del poeta son más libres, menos condicionadas. La poesía es libertad, por eso no atiende a ningún código limitador. Existe sin embargo un orden, una musicalidad, porque el origen de la palabra fue el canto, sin esa canción original no existe la palabra poética. No es la palabra aislada, sino la unión con otras palabras, su choque, algo terrible. Todo lo liga la música, porque el poeta atiende al silbo, a la llamada, al origen. Por eso en poesía entendemos lo que no entendemos, que es lo más íntimo. Hay que olvidarse del entendimiento cerebral e ir al de los sentidos”. (*Ibid.*) Obsérvese como la poética del vallisoletano concuerda con el eclecticismo ulliano, con su gusto por los sentidos, por la dimensión más salvaje de la creación poética.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

estridentes, en juegos de ventanas y troquelados que, lejos de tratarse de una mera recreación en lo visual, suponen, asimismo, un poema *per se*. A continuación se ofrecen algunas fotografías extraídas de uno de sus libro-objeto más excelsos, la publicación, en tres volúmenes, de la obra *Siyno sino*:



Arriba, detalle de "Al fondo de la esperanza". En la parte inferior poema "Tercetos".  
Ambas composiciones pertenecen al volumen 2 de la obra *Siyno sino* (1995)

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

De manera particular, Ullán siempre le dio una importancia esencial al formato en el que se publicaban sus obras. No fueron pocos los poemarios que el poeta salmantino publicó en ediciones limitadas, altamente cuidadas, enumeradas y hasta dedicadas personalmente o ilustradas con dibujos y postales únicas realizadas por el propio autor. Obras como *Órganos dispersos*<sup>338</sup> o *Entre la sombra*<sup>339</sup> son algunas de las obras que llegaron a las manos tan solo de algunos de sus amigos y colegas más allegados. Pero, si hay una obra de Ullán en la que el poeta haya cuidado con suma atención el formato del libro y esa multidisciplinariedad que le caracteriza es, sin duda alguna, *Funeral mal*. En ella se da principal protagonismo a la forma en la que se disponen los poemas, los colores y las colaboraciones e intervenciones de amistades procedentes del universo de la pintura y la escultura como Chillida, Pablo Palazuelo, Vicente Rojo, Antonio Saura, Antoni Tàpies<sup>340</sup>, Joan Miró y José María Sicilia<sup>341</sup>.

En el prólogo a la antología de *Ardicia* Miguel Casado explica muy gráficamente cómo estaba conformada la obra y el aspecto visual que esta presentaba. *Funeral males* un compendio de obras que Casado denomina como “libros-objeto”. En total se trata de seis obras de 150 ejemplares cada una en las que el salmantino colabora con diferentes artistas: *Adoración* (con Chillida), *Ardicia* (con Pablo Palazuelo), *Acorde* (con Vicente Rojo), *Asedio* (con Antonio Saura), *Anular* (con Antoni Tàpies), *Almario* (con Joan Miró) y *Alfil* (con José María Sicilia). Cada uno de los libros se caracteriza, además, por tener un color característico: blanco, rojo, amarillo, negro, marrón, y azul, respectivamente<sup>342</sup>, colores que no son atribuidos de manera aleatoria, sino que aluden al color predominante de cada uno de los artistas con que se colabora. Asimismo, aunque todos los libros que conforman poseen un procedimiento creativo y poético

<sup>338</sup> José-Miguel Ullán, *Órganos dispersos*, op. cit.

<sup>339</sup> José-Miguel Ullán, *Entre la sombra*, Escuela de Arte de Mérida, Mérida, 2006. (En la obra se agrupan los poemas pertenecientes a una de las partes de la obra *Razón de nadie* que, trasladadas a otro formato, son ilustradas con sumo cuidado por el autor con esbozos, dibujos y pinturas).

<sup>340</sup> Antoni Tàpies (1923-2012) Para la vanguardia del siglo XX, realizó una simbiosis entre tradición, innovación y simbolismo enmascarado en un arte de estilo abstracto. “Gran pintura gris” (1955), “Gran óvalo” (1955), “Blanco con signo rojizo” (1963) o “Terrós” (1985) son algunas de sus obras clave. Tàpies también desarrolló una destacable tarea como crítico y teórico de arte de donde destacan los títulos *La práctica del arte* (1971), *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista* (1989) y *Valor del arte* (2001). A lo largo de su trayectoria artística recibió muchos galardones, destacando el Premio Príncipe Asturias de las Artes en el año 1990.

<sup>341</sup> José María Sicilia (1954 - ) pintor español. Sus obras siguen la estela expresionista y se caracterizan por la utilización del blanco. Sus obras se encuentran expuestas en museos como el Museo Reina Sofía, el Museo de Arte Moderno (MoMA) o el Museo Guggenheim de Nueva York. En 1989 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas. Ullán contó con él para la celebración del centenario de San Juan de la Cruz en 1991.

<sup>342</sup> El último de los libros (*Alfil*) no presenta un color específico dado que fue elaborado en una caja de madera.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



propio y diferente, comparten la técnica del pie forzado, es decir, el autor ha de desarrollar la obra con el fin de llegar a un verso que se le ha sido impuesto desde un principio. De esta manera, la obra se convierte en un “pretexto” artístico con una consecución clara. Como señala Casado:

El *pie forzado* es la pauta que organiza los textos propios de Ullán en casi todos estos libros, la manera de encontrar una estructura que engaste con los distintos elementos<sup>343</sup>.

Para evidenciar la importancia prioritaria que le dedicaba Ullán al objeto-libro y con el fin de constatar la importancia que éste tenía para el contenido lingüístico de la obra, se estudiarán a continuación algunos de los libros que conformaron *Funeral mal*, en concreto *Adoración* (1972-1985<sup>344</sup>), *Ardicia* (1973-1978), *Acorde* (1973-1978) y *Anular* (1975-1981).

*Adoración*, el libro blanco que se elabora en conjunto con Chillida, presenta un contenido curioso:

Respecto al contenido textual, *Adoración* se compone de fragmentos del Libro de la Sabiduría intercalados con versos cortados del Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz; es decir, un texto apropiado por el escritor, que Ullán no crea sino que reescribe de modo que prácticamente ningún verso puede atribuirse por completo a una de las dos fuentes, ni alberga sentido semántico alguno. Las palabras seleccionadas por Ullán parecen, sin embargo, no estar escogidas aleatoriamente y sugieren algunas pistas para la interpretación del libro<sup>345</sup>.

*Adoración* alberga, así, dos tipos de poemas: por una cara de la página se compendian fragmentos de obras de San Juan de la Cruz a los que se le atribuyen de manera fortuita unos espacios en blanco que son rellenados con poemas y palabras del propio Ullán que se observan al trasluz por la cara opuesta. Miguel Casado esclarece al respecto el resultado de la técnica del pie forzado para esta obra: “el texto ajeno”. El objetivo final de la obra era la apropiación de un texto que no es propio para, con él y en él, llevar a cabo diferentes experimentos poéticos. En este caso, y en estrecha relación con la pintura de Chillida, se lleva a cabo lo que podría denominarse como una “poética del vacío”, ya que se ofrecen “sus blancos como molde rítmico del nuevo poema: se

<sup>343</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>344</sup> Estas dos fechas corresponden con la fecha de escritura y de edición de cada uno de los libros.

<sup>345</sup> M<sup>a</sup> Isabel Carrasco Castro, “Chillida y Ullán re-escriben el libro (en) blanco: *Adoración*”, en *Escritura e imagen*, Vol. 10, N<sup>o</sup> especial, 2014, p. 269-270, consultado 22 de octubre de 2016 (disponible online en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/download/46932/44041>)

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

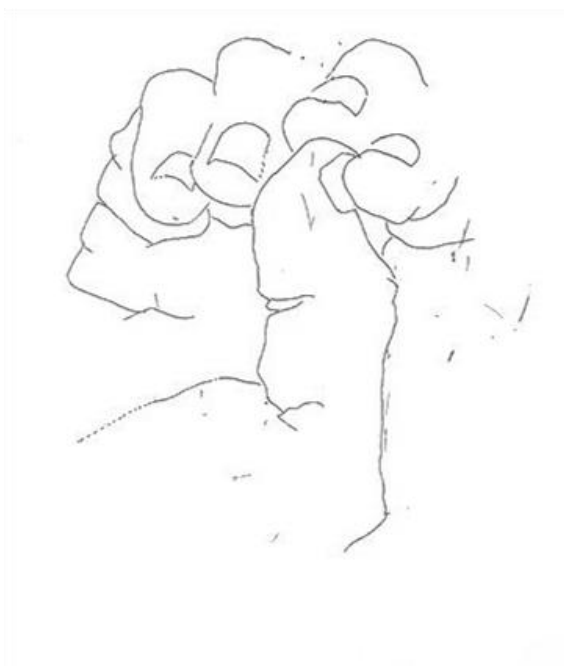
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

exalta así la arbitrariedad<sup>346</sup>” He aquí uno de los poemas de *Adoración*<sup>347</sup> que incluyó Ullán en la antología de *Ondulaciones*:

puente o hisopo      el tacto  
   llama  
rocío o péndola      de la  
tea                              al acto  
guilla de aroma sin mancilla

Los textos de la obra fueron traducidos por Marguerite Duras<sup>348</sup> y poseían en total tres aguafuertes que, tal y como señala Carrasco Castro, dos de ellos eran de naturaleza abstracta y el tercero de ellos representaba una “mano entreabierta<sup>349</sup>”:



Grabado de Chillida para *Adoración*, de José-Miguel Ullán

<sup>346</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>347</sup>José-Miguel Ullán. *Ondulaciones*, *op. cit.*, pp. 154-155.

<sup>348</sup> José Miguel Ullán conoció en París a Marguerite Duras (1914-1996).

<sup>349</sup>M<sup>a</sup> Isabel Carrasco Castro, *op. cit.*, p. 269.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

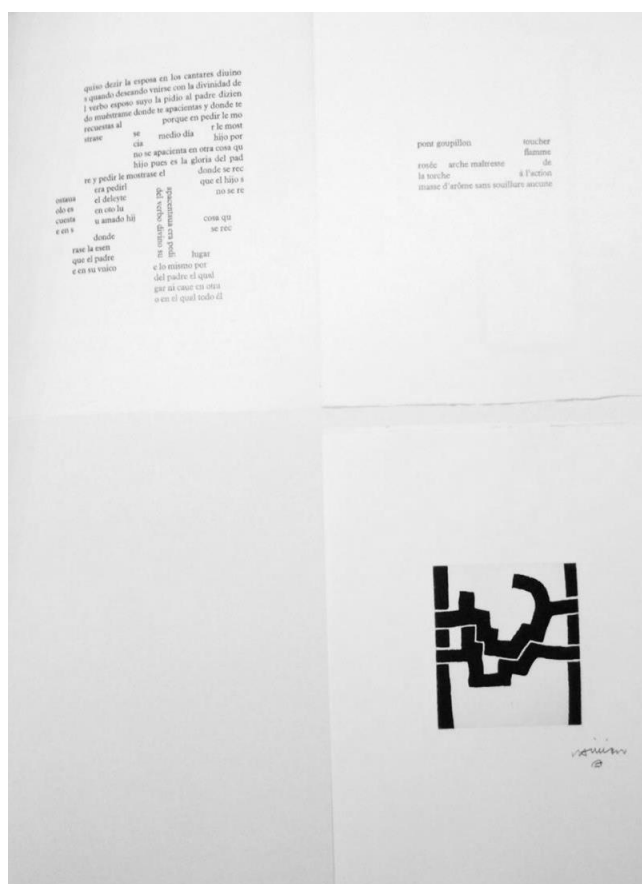
22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



Imagen de la edición original de *Adoración*, propiedad de la Gallerie Michel Fillion



Aspecto interior de *Adoración*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
 En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

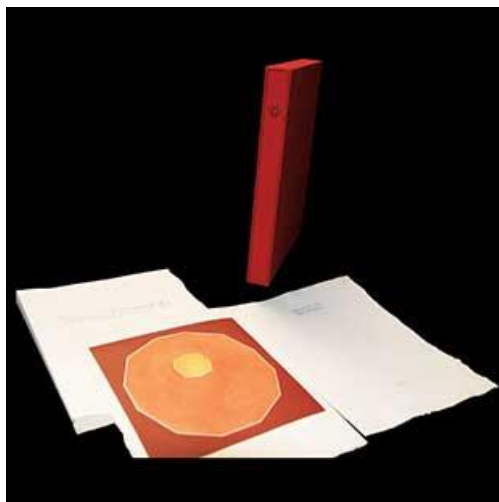
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
 En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

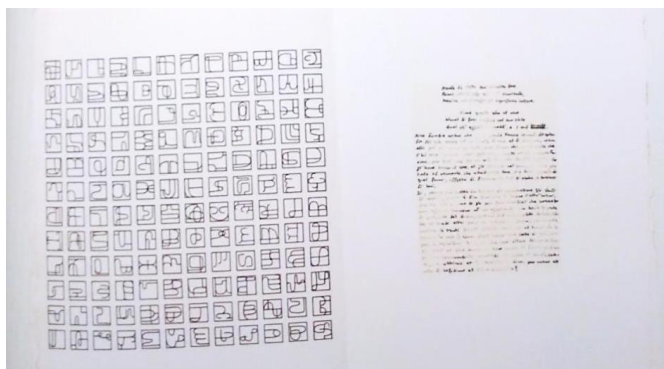
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
 En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

*Ardicia* supuso el “libro rojo”, elaborado en colaboración con Pablo Palazuelo. La obra contiene grabados de Palazuelo en los que, como es evidente, predominan la gama cromática cálida roja. He aquí una imagen de uno de los ejemplares propiedad de la Gallerie Michel Fillion, en Francia:



Apariencia de uno de los ejemplares de *Ardicia*



Detalles de *Ardicia*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

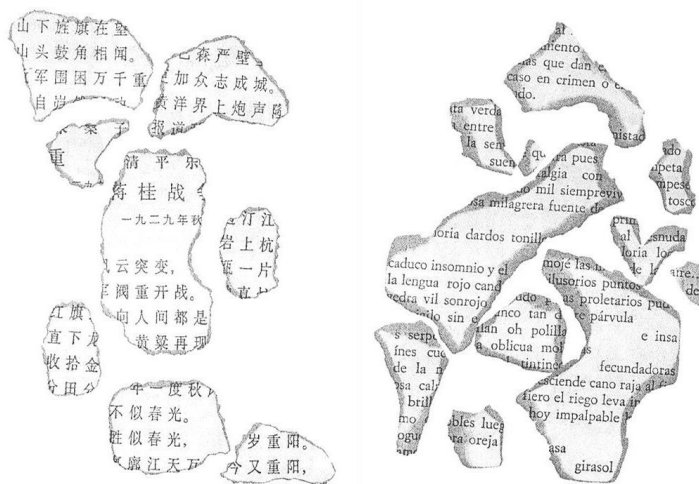
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

En cuanto al contenido textual de la obra, sus páginas están habitadas de “imágenes de textos quemados o recortados, en los que se usan diferentes sistemas alfabéticos<sup>350</sup>” procedentes de idiomas variados como el árabe, el griego o el chino. Esta cuestión no resulta novedad en la obra del poeta salmantino, ya que forma parte de su poética el juego con ideogramas y distintos sistemas lingüísticos que evidencien la arbitrariedad de los mismos, además de producir conmoción al lector. En el ejemplo que se proporciona a continuación bien se puede observar la línea compositiva de *Ardicia*, a medio camino entre collage, poema y, por supuesto, catálogo de una exposición de arte:



Fragments de *Ardicia*, incluidos en la antología *Ondulaciones*<sup>351</sup>

*Acorde*, elaborado con la ayuda de Vicente Rojo, constituye uno de los libros de la serie más curioso vanguardista. Protagonizado por el color amarillo, sus páginas están formadas por unos recuadros en cuya parte superior se incluye una palabra fruto del juego anagramático del término “amarillo” y, en la inferior, una palabra resultado de emociones e interpretaciones que evoca. En el fragmento seleccionado se podrá observar cómo de “amarillo” se consigue el término “amor” (colocado en negrita en la parte superior de la hoja) para luego ser complementado con la alusión “arte mercurial”:

<sup>350</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 79.

<sup>351</sup> José-Miguel Ullán, *Ondulaciones*, op. cit., pp. 172-173.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

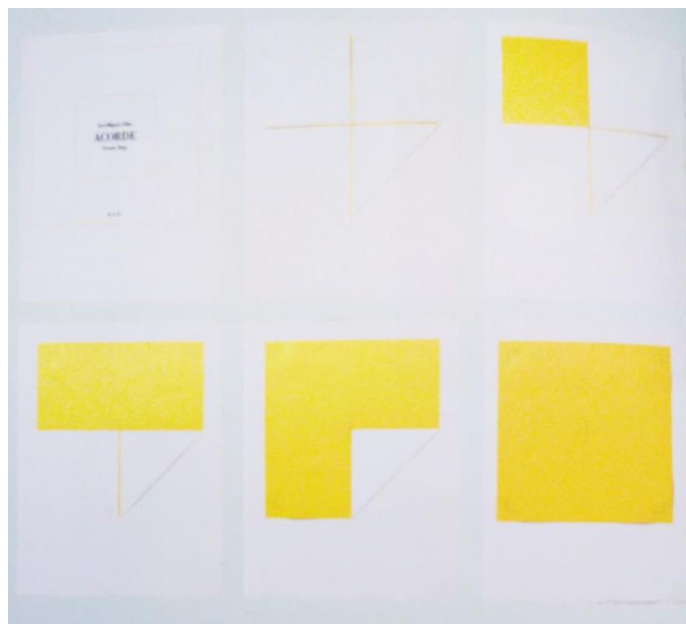
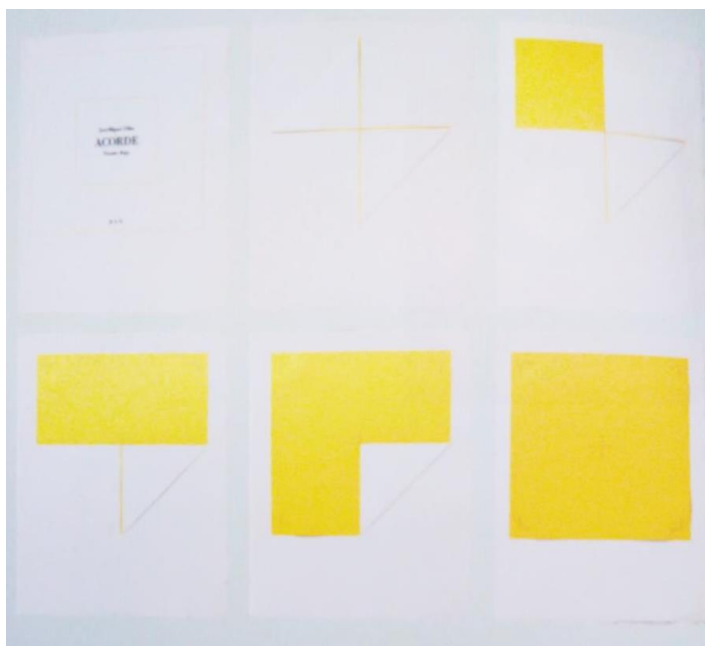
Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



Detalles de *Acorde*, con Vicente Rojo

165

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: **UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA**  
 En nombre de **MONICA TRUJILLO ACOSTA**

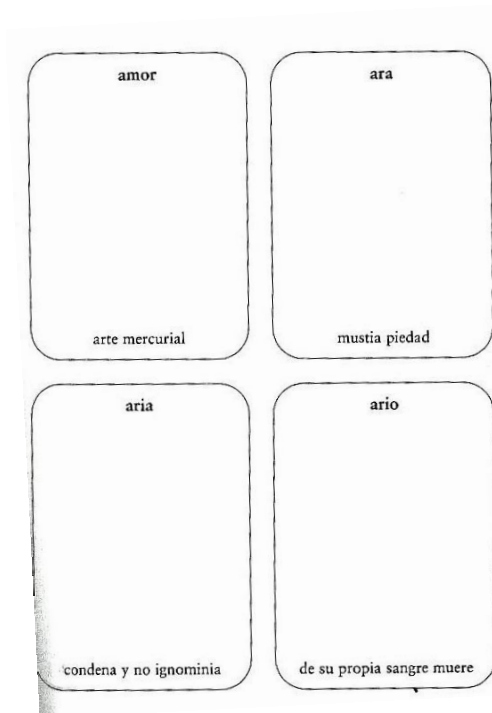
Fecha: 19/05/2017 10:01:09

**UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA**  
 En nombre de **NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES**

22/05/2017 15:52:00

**UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA**  
 En nombre de **ERNESTO PEREDA DE PABLO**

22/05/2017 16:24:34



Fragmento de *Amarillo* incluido en *Ondulaciones*<sup>352</sup>, en colaboración con Vicente Rojo

Miguel Casado explica el funcionamiento de la técnica de pie forzado en *Amarillo*:

La lógica anagramática favorece una continua musicalidad, un juego de aliteraciones y paronomasias, una técnica permutatoria, de modo que una pauta rítmica gobierna la elección misma de palabras y enfoques. El pie forzado es extremo, en vez de cerrar, abre la tentación de todas las lecturas<sup>353</sup>.

En efecto, el objetivo que se le encomienda al autor desde un principio conlleva un propósito deductivo, de ampliación de los horizontes de los que se parte. Con el gran sistema de relaciones que se crean de las percepciones que producen las palabras ideadas a partir de “amarillo” multiplican las sendas de sentido y abren los confines semánticos y expresivos a un nivel desmesurado. El anagrama, eje principal de *Amarillo*, da lugar a nuevas construcciones poéticas con incalculables apreciaciones.

<sup>352</sup> *Ibíd.*, p. 191.

<sup>353</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia*, *op. cit.*, p. 82.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

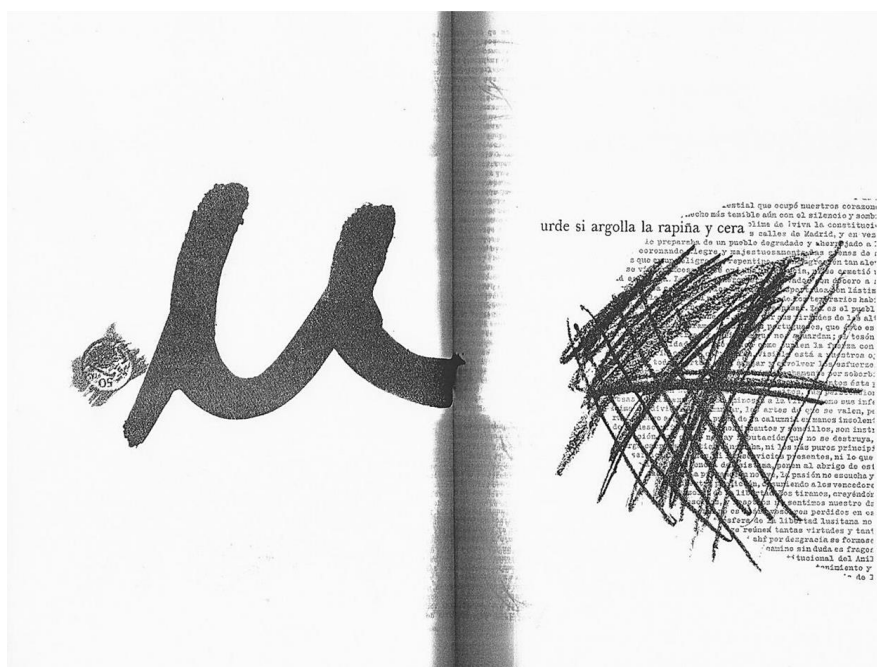
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

Como último ejemplo de este viaje a través de las obras de *Funeral mal*, resulta indispensable centrar la atención en *Anular*, obra en la que Ullán contó con la ayuda de Antoni Tàpies. El libro, representado por el color “de tierra pálida<sup>354</sup>” fue publicado formando un acordeón de papel en el que se exhiben al lector una serie de textos de acusada dificultad lectora que los convierten en páginas verdaderamente ilegibles. Casado explica que los fragmentos que Ullán incluye pertenecen a “una carta que en Agosto de 1822 la Sociedad Constitucional de Madrid remite a la Sociedad Patriótica Literaria de Lisboa: solidaridad liberal, denuncia de la tiranía<sup>355</sup>”. Dicha misiva es sometida a importantes procedimientos experimentales: rasgados, fragmentaciones, tachados y superposiciones además de la utilización de modificaciones tipográficas como tamaño de letra o negrita para resaltar determinadas líneas del mismo.



Una de las páginas de *Anular*, en colaboración con Tàpies

<sup>354</sup> *Ibíd.*, p. 80.

<sup>355</sup> *Ibíd.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



El texto, violentamente intervenido por el autor, va acompañado del esbozo de unas letras que, si son leídas consecutivamente, formarán parte de la pie forzado que subyace *Anular*: el acróstico “del no durable mando”, verso del célebre poema de Fray Luis de León “Vida retirada”. El verso, tal y como apunta Miguel Casado, es adoptado de manera irónica y satírica, en el sentido del tópico literario “de contemptu mundi<sup>356</sup>” o, en otras palabras, el menosprecio del mundo y la vida terrenal, en clara oposición al tópico en el que se funda el poema de Fray Luis de León.

---

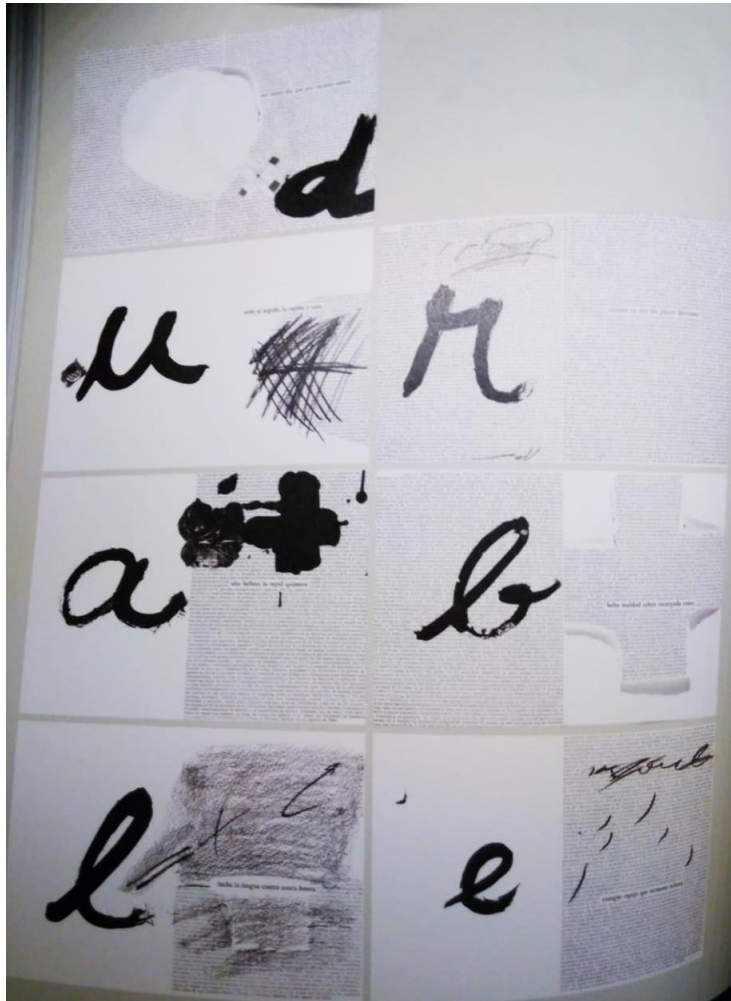
<sup>356</sup>*Ibíd.*, p. 82.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34



Detalle de las páginas de *Anular*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: **UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA**  
 En nombre de **MONICA TRUJILLO ACOSTA**

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

**UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA**  
 En nombre de **NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES**

22/05/2017 15:52:00

**UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA**  
 En nombre de **ERNESTO PEREDA DE PABLO**

22/05/2017 16:24:34



Fotografía del libro *Anular* de la exposición *Palabras iluminadas*, realizada por La Casa Encendida en Mayo de 2012. En colaboración con Manuel Ferro, en ella se expusieron algunas de sus obras plásticas así como fragmentos de su obra poética. (Fotografía de *Impuribus*<sup>357</sup>)

Esta alusión a *Funeral mal* y a las obras que lo componen deja en evidencia la importancia que le atribuía Ullán al libro como objeto. Para el autor, el formato físico de sus obras no era tan solo el soporte de sus poemas o dibujos, sino un lienzo en blanco en el que recrearse tanto él como el destinatario de la misma, un lugar en el que todas sus irreverentes y novedosas prácticas poéticas se veían legitimadas y, además, un espacio que acababa por conformar un rompecabezas artístico que el lector debía resolver. Por ello, “la fiscalidad del poema”, de Wladimir Dias-Pino, es el eje vertebrador de la obra de José-Miguel Ullán, una obra que, como ya se habrá podido comprobar, fraterniza no solo con la literatura o con lo meramente lingüístico, sino con todos los ámbitos que componen el arte en general. Su obra no solo se limita a sus poemas, sino a la forma tan exquisita en la que le son presentados al lector. El libro, como objeto y soporte textual, resulta ser un “poema” más.

<sup>357</sup> VV.AA, "José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas". Blog “Impuribus”, consultado 10 de noviembre de 2016, (disponible online en: <http://impuribus.blogspot.com.es/2012/05/jose-miguel-ullan.html>)

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

La relación de la obra de Ullán con la poesía concreta es incuestionable en algunos aspectos y difusa en otros muchos. Esta cuestión no debería ser causa de extrañeza para aquel que se disponga a realizar un acercamiento a la obra del autor salmantino. Ullán flirtea con una ingente cantidad de poéticas experimentales y vanguardistas con el fin de encontrar en ellas herramientas que permitan y legitimen su propia y particular práctica creadora. En sus obras se pueden encontrar creaciones que, en efecto, ponen en juego prácticas creacionistas y traen al lector importantes y decisivas reminiscencias de otros autores y poemas.

En primer lugar, el concretismo defendía la focalización de la atención poética en la palabra y en la desarticulación de una abstracción altamente idealizada. Resulta innegable que en la obra poética de Ullán esta dirección creadora está más que presente. Aunque muchas de sus obras puedan entenderse como realizaciones fruto del azar más casual, lo cierto es que entre sus realizaciones artísticas anida una profunda conciencia poética. Si bien en sus obras finales el poeta parece transformar su sujeto poético en otro más intimista que confiere “secretos” vitales a su lector-confesor, sus obras más experimentales juegan con el significante, con el equívoco, con la ironía, el humor, las onomatopeyas (vertiente fonética de la palabra) y, además, con diferentes prácticas que conforman el universo artístico.

Ullán considera la palabra tal y como la entendían los concretistas: como un ente vivo, dinámico, susceptible a deformarse, desmembrarse, fragmentarse, apilarse, tacharse, sustituirse y transformarse, como ocurría en el ejemplo ya expuesto con la palabra “chachachá”, por ejemplo. Sin esta idea, gran parte de las construcciones poéticas del autor no tendrían sentido ni razón.

Su filiación con los concretistas brasileños resulta también un aspecto memorable en su poesía más lúdica e irreverente. El poema, aunque en ocasiones pueda suponer verdaderos enigmas imposibles de resolver, ha de entenderse como verdaderas piedras preciosas irregulares y plagadas de aristas, colores y brillos. En ellas se juega con las palabras y sus significantes, con las evocaciones que ellas producen y con sus vertientes iconosintáctica y toposintáctica que buscan un “lector-detective” activo, curioso y perspicaz. Y quizás sea en este punto en donde exista un vínculo más fuerte entre la poesía concretista y el propio Ullán. A medio camino entre la semiótica y el concretismo, el lector de Ullán no ha de ser un lector ordinario acostumbrado a lecturas fáciles y lineales. Al contrario, se demanda un receptor que sepa desentrañar los

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
*Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>*

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

entresijos de un poema que aloja, únicamente en sí mismo, todas las instrucciones para alcanzar el éxito interpretativo. Si las obras del autor salmantino resultan excepcionales, el lector también ha de serlo.

No ha de olvidarse tampoco la importancia de la propiedad de la “verbivocovisualidad” desarrollada por lo concretistas brasileños. Y es que la obra de Ullán, ¿No es acaso una simbiosis entre lo verbal y lo visual?, ¿No reside tan solo en el poema y en disposición visual el completo sentido del mismo? ¿No está acaso el significado meramente “lingüístico” subyugado a ese otro “significado” que aporta su apariencia, su forma de percepción?

Y, por último, la teoría de Wladimir Dias-Pino no podría respaldar mejor la poética de Ullán. La denominada “fiscalidad del poema” defendía la importancia del libro como objeto artístico, como un “poema” más. A este respecto, en todas y cada una de las obras del autor salmantino se cuidó de manera excelsa no solo la edición de las mismas, sino la preocupación por hacer de ellas verdaderas obras de arte. Papeles de diferentes gramajes y transparencias, colores, collages, grabados, esbozos dedicados por el propio autor y hasta una caja de madera fueron dispuestos a los privilegiados lectores que pudieron obtener alguna de sus obras más selectas. El poema ya no solo supone tan solo ni letras, ni palabras, ni oraciones, ni silencios o vacíos, sino que el verdadero poema reside, en no pocas ocasiones, en el objeto que maneja el lector. Porque es en esa relación entre las experiencias vivenciales y aquellas otras que han sido vertidas en la elaboración de las obras en el momento de creación lo que realmente “significa” la obra de José-Miguel Ullán, artista que supo arriesgar, coquetear y aprovechar todo aquello que le suscitó cierta curiosidad y que, por ello, dio lugar a una de las obras poéticas y artísticas más eclécticas y vastas del siglo pasado en nuestro país.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

#### 4. LA ABOLICIÓN DE LA IDENTIDAD

Como se ha podido comprobar tras este significativo estudio que desentraña y evidencia la obvia dimensión visual de la poesía de Ullán, una de las máscaras más importantes con las que cuenta la identidad son los productos de prácticas letristas, concretistas y experimentales en general. Para la filosofía creadora del autor los juegos visuales permiten al sujeto lírico ocultarse y transformarse en una nueva identidad, en este caso caracterizada por un ávido, irreverente y lúdico quehacer poético. El “yo” se transforma, por momentos, en letras, en versos dispuestos de manera descendente, en tachones, en troquelados, en ideogramas y hasta en verdaderos tesoros líricos convertidos en el objeto libro.

En obras como *Frases* o *Alarma* lo visual supone para el autor una herramienta de expresión poética en ocasiones más importante que lo meramente lingüístico. En ocasiones el autor sacrifica al sujeto lírico y lo transforma en una imagen, en trazos, en tachones, en fotografías y, en otro, el “yo”, el protagonista de la construcción lírica metamorfosea en dichos productos visuales. Y, es aquí cuando la esencia “textual” de la identidad es relegada a un plano más secundario en aras de buscar la expresión artística en el elemento visual. Y es esta idea la que viene a consolidarse en la obra *Manchas nombradas*<sup>358</sup>.

---

<sup>358</sup> Asimismo, a esta perspectiva de transformación de la identidad en la primacía de la dimensión visual de la poesía (y del arte en general) no se le ha de olvidar aquella otra desarrollada en apartados anteriores acerca de la memoria y las afecciones que ésta provocaba a una identidad. Cabe recordar que el sujeto lírico en la obra del autor salmantino está constantemente sometido a un continuo estado de angustia y fatalismo provocado por la ausencia, la muerte y la nada en la que ello resulta.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

Por otro lado, *Manchas nombradas II*, que a su vez forma parte de *Visto y no visto*, presenta otra dimensión de la disolución del sujeto. A este respecto, la identidad entra en un estado que puede relacionarse con la experiencia mística, como han advertido los críticos. En los poemas de este “epílogo” de *Visto y no visto* se encuentran alusiones a la experiencia contemplativa, al vacío y hasta a la simbología del fenómeno místico más cercano a San Juan de la Cruz, autor que, además, Ullán siempre tenía en cuenta. El sujeto poético sufre como místico y alcanza su propio vacío, su sacrificio.

Esta cuestión de la nulidad del “yo” supone una de los asuntos más excepcionales de las obras crepusculares del autor salmantino. Tras obras de alta intensidad experiencial e irreverentes, el autor construye toda una avalancha de construcciones poéticas marcadas tanto por el ensimismamiento de un sujeto sumido en una profunda hondonada existencial como por la supresión del mismo, la igualación de la identidad con el mismo vacío del que iba aquejándose. Además, esta abolición del “yo” no solo ocurre de manera formal cuando se elimina lo visual, sino que se apuesta por una alusión a la mística, abordándose la pérdida de identidad dese una perspectiva todavía más interior y ensimismada.

#### 4.1 *Manchas nombradas*

Escribe José Miguel Ullán: «En *Manchas nombradas*, publicado en 1984, incluí una serie de poemas aparecidos en su origen con acompañamiento de imágenes creadas por diferentes pintores. Se desligaban por vez primera de lo que allí llamé su “escudo protector”, su punto de partida: el de las estimulantes visiones. Y precisaba entonces el fin o desvarío del intento: “Nombrar festiva o gravemente la mancha y no ser devorado de raíz por su violenta luz”»<sup>359</sup>. Estas palabras de José-Miguel Ullán resuenan en la obra *Los nombres y las manchas* (2015) donde se recogen, ya de manera póstuma, una serie de textos, comentarios y borradores sobre arte compilados por Manuel Ferro y complementados con imágenes y documentación sobre los mismos. En ellas, el autor reconoce lo que es la principal característica y virtud de *Manchas nombradas*: la reunión de comentarios a obras artísticas (“manchas”) que solo son

<sup>359</sup> José-Miguel Ullán, *Los nombres y las manchas. Escritos sobre arte*. Manuel Ferro (edit.), Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015, pp. 8-9.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

“nombradas” (aunque en algunos casos también se elida la alusión explícita). Se trata de eliminar el “estímulo” visual para presentar, ante el lector, un poema cuyo referente ha desaparecido, se alude a algo inexistente pero que, a la vez, en palabras de Miguel Casado: “los poemas no dependen de los cuadros ni proponen ningún viaje de vuelta hacia ellos<sup>360</sup>”.

Aunque se ilustre mediante el elemento lingüístico las obras de los pintores, la obra presenta una división en secciones bastante diáfana. Se cuentan en total ocho partes: “El desimaginario”, “Acuarelas de nieve”, “Bethel”, “En un paisaje abolido”, “Las cuatro estaciones”, “El jardín de Damasco”, “Doble filo” y “Resposos”. Las temáticas son dispares y van desde la recuperación de la figura del Conde de Villamediana hasta diálogos encallados en una prosa, pasando, además, por el regreso al clasicismo más barroco. Pero este elevado grado de heterogeneidad temática contrasta con la suavidad con la que se suceden las diferentes secciones, la sutileza con la que se transita de un tema más íntimo a otro más clásico y severo, y, en fin, la delicadeza compositiva dentro de la profunda pluralidad a la que tiene acostumbrado Ullán a su lector. De todas ellas, resulta interesante abordar, al respecto de esta reflexión crítica, “Las cuatro estaciones” y “Doble filo”.

“Las cuatro estaciones” supone una ruptura versal dentro de una obra monopolizada por poemas. En esta sección (subdividida a su vez en cuatro partes en correspondencia con cada una de las cuatro estaciones) se presentan diálogos compuestos mediante prosa. El sujeto poético conversa con el oyente acerca de temas convertidos en alegorías y en cuestiones radicales para la existencia de su identidad y convierte al lector en cómplice de ello. Como señala Miguel Casado en el prólogo a la antología de *Ardicia*, “quien responde (...) no contradice, solo matiza<sup>361</sup>” y, además, lo hace de una manera ágil y diligente, como si tanto el “yo” como el “tú” estuvieran pensando de manera análoga sobre dichos interrogantes vitales:

-No hay tiempo que perder. Su lugar es la vida.

-Sin embargo, las rayas son sonidos que desmienten la vida. No confundas la regla con la línea. La emoción va por dentro.

<sup>360</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia*, *op.cit.*, p. 104.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 14.



-Hay un espacio mudo al fondo de esa imagen mudada en primavera. Una orilla de espejos encendidos. Una alegría por venir. Una guirnalda que convida al tacto. ¿A qué carta quedarse?

-Todo es fondo. Todo es centro. Todo es mañana o más allá del velo. La imagen es su máscara de paso, (Incluso ahora te diré muy quedo que este pintor también escribe versos, cuando cae la noche, en lo que todo apunta hacia el chasquido del redondo terror, la ausencia del benéfico pincel la sombra repentina del leopardo, la esperanza en la falta maternal, la cara de la cruz, el silbido o alambre del muñeco.) Escucha...<sup>362</sup>

El fragmento corresponde con el diálogo en prosa “I” de “Las cuatro estaciones”. En él se puede dar cuenta de la profundidad de la temática de esta particular conversación en la que se dan cita, como no podía ser de otra manera, de asuntos tan determinantes para la poética de Ullán como el “todo” en contraposición con la “nada”, la “mudez”, en representación de la ausencia, y esa visión de la mustia y sombría primavera del sujeto lírico, identidad que, resulta importante recordar, se encuentra sumida en la más abisal de las “noches”.

En esta singular alusión a las cuatro estaciones habita un trasfondo, una motivación que apunta Miguel Casado: las cuatro estaciones del pintor Sempere. La evocación de las pinturas provoca en el autor cada una de las cuatro conversaciones y reflexiones que componen esta sección de *Manchas nombradas*. Sin embargo, el lector, ajeno a ello, solo puede limitar su labor a comprender y comprender un texto en el que se reflejan, una vez más, los desasosiegos vitales de la identidad lírica, así como su decadencia vital, encomendada a la muerte y al más silencioso de los vacíos.

<sup>362</sup> José-Miguel Ullán, *Manchas nombradas*, Editora nacional, Madrid, 1984, pp. 137-138.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

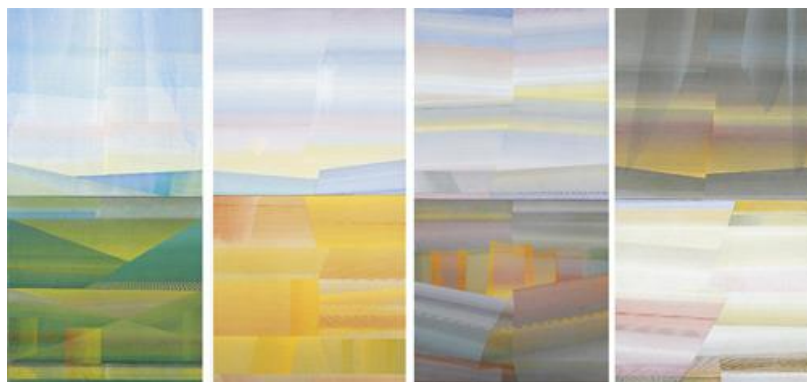
Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



"Las cuatro estaciones", de Eusebio Sempere (1924-1985)

“Doble filo” se entiende como una sección de Manchas nombradas que juega y trampea tanto en la vertiente compositiva como interpretativa. Señala Miguel Casado que los poemas de esta parte de la obra en realidad funcionan como un único poema extenso que puede leerse con “una dirección libre<sup>363</sup>”, con una velocidad vertiginosa y, además, “permite también ir leyendo una línea de cada página enfrentada, moviendo la cabeza de un lado a otro<sup>364</sup>”. Y es que realmente, tanto la disposición de los versos en la página como la composición en sí misma parecen conformar un trampantojo de poemas individuales y separados pero que, a la hora de la lectura, bien se podrían leer e interpretar de manera alterna.

Pero, la dualidad no solo afecta a la dimensión formal de la creación. En los poemas se presentan también cuestiones fruto de un profundo proceso de introspección de la identidad poética: el nihilismo, la vida, el vacío y, como añadidura, el amor. Este último tema, como no podría ser de otra manera, también ha supuesto un asunto significativo para la poética del autor salmantino. Ya desde *Amor peninsular* se despuntaba la expresión de un amor joven y pasional que poco a poco irá derivando en reflexiones más severas y trascendentales que, sobre todo en sus últimas obras, metamorfosearán en una atmósfera de misticismo.

La relación amorosa que presenta doble filo cruza el límite del amor más banal y superficial para arribar a una escena de verdadero cuestionamiento del otro y de memorias y recuerdos, de la temporalidad y la infidelidad.

<sup>363</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 112.

<sup>364</sup> *Ibíd.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

quisimos convertir la vida en una descansada porfía  
quisimos fortalecer la imagen desde la barrera  
quisimos desmentir que las abubillas roncan además  
quisimos elogiar el color por los colmillos  
quisimos asimismo cortar zas por lo insano  
quisimos buscar agua en el parchís  
queremos comprobar que el secreto es la llave<sup>365</sup>

“Quisimos” y “queremos”: la temporalidad continúa siendo una cuestión que acompaña al sujeto poético, sigue siendo su espada de Damocles, sigue velando por él, hasta si se trata de amor. Sobre ello, comenta Miguel Casado al respecto:

Fragmentos velados de anécdota sugieren el principio de un relación amorosa y cómo se va tramando con la memoria de otro principio (...) Los tópicos del amor van puntuando una historia no contada de tiempos sin fondo, de indiscernibles verdades y mentiras<sup>366</sup>.

Pero, aunque el amor podría significar la redención de esa ausencia y vacío enfermizos para el sujeto poético, lo cierto es que ello da lugar, una vez más, a la grave hondonada emocional que hasta ahora se ha venido observando:

quisiste comenzar de otra memoria  
casi invisible tenedor así  
así  
(nada de nada)  
muertos bajo la diestra del limón  
cerróse cual conviene el instrumento  
que a todo vaticinio satisface gota a gota<sup>367</sup>

En este fragmento el lector vuelve a reconocer la identidad poética a la que tiene acostumbrado el autor. Así, da la impresión de que la temática amorosa o los múltiples juegos compositivos y lingüísticos hubieran sido un ligero pretexto para acabar desembocando en el universo fatalista de siempre. Esta perspectiva vital bañada de nihilismo se afirma en el poema que cierra la sección:

*Y no sabiendo jamás  
lo que el doble filo es,  
bese a la silla sus pies:  
que no hay más  
aquí que allí<sup>368</sup>.*

<sup>365</sup> José-Miguel Ullán, *Manchas nombradas*, op. cit., p. 172.

<sup>366</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., pp. 112-113.

<sup>367</sup> José-Miguel Ullán, *Manchas nombradas*, op. cit., p. 162.

Y es que aunque la relación amorosa haya protagonizado la sección de “Doble filo”, lo cierto es que todo ello no resulta más que un pretexto poético para exhibir la recuperación de cierto aroma barroco, de una relación amorosa que se profundiza en su pasado, presente, y futuro, que aborda la temporalidad desde una perspectiva destructiva y dañina, tanto, que acaba hasta con el propio amor. Y, todo ello, para acabar llegando a la conclusión de que “no hay más”, de que no hay certeza, de que la alteridad, aunque en ocasiones puede suponer dicha, en otras muchas acaba siendo otro de los puentes vitales que desencadenan en el más absoluto de los vacíos. Ya ni el sujeto poético es capaz de encontrar sostén en esa alteridad, puesto que la ausencia y la nulidad son los cimientos de la misma vida. Se ha alcanzado, así, el nivel más álgido de nihilismo.

Ahora bien, las dos secciones de *Manchas nombradas* seleccionadas responden a la ejemplificación de dos tesis que se entienden como conclusivas a la progresión que han ido paulatinamente afligiendo a la identidad lírica: la supresión del sujeto y la búsqueda de la alteridad. Ya se hacía referencia en la introducción a la obra el principio que se rige en *Manchas nombradas*: la obra, aunque bien puede ser entendida como un nuevo poemario, supone un “cepo” poético para el lector: los poemas son comentarios a pinturas de diferentes autores a los que se les ha sido extraído la dimensión visual que debería apoyarlo.

Si se realiza un acercamiento a la obra del autor salmantino, se advertirá, de manera pronta, cómo el universo de lo visual tanto en poesía (lo que lleva consigo la experimentación poética propia de las oleadas creadoras contemporáneas experimentales), como en pintura como, incluso en música. Cuando se “nombran” unas “manchas” que no se explicitan, se está elidiendo voluntariamente una parte de la identidad del sujeto poético. A este respecto bien se podría pensar que ocurre el proceso inverso cuando un poeta suprime la dimensión lingüística y formal del sujeto poético para idear una creación meramente visual (como podría ocurrir con los poemas-objeto, por ejemplo), pero lo cierto es que para el poeta su materia prima siempre ha sido el lenguaje. Sin él, su obra no podría ser catalogada como poesía en sí misma, sino como un producto artístico general. Sin embargo, cuando la flecha gira en sentido contrario, no solo se evidencia la elisión de una faceta más que decisiva para el sujeto poético de la obra de Ullán, sino que se evidencia el atrevimiento por parte de él a la hora de llevar

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 174.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

a cabo un resultado ecléctico, artístico en general, y no propio de una disciplina (como la literatura) en particular.

De no ser por la relación que Miguel Casado advierte de la pintura de Sempere con el texto de “Las cuatro estaciones”, o la referencia a la pintura de Zóbel<sup>369</sup> en “Acuarelas de nieve”, el lector nunca sería consciente dicho entramado crítico. Y es en este punto donde se muestra de manera explícita la inmolación de la identidad, punto que, además, es voluntariamente manifiesto cuando se le adjudica a la obra ese título intrincado y engañoso.

El propio autor en el texto “Los nombres y las manchas” detalla cuál ha sido la función de esta especial compilación: “Percibir esta pintura tal cual, sin refracción; sin escritura que no tenga todas las sospechas del mundo sobre su poder deformante<sup>370</sup>”, esto es, se busca la expresión desnuda de la evocación, el despojarse de todos aquellos atuendos superfluos a la identidad que le impidan mostrar su verdadera esencia. No se anhela el mero comentario de las pinturas, sino el desarrollo y la evocación que supone para el lector enfrentarse al proceso inverso. Y es esta desnudez de la máscara de lo visual lo que convierte a *Manchas nombradas* en el culmen de todo el desarrollo de la identidad lírica: la derogación voluntaria de una faz definidora del sujeto poético: la faz visual.

Ahora bien, la crítica ha considerado la reciente publicación de *Los nombres y las manchas* (2015) como obra sucesora a *Manchas nombradas*. Y, aunque ambas obras parecen haberse erigido bajo los mismos parámetros, lo cierto es que la idiosincrasia de cada una de ellas sigue un criterio diferente. Mientras que en *Manchas nombradas* es el autor el que voluntariamente elide las referencias visuales de las producciones textuales con el fin de exhibir la desnudez de la identidad lírica y de la evocación artística producida por las obras, en *Los nombres y las manchas* (2015) dicha compilación se realiza detallando en su índice el autor que sugiere el texto, así como el dossier de unas imágenes de las obras evocadas o la añadidura de textos adicionales. O cabe duda de que, de haber sido el propio autor el responsable de *Los nombres y las manchas* (2015),

<sup>369</sup>Fernando Zóbel (1924-1984) pintor español nacido en Filipinas perteneciente a la corriente de pintura abstracta. Tras realizar sus primeras exposiciones en Boston (1951) y Manila (1952) entra en contacto con pintores de vanguardia como Antonio Lorenzo (1922-2009), Manuel Millares (1926-1972), Eusebio Sempere (1923-1985) o Antonio Saura (1930-1998). En 1966 funda el Museo de Arte Abstracto Español, con sede en Cuenca. A partir de 1970 desarrollará, aunque siguiendo dentro de la línea abstracta, un estilo más particular en donde se observa una gran influencia de la caligrafía china.

<sup>370</sup>José-Miguel Ullán, *Los nombres y las manchas*, op. cit., p.10.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

quizás, habría llevado a cabo una segunda ejecución poética de la manera creadora que supone su obra primigenia, pero, desgraciadamente, el lector solo podrá encontrar deleite en la exquisitez de los comentarios a las obras, en las ensoñaciones producidas y en la manera en la que dichas alusiones se erigen utilizando como herramienta, la palabra.

En *Manchas nombradas* el lector presencia la elisión y abolición tanto de una parte del sujeto poético (como es su dimensión visual) como de él mismo en su totalidad, cuestión que no resultaría una rareza dada la trayectoria que éste ha venido presentando a lo largo de la trayectoria poética del autor, y especialmente en sus obras más crepusculares. En el transitar por sus obras, el sujeto poético ha acostumbrado al lector a encontrarse con una identidad abolida existencialmente y que cada vez es más consciente de una nada que se aproxima de manera vertiginosa sobre él. Cuando por fin da cuenta de ello, la poesía se ve teñida de un intenso nihilismo y fatalismo que lo convierten en un “yo” oscuro, sumido en una importante hondonada emocional. Pero, aunque esto ocurre, la identidad parece mantener su lugar y en ningún momento sacrificarla. Cuando se arriba a *Manchas nombradas* (1984), el sujeto poético alcanza su clímax nihilista no solo al elidirse una parte definitiva de su identidad como es la visual, sino al reconocer que la ausencia no procede de una alteridad, que ese “otro” tampoco es redentor, que la única realidad comprensible y entendible para él es la auténtica nada.

Esta línea sigue presente en *Manchas nombradas II*, conjunto de poemas que se publicaron formando parte de *Visto y no visto*. En estos poemas esa alteridad y esa nada serán afrontadas desde una perspectiva más cercana al pensamiento místico, pero que no por ello se encontrará una solución para su realidad. La nada se alcanzará a través de una alteridad que ya de por sí significa nada, puesto que es esto lo único que es real para su identidad.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

## 4.2 Manchas nombradas II

La obra *Manchas nombradas II* se publicó en la parte final de *Visto y no visto* (1993) como si una especie de anexo se tratase. En ella se mantiene la misma perspectiva creadora que Ullán llevó a cabo en su obra predecesora pero, además, se le añadió un nuevo cariz que la convierte, sin ninguna duda, en una de las obras más sorprendentes y reveladoras de toda su trayectoria poética.

Dividida en seis apartados, en *Manchas nombradas II* subyace la misma idea poética que ideó, en su momento, *Manchas nombradas* (1984). Cada una de las partes hacen referencia a un autor que es explicitado al inicio y que, a partir de ello, se dispersarán toda una serie de creaciones líricas que buscan la evocación de una obra artística que no es incluida de manera manifiesta junto con los poemas sino que, el lector ha de llevar a cabo la tarea relacional entre la obra del artista y las posibles referencias insertadas en el poema. Sin embargo, las secciones no solo resultan ser homenajes a los artistas, sino que en algunas de ellas se les añade un subtítulo “al aire de su vuelo”, una variación del célebre verso “al ayre de tu vuelo, y fresco toma<sup>371</sup>” del “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz. Esta cuestión resulta de una importancia mayúscula y capital para lo que será la esencia más interior de la obra poética.

A este respecto, las secciones en que se compone la obra serían “O dicho de otra forma, Chillida (dedicada a la obra de Chillida), “Preludios” (a José Manuel Broto<sup>372</sup>), “Relámpagos” (en honor a la obra de Miquel Barceló<sup>373</sup> y que está, además, especificada como “Al aire de su vuelo, I”), “Pasiones” (de nuevo referida a la labor artística de Broto pero también subtitulada como “Al aire de su vuelo, II”), “Contratiempos” ( a José María Sicilia y calificado como “Al aire de su vuelo, III<sup>374</sup>”) y,

<sup>371</sup> Elías L. Rivers (edit.), *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 2008, p. 169.

<sup>372</sup> José Manuel Broto (1949 - ) pintor español cuya primera exposición se enmarca en la línea del constructivismo. A partir de 1976 en su pintura se desarrolla la abstracción, opuesto por completo al conceptualismo artístico que primaba por aquel entonces. Antes de que su obra volviera a simplificarse en su última época, trabajó los grandes formatos. Obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas de España en 1995. Ullán contó con él para la celebración del centenario de San Juan de la Cruz en 1991.

<sup>373</sup> Miquel Barceló (1957 - ) pintor neoexpresionista español. Se le concibe como una de las figuras más reveladoras del arte de los años 80 español. Al comienzo de su trayectoria, y contando con la inspiración de Miró (1893-1983) o de la “pintura de acción”, Barceló lleva a cabo unos murales de gran formato que tenía como protagonistas a los animales y a la naturaleza. Actualmente su arte ha derivado a una dirección algo más abstracta. Es interesante su edición ilustrada de la *Divina Comedia* de Dante (1265-1321). Ullán contó con él para la celebración del centenario de San Juan de la Cruz en 1991.

<sup>374</sup> La coincidencia de estos títulos y autores con el célebre verso de San Juan de la Cruz no resulta fortuita. Es importante subrayar cómo en 1991 tiene lugar la celebración del IV centenario de la muerte de San Juan de la Cruz, momento en el que se rendirá especial homenaje no solo al carmelita, sino a la poesía mística en general. Un ejemplo de ello en el panorama literario contemporáneo bien podía ser la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

por último, “Terrones y guijarros”, apartado que evoca al excelso poema de William Blake “El terrón y el guijarro<sup>375</sup>” y que está brindado al escultor Anish Kapoor<sup>376</sup>. El poema de William Blake versa lo que sigue:

“El amor no anhela complacerse a sí mismo  
ni por sí mismo se inquieta,  
en cambio al otro da sosiego,  
y construye un Cielo en la desolación del Infierno”.

Así cantaba un diminuto Terrón de Arcilla  
pisoteado por las patas del ganado,  
pero un Guijarro del cañadón  
murmuró estos versos apropiados:

“El amor solo busca darse el gusto,  
y encadenar al otro a su deleite,  
se regocija con el desconsuelo ajeno,  
y construye un Infierno a expensas del Cielo<sup>377</sup>”

Pero, aunque bien se podría pensar en la alta heterogeneidad de la obra en relación con los diversos artistas a los que sus páginas van dedicadas, el trasfondo de la obra sí que está bastante definida y claramente determinada: la trascendencia.

---

novela *Las virtudes del pájaro solitario*, de Jun Goytisolo (a quien Ullán también dedicará alguna de sus creaciones). En ella se recupera la alegoría del “pájaro solitario” como símbolo del alma utilizada por San Juan de la Cruz y que Goytisolo recupera para simbolizar el individuo antisistema, aquel que va contracorriente, solo pero a la vez inmerso en la bandada a la que pertenece.

<sup>375</sup>Versión original del poema “The Clod and the Pebble”, en William Blake, *The complete writings of William Blake with variant readings*, Geoffrey Keynes (edit.), Oxford University Press, Londres, 1966, p. 211.

<sup>376</sup>Anish Kapoor (1954 - ) escultor británico nacido en la India. Sus esculturas abstractas están creadas con todo tipo de materiales como fibra de vidrio, piedra, fieltro, acero inoxidable... Su primera exposición individual la llevó a cabo en 1980 en la Galerie Patrice Alexandre de París con su colección de obras “100 Nombres”, esculturas hechas con materiales naturales (caliza, granito, mármol, yeso...). A partir de entonces su popularidad y reconocimiento se hizo un hecho y obtuvo en 1991 el Premio Turner. Con posterioridad Kapoor desarrolla lo que se denominó “vacíos”, esculturas que parecen estar elevadas o que distorsionan el espacio que les rodea. A ello le seguirán sus esculturas en piedra, de entre las que destacan “Adam”, 1988, considerada una de sus obras más importantes. En su etapa más actual el escultor ha llevado a cabo numerosas obras que juegan con las dimensiones y con la inclusión del espectador en las mismas como ocurre en la obra con espejos “Turning the World Upside Down” (“Poniendo el mundo boca abajo”), de 1995, expuesta en los Jardines de Kensington. En el mes de mayo de 2017 el artista realiza su exposición más reciente en Buenos Aires titulada “Destierro”, donde aborda los problemas del desarraigo y la relación ente la materia y su percepción.

<sup>377</sup>William Blake, *Canciones de inocencia y de experiencia*, edición bilingüe de José Luis Caramés y Santiago González Corugedo, Cátedra, Colección Letras universales, Madrid, 2009, p. 119. El poema, perteneciente a *Canciones de experiencia*, revisa el concepto y el alcance del amor, hasta llegar a la conclusión de que todo sentimiento amoroso conlleva sufrimiento.

183

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

22/05/2017 15:52:00

En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

22/05/2017 16:24:34

En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO



Miguel Casado da cuenta de esta idea cuando afirma que está presente la “idea de salir”:

Encontrar algo libre del círculo vicioso de las metamorfosis, que nunc supone verdadero cambio, y dar con el acceso a *otro* lugar. Una palabra definiría este propósito: *trascendencia*; sin concederle valores precisos, salvo el estar fuera, más allá de lo siempre conocido y que limita<sup>378</sup>.

Según esto, el sujeto poético, hastiado de encontrarse sumergido en una espiral de nihilismo, desasosiego, agonía y fatalismo, busca la salida en la utilización de la “trascendencia”, a la manera más puramente mística. Se trata de una nueva revolución del sujeto poético, el progreso existencial hacia algo que le permita la redención. Pero dicha liberación también supondrá, como ocurre en el proceso místico, la anulación de la propia identidad.

Helmut Hatzfeld en la obra *Estudios literarios sobre mística española* define el misticismo como “el conocimiento experimental de la presencia divina, en que el alma tiene, como una gran realidad, un sentimiento de contacto con Dios<sup>379</sup>”. Esto es, el alma humana anhela la conexión con la divinidad desde el mundo terrenal. Además, el autor detalla cómo para conseguir este proceso se ha de llevar a cabo una labor de “preparación indirecta por medio de un severo ascetismo y una concentrada meditación<sup>380</sup>”. Asimismo, para esta experiencia mística se han presentado tres fases: la purgativa, la iluminativa y la unitiva. La primera de ellas sería aquella que hace referencia a la purificación o la limpieza espiritual que ha de llevarse a cabo para expiar los pecados mediante la oración y sus respectivas penitencias. La vía iluminativa se correspondería con la “iluminación” que sufre el alma cuando se subyuga a la voluntad de Dios para, por último, alcanzar la vía unitiva o momento en el que se produce el éxtasis místico al conectarse el alma con la divinidad que, por ello, es caracterizada por una profunda inefabilidad.

Javier Álvarez en *Mística y depresión: San Juan de la Cruz*<sup>381</sup> recoge las palabras de William James acerca de los rasgos que determinan la experiencia mística: la inefabilidad, la transitoriedad y la pasividad. La inefabilidad, referente a ese momento

<sup>378</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 127.

<sup>379</sup> Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Gredos, Madrid, 1976, p. 15.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>381</sup> Javier Álvarez, *Mística y depresión: San Juan de la Cruz*, Editorial Trotta, Valladolid, 1997.

de unión espiritual, hace referencia al cese de la capacidad discursiva que supone dicho momento unitivo. Además, se señala también la incapacidad de razonamiento lógico y la aparición de “la intuición como modo de conocimiento<sup>382</sup>”. Con la transitoriedad James explica la experiencia mística es fugaz y caduca, incapaz de ser mantenida por un tiempo prolongado. Se trataría de eso “fogonazos” a los que hacía referencia San Juan de la Cruz en sus poemas. Aunque, esto no significa que dicho proceso no pueda revelarse como repetitivo, y acabar sometiendo al sujeto en un estado de misticismo prolongado y perenne. Por último, sobre la pasividad de la experiencia, Javier Álvarez explica lo siguiente:

La experiencia mística es siempre una experiencia de pasividad radical: se trata de lo trascendente y lo misterioso invadiendo la existencia humana. El yo activo acaba por borrarse y desaparecer, para dar paso a una nueva forma de vivencia que no depende ya de uno mismo, sino del misterio que se acaba de descubrir<sup>383</sup>.

Y este es el punto que sirve de trampolín con la obra *Manchas nombradas II*. Lejos de evidenciar esta vinculación eminentemente religiosa, el sujeto poético de estos poemas anhela encontrar algún tipo de liberación, de salvación en algo que les ajeno y que acaba por abolir su propia identidad en aras de conseguir otra. Bien se podría entender como el último esfuerzo del “yo” por encontrar la salida a su oprimida y oscura existencia. Es más, de no ser por el estado en el que se encuentra el sujeto, muy improbablemente podría haber ambicionado esta forma de redención. En palabras de Hatzfeld:

El misticismo (...) sería una especie de contemplación contante (...) que solo se alcanza en el momento de una muerte sana. Por ello, durante la vida de los místicos, las breves etapas de regalo alternan siempre con etapas amargas de sufrimiento destinadas a borrar las imperfecciones que impiden, en virtud de las leyes espirituales, el contacto directo y constante del alma con Dios. Así, el misticismo o la contemplación es un progreso espiritual, un movimiento siempre ascendente (...) <sup>384</sup>.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>384</sup> Helmut Hatzfeld, *op. cit.*, pp. 16-17.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

La vinculación entre la mítica religiosa y la poesía también ha sido señalado por el mismo estudioso, sobre todo la cuestión relativa a la divinidad: si para el místico el máximo anhelo es alcanzar ese Dios, para el poeta “es lo humano o lo divino en un sentido general<sup>385</sup>”. Además, mientras la diferencia principal entre el místico y el poeta místico viene dada por la capacidad de este último para expresar la magnificencia de dicha experiencia. El poeta, al poseer la aprehensión artística, es capaz de proyectar, mediante material poético de cualquier naturaleza, dicho viaje emocional de una manera comprensible, como ocurrió con las sublimes labores poéticas de Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz.

Como es de suponer, el sujeto poético de Ullán nunca expresará su deseo de encuentro con un Dios procedente de la divinidad, sino con lo supremo, con lo extraordinario, con aquello que, externo a él, le permita conseguir la tan deseada liberación de sí mismo. Asimismo, el “yo” de *Manchas nombradas II* trasladará a sus poemas algunas referencias a los símbolos que componen la galería de metáforas y alegorías propias de la poesía mística ya que, justamente en ese guiño, es como se percibe (más explícitamente) el deseo de trascendencia de la identidad. Y, aún más concretamente, el sujeto poético se referirá a la simbología de la poesía de San Juan de la Cruz referente que, como ya se ha evidenciado, supone una eminencia de la poesía española para el autor salmantino.

Ahora bien, ¿cómo se justifica la filiación de la poesía de Ullán con la mística? Según la reflexión crítica de Miguel Casado, hay dos puntos referenciales que justifican esta identificación:

En el espeso boque que así trama el texto, dos motivos de la tradición mística pueden servir como referencia. Uno es el de la mirada hacia las propias entrañas, dónde están dibujados los ojos de aquél a quien busca; (...) El otro motivo vuelve a ser el de la senda paradójica, que baja para ascender, persigue en a altura la hondura; contradicciones y analogías se articulan en ese camino (...)<sup>386</sup>

Según esta apreciación, el sujeto poético de *Manchas nombradas II* revelaría su vinculación con la poesía y pensamiento místicos en tanto realiza una profunda introspección no solo con el fin del análisis de sí mismo, sino para encontrar la alteridad redentora. Además, para poder llevar a cabo tal reflexión, el “yo” ha de estar situado en

<sup>385</sup> *Ibíd.*, p. 18.

<sup>386</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia*, *op. cit.*, p. 131.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

el fondo de un insondable barrano emocional que le propulse a la ascensión de la búsqueda.

Además de estas dos cuestiones, en el prólogo a *Ardicia* Casado también explicita los aspectos en los cuales la crítica ha aceptado tácitamente la afinidad de la obra con la mística. Por un lado, se hace referencia a cuestiones ya inherentes a la propia identidad poética como el vacío o el vértigo, asuntos que, adquieren ahora un nuevo aroma lírico. El vacío al que tiene acostumbrado el “yo” se ve agravado: “En Ullán, la misma libertad y el apasionado deseo se dirigen a un vacío donde no hay identidades<sup>387</sup>”. Apunta Miguel Casado que los anhelos y aspiraciones que mueven al sujeto poético a salir de ese vacío en el que está sumido, les hacen volver al punto de salida, al vacío de nuevo. Según esto, el “yo” no podría encontrar jamás una alteridad redentora, ya que es inexistente. Lo único que encuentra tras esa ascensión emocional no es otra cosa más que, una vez más, vacío.



Ilustración de José-Miguel Ullán para la obra *Lámparas* (2010), dedicada a María Zambrano

<sup>387</sup> *Ibíd.*, p. 133.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

Por otro lado, el vértigo en *Manchas nombradas II* también sufre una importante transformación en lo que Casado denomina “vértigo contemplativo”, concepto que además relaciona con Blake, una de las referencias del autor. “El conflicto entre el rechazo del ascetismo y la elección de la renuncia<sup>388</sup>”, explica el crítico en el momento de aludir al más tácito estado de aceptación de la identidad a la existencia en un vértigo que le arrastra a un perenne vacío, “una metamorfosis del nihilismo que interioriza hasta el extremo el absoluto de la nada<sup>389</sup>”. También se apunta la dirección de la identidad hacia la autodestrucción de la misma con el fin de encontrar su verdadera esencia, punto en el que se mostraría una compenetración también con el pensamiento de San Juan de la Cruz y la necesaria desnudez del alma.

Y, asimismo, la crítica también ha detectado la vinculación de la poética que duerme en *Manchas nombradas II* con el pensamiento de José Ángel Valente, amigo del autor. Casado ilumina este asunto con la alusión a las “experiencias extremas” esto es, Valente explica que tanto el periplo como la simbología mística no son los únicos elementos que supongan la inefabilidad y la búsqueda de una redención (en una alteridad o en el interior de la propia identidad), sino que cualquier experiencia que para el sujeto sea lo suficientemente extrema puede dar lugar a dicho fenómeno inexpresivo y emocionalmente intenso. Ya se ha hecho alusión a que la búsqueda de esta libertad que inicia el sujeto en *Manchas nombradas II* no se entiende como la búsqueda de una divinidad a la manera de San Juan de la Cruz, sino que ésta ha de ser entendida como el anhelo de liberación que se ansía, independientemente de cómo se llame o dónde se encuentre. Esta idea resulta sumamente crucial para poder entender tanto las razones de la génesis como el trasfondo sobre el que se sedimenta *Manchas nombradas II*. En palabras del propio Valente sobre el estudio de Rudolf Otto acerca de la mística de oriente y occidente:

(...) la existencia de estructuras homogéneas en el fenómeno místico, cualesquiera que sean su latitud y tiempo. Ciertas experiencias extrema tienden a formas análogas de lenguaje (o de suspensión del lenguaje) a formas análogas de simbolización<sup>390</sup>.

<sup>388</sup> *Ibid.*

<sup>389</sup> *Ibid.*, 134.

<sup>390</sup> José Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 1991, pp. 166-167.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

Comenta Valente la existencia de una manera de expresión parecida confluyente entre diferentes autores procedentes de diferentes culturas y lugares a la hora de enfrentarse a situaciones y cuestiones radicales y decisivas para su identidad. A lo largo de las páginas de este ensayo, Valente lleva a cabo una excelsa labor comparativa de poetas pertenecientes a culturas tan, a priori, dispares como la rabínica, la católica, la semítica, la sufi o la Zen, entre otras muchas y es que: “Las manifestaciones diferenciales del fenómeno místico están determinadas por los distintos contexto religiosos o culturales, pero también los exceden<sup>391</sup>”.

A propósito del pensamiento que sobre lo místico presenta Valente, resulta necesario citar la reflexión de Luis Cernuda en su artículo “Tres poetas metafísicos”, ya que, en ella, se vislumbra una nueva concepción del misticismo que bien podría presentar ciertas filiaciones con la poética de José-Miguel Ullán. En dicho estudio, publicado de manera conjunta a otros muchos en la obra *Poesía y Literatura I y II*, Cernuda focaliza su atención crítica a tres obras diferentes: las “Coplas” de Jorge Manrique, la “Epístola moral a Fabio”, de Francisco de Aldana y la “Epístola moral a Fabio”, de autor anónimo. A todos estos autores Cernuda les atribuye la cualidad de “metafísicos”, dado que utilizan una forma de lirismo que, aunque se refleja en la realidad más mundana y fácilmente perceptible, en realidad trasciende y se relaciona con una “inmutable realidad superior<sup>392</sup>”. Esto, como bien subraya Cernuda, no significa que estos autores presentaran una concepción filosófica que quisieran proyectar en esas obras, sino que simplemente con la labor de poder ser capaces de identificar un mundo visible con otro invisible, ya se está poniendo en práctica una perspectiva metafísica de la vida a través de la escritura.

Y esto es lo que resulta de verdadero interés para este estudio: mística no tiene por qué estar íntimamente relacionado con el universo religioso. Aunque, como se comprobará con posterioridad, en estas obras del autor salmantino bien se podría percibir una dimensión mística, de trascendencia, de búsqueda de una otredad para alcanzar el clímax personal de la identidad, ello no lleva consigo un pensamiento religioso o la necesidad de tener un encuentro con una divinidad en concreto. Al igual que los autores “metafísicos” que evidencia Cernuda, en Ullán el verdadero logro es cómo “la fantasmagoría que nos cierne, conforme al testimonio de los sentidos, solo

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>392</sup> Luis Cernuda, *Poesía y Literatura I y II*, Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 46.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

adquiere significación al ser referida a una vislumbre interior del mundo suprasensible<sup>393</sup>. Esto es, al ponerse en juego dos dimensiones de la realidad, se está llevando a cabo un proceso propio del misticismo, se mira a lo imperceptible, a lo invisible, a lo que aparentemente no se puede revelar, para intentar convertirlo en algo aprehensible y ostensible. Se trata de otra perspectiva sobre la que abordar el misticismo de *Manchas nombradas*, ascetismo que será capaz de traspasar la mismísima identidad con tal de intentar encontrar una trascendencia redentora. Cuando, a través de su evolución poética, la identidad arriba a las páginas de *Manchas nombradas II* su situación existencial y emocional son extremas, límites y definitivas. Por ello, decide emprender el viaje de la trascendencia en aras de encontrar una manumisión de su alma esclava de un hondo nihilismo. Es, por tanto, esta cuestión uno de los pilares importantes del trasfondo que desencadena la búsqueda y que, como apunta Valente, da lugar a un discurso de inefabilidad propio de la mística dada la naturaleza inefable que supone dicha indagación interior.

Al comenzar la obra con el apartado “O, dicho de otro modo, Chillida” ya se empieza a dejar entrever la dirección que va a tomar la identidad a lo largo de *Manchas nombradas II*. Si bien los poemas pertenecientes a esta sección se entienden como un homenaje al artista, lo cierto es que los primeros versos desvelan, casi irremediabilmente, la intención de un “yo” que aspira a encontrar la redención mediante la ascensión, mediante el abandono corpóreo de su identidad:

Allí esta, venidera, la metamorfosis del canto: el cuerpo se desprende de  
toda semejanza corpórea.  
Contra el hastío.  
Aquí, está, consumado, el elogio del desprendimiento.  
Contra la posesión.  
Nada está, en este instante materializado, sujeto a la figura del origen ni a  
la forma del vértigo postrero; la mano, ensimismada, escucha  
el rumor de lo intacto,  
el rumor de lo ausente, nuevo mundo que halló su centro móvil en la  
doble elemental del gesto: apagar y encender  
el olvido incoloro<sup>394</sup>.

<sup>393</sup> *Ibíd.*

<sup>394</sup> José-Miguel Ullán, *Visto y no visto*, op. cit., p.101.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

Entre los versos seleccionados comienzan a resonar términos que ya suponen una constante para el sujeto poético: hastío, nada, vértigo, lo ausente, el olvido. Todas ellas vienen a describir el punto de partida de un “yo” que ya busca una “metamorfosis”, que “el cuerpo se desprenda de toda semejanza corpórea”, o, lo que significa, la experiencia “mística” o redentora. Se hace alusión también a dichos conceptos con el fin de apuntar las causas de dicha búsqueda, la necesidad de la identidad por justificar su necesidad estricta de salvación. Asimismo, resulta interesante destacar la referencia a la “mano” que, “ensimismada, escucha / el rumor de lo intacto”, esto es, la utilización de los sentidos como único elemento que le permite mantener una relación con la realidad, con lo terrenal; el tacto, lo palpable como signo de arraigo a lo terrenal. Tras estas reveladoras líneas, se erigirá una excelsa oda al artista Chillida, ofrenda que se convierte en uno de los poemas más magníficos de toda la trayectoria poética de Ullán.

Con “Preludios” el “yo” comienza a definir lo que será su aventura mística y cuestiones como la negación de lo corpóreo (“Abrasada Melancolía, vértigo: “Probad a situaros en el punto más alejado / del mundo corporal (...)”<sup>395</sup>) o el anhelo de ascensión y de encuentro con la alteridad que le libere (“Abrir ventana y quiebro, escudarse, convertirse en la faz sin faz”<sup>396</sup>) que componen el eje de la sección. Asimismo, “convertirse en la faz sin faz” no deja de indicar la alusión a la transformación de la identidad en una alteridad que no supondrá más que vacío y nihilismo, dado que esa “alteridad”, en el fondo, no es posible. Se expone también la intención del “yo”: “Impulso corredizo de atrapar el murmullo oculto, de encauzar el secreto, / de darle altura y coro”, de hacer su problema vital una totalidad universal para conseguir que dicha “alteridad” dé cuenta de ello y permita la metamorfosis.

Tiene lugar en esta sección también un fenómeno curioso: la elevación a categoría de alegoría una metáfora sobre el mundo vegetal, las plantas y los árboles. A lo largo de “Preludios” se hace referencia constantemente a la “savia” o la “raíz”, como indica el verso “El pensamiento vegetal regresa, se hace ejercicio, línea comunicante. / ¿Con qué? ¿Con quién? Con la savia. Con la memoria de raíz”<sup>397</sup>. Estas reveladoras palabras prueban como la identidad hace un profundo reconocimiento de culpabilidad a

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 111.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



la memoria, “raíz” o desencadenante de todo este desenfreno descendente que le ha arrastrado hasta tal punto. Yes justamente desde esta posición desde donde la identidad busca la ascensión mística. Además, se continúa: “Bulbo, tallo, sustancia incierta. Afluentes de un mismo anhelo: la materia abolida”, o la ambición por la “nada”, que es lo que “alimenta” la savia existencial del sujeto poético.

A medida que se va avanzando por los poemas, la identidad eleva su tono y lo convierte en algo más grave, para acabar calificando a la memoria y sus efectos como un vacío “ulceroso” y patológico (“Recuerdos. Expresiones. Asociaciones. Vaciedad ulcerada<sup>398</sup>”) o para reconocer que esa salvación que se ansia, de producirse, sería inviable e imposible: “la voz oscura que ilumina el límite. / La ventana que da a una puerta<sup>399</sup>”. El límite en el que habita incesantemente la identidad (entendido a la manera más cercana a la filosofía de Trías) inmerso en un ámbito nocturno<sup>400</sup>, solo encontrará una “puerta” tras haber descubierto su “ventana” redentora. Se trata de una nueva confirmación de que esa otredad que se busca con fines de transformación del sujeto no supone más que, nuevamente, un vacío, una nada, nadie. Es más, la identidad poética así lo confirma “La ventana abierta a la Muerte<sup>401</sup>”: ya el mismo ejercicio de ascensión supone la misma muerte, el fin, la nada y el olvido más definitivo y último.

Tras esta declaración de intenciones que supone “Preludios”, se sucede “Relámpagos”, una sección de *Manchas nombradas II* que, en palabras de Miguel Casado “contiene los únicos retornos de la ironía<sup>402</sup>”. Los poemas que componen esta parte parecen conformar un vacío, un paréntesis, una laguna a la cuestión mística previa. Por un momento de produce una grieta en la honda introspección de la identidad para recuperar el tono y la poética de las obras anteriores de Ullán, aquellas que estaban más marcadas por la mordacidad y la irreverencia. Un ejemplo de ello podría ser el poema “III” de la colección:

Te sostienen las ruedas  
y el lingote de avena colocado  
atrás, en el sillín.  
  
E irás a dar

<sup>398</sup> *Ibíd.*, p. 112.

<sup>399</sup> *Ibíd.*, p. 115.

<sup>400</sup> En *Manchas nombradas II* se hacen recurrentes las referencias a la noche y al universo nocturno, símbolo místico presente, por ejemplo, en la poesía de San Juan de la Cruz como “noche oscura espiritual”.

<sup>401</sup> *Ibíd.*

<sup>402</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia*, *op. cit.*, p. 128.

al mar, rico y extraño,  
con tus huesos mas bien pulidos,  
como guijarros,  
de apetitos la mar de sanos,

S000

satán-luz<sup>403</sup>.

Como se observa, poca relación guarda este poema con las prosas poéticas de “Preludios”: la tonalidad ha variado y ha regresado a la poética que erigió obras pretéritas, se vuelve a experimentar con lo visual y se incluye contenido tanto hilarante como irónico y de denuncia. Al respecto, Casado aclara que “el diálogo irónico con los cuadros señala en su superficie una función de encubrimiento: servir como máscara de la falta de entidad que subyace<sup>404</sup>”. La ironía de esta parte funcionaría, entonces, como enmascaramiento del vacío que ha alcanzado la identidad, vacío que, por otro lado, es necesario si se tienen en cuenta las fases por las que ha de transitar el ánimo para poder alcanzar la unión mística.

Sin embargo, los últimos poemas parecen retornar al tono lírico de “Preludios” y que, además, prepara para la siguiente sección “Pasiones”. En el poema “XII”, inmerso en el ámbito nocturno, el “yo” parece estar preparado para abandonar la vía contemplativa y alcanzar la unión con esa “nada” salvadora:

Reformador, tendido,  
frente al rumor marino,  
en una noche de tormenta y frío,  
fuera postal cruel. Y, sin embargo,  
sacrificado a la conciencia, estaba:  
de perfil y pendiente de un hilo  
de sangre,

que brillaba por no sé qué de azar  
llevado al borde  
del milagro<sup>405</sup>.

<sup>403</sup> José-Miguel Ullán, *Visto y no visto*, op. cit., p.123.

<sup>404</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 128.

<sup>405</sup> José-Miguel Ullán, *Visto y no visto*, op. cit., p.132.

El sujeto lírico llega a “Pasiones” y allí se establece una de las etapas más concluyentes de esta particular aventura de introspección: la inefabilidad. Tan solo con empezar la lectura de la sección el lector se encuentra con la perseverante alusión a una “señal” a la que se le atribuyen numerosas acepciones y significados. De ello da noticia Miguel Casado cuando, acerca del “enigma” que supone esta señal, explica que:

(...) estos poemas constituyen el trazado sinuoso y reiterativo de quien percibe, clara enigmáticamente, una *señal*, (...) y pretende seguirla. Y ese gesto (...) trastorna el mundo: a partir de entonces solo sería posible una vida en que se amasaran pasión y pérdida<sup>406</sup>.

Se evidencia la similitud con la mística cuando se sugiere una “señal” que es imposible de verbalizar o describir, que se revela como inefable. En el poema inicial se le atribuye las cualidades de inaccesible (“Erguida estás, señal, / inaccesible a un agua menos iluminada de abrojos (...)”<sup>407</sup>), o de ausencia (“(...) y, hecha estricta señal, rasguña. Y, hecha trino, sé / ausencia. No vuelvas al lugar de behetría”<sup>408</sup>), entre otros muchos calificativos confusos y translúcidos. El sujeto poético percibe un indicio capaz de extraerlo de la mera contemplación y así conseguir adentrarse en la fase mística siguiente. Sin embargo, tal y como explica Miguel Casado, la filiación de esta sección de *Manchas nombradas II* con la mística se demuestra desde dos perspectivas: la de la honda introspección de la identidad y, por otro lado, la que él denomina “senda paradójica”<sup>409</sup>, esto es, la necesidad del “yo” de “bajar para ascender”. A este respecto, y teniendo ya en cuenta que la identidad lírica de la obra nunca personaliza la redención en la misma divinidad como ocurre en el misticismo, la experiencia mística se realiza de forma ascendente en el sentido de “evolución”, de prosperidad personal. Si bien San Juan de la Cruz encontraba la divinidad en el poema “Llama de amor viva”, el sujeto poético de *Manchas nombradas II intenta* hallar el culmen vital en su propio interior: metafóricamente realiza una búsqueda hacia el confín celestial (con simbología mística), dicha pesquisa se revierte sobre sí mismo en un grave análisis existencialista.

Esta cuestión toma reposo en recurrentes versos como “Si el rostro en las entrañas has hundido, ¿a qué vaivén del sol tu frente/ inclinas?”<sup>410</sup>, o, explicado de otro modo, el “yo” ansía lo celestial, esa “llama de amor viva” que no se encuentra en otro

<sup>406</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 130.

<sup>407</sup> José-Miguel Ullán, *Visto y no visto*, op. cit., p.135.

<sup>408</sup> *Ibid.*

<sup>409</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 131.

<sup>410</sup> José-Miguel Ullán, *Visto y no visto*, op. cit., p.136.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

lugar más que en sus propias entrañas. Otro ejemplo de continuación de esta idea se percibe en el poema “V” : “¿A dónde va esta senda, *ce passage quiè pousse la forme du visage*, en el / interminable descender a la altura del secreto ascendente?<sup>411</sup>”, donde no hay “ascenso” ya que la verdadera dirección del proceso místico es la interior, la recíproca, la interior. Además, se trata de un transitar para encontrar un rostro que no tiene rostro, la nada y la ausencia que anida en sí mismo: “en la sombría fecundación del rostro al contemplarse en el escueto / centro de un recinto reconocible”: su “centro”, su “núcleo”, su ser.

“Pasiones” ejemplifica ese momento de clímax en el que la identidad es consciente de que todo lo que busca está en sí misma, que su verdadero redentor no es más que ella misma, su vacío y su nada. En la sección se encuentran también verdaderas estrofas víctimas de una rotunda incapacidad expresiva fruto de esa “experiencia extrema” de Valente, de ese constante límite en el que se encuentra afinado y del riesgo que ello supone. Y tan suprema es su situación de identidad, que en el poema IV la identidad parece hacer uso de una verborrea descontrolada a la manera más dadaísta, algo que rompe bruscamente el tono poético de los poemas que componen la sección:

unos de otros vacíos entrelazados presos en una misma luz recibida  
de nosotros de ti razonable compás kuei resumen surtidor apagón  
otoñal del relato dibujo desprendido de lo justo y a él medido

flecha y alma mezcladas al obrar vacilante de sentidos ayeres muertos  
todos los días por la misma doblez de adormecidas armonías la  
latente y la determinada cuanto aquí mana ahora y cuanto en pensa  
miento se agita y se deshace

lo increado por pura aceptación lo complacido por destino la aboli  
ción de lo edificado ante el brillo del talismán geométrico de jade  
metalizada espuma etcétera imposible<sup>412</sup>

<sup>411</sup>*Ibíd.*, p. 140.

<sup>412</sup>*Ibíd.*, p. 138.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

Las paginas finales vienen a calmar este arrebató verbal para presentar a un “yo” que, aún sumergido en el nihilismo que ha descubierto se encuentra más allá de la consecución de su ansiada redención, es capaz de describir la nada en la que está sumergido. A este respecto en el poema “VII<sup>413</sup>” es decisivo para manifestar cómo se percibe la nulidad de la alteridad y el encuentro en sí mismo de la más honda de las “nadas”, oquedad unidireccional y “giratoria”:

En blanco, ante la fe  
giratoria.

En blanco, ante la nada  
giratoria.

En blanco, ante las sombras de la fe y de la nada  
giratorias.

En blanco, ante el lamento  
giratorio.

En blanco, ante el silencio  
giratorio.

En blanco, y no de ti,  
giratorio

velar  
a oscuras.

Una de las metáforas más importantes acerca de este ensimismamiento, de la localización de esa otredad redentora mística en la identidad misma, en el sujeto en sí mismo, es aquella que inicia el poema “I” de “Contratiempos”: “Máscara de cristal / “cárdena, anubarrado<sup>414</sup>”. La invocación de dos términos tan decisivos para la poética de la identidad como “máscara” y “cristal” que, además aparecen también en otras páginas de *Manchas nombradas II*, supone:

<sup>413</sup>*Ibíd.*, p. 144.

<sup>414</sup>*Ibíd.*, p. 157.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

(...) reunir lo abismal y lo impenetrable, ocultarse en lo transparente. En *Preludios* se leía: “El hilo y su ramaje, al fin. Poco después de la revelación de invierno y de lo figurable: lo cristalino”. En el poema escrito a partir de Chillida, también: “De ahí su claridad: la del enigma que da la cara”. Y esa figura parece la imagen que el cristal deja ver. La exclusión indistinta de los accidentes, la concentrada afirmación de esa presencia densa y vuelta hacia sí. Esta energía bruta y al margen de un orden de mundo es enigma: si levanta su máscara, no se encontrará debajo un rostro<sup>415</sup>.

El “cristal”, dada su transparencia, permite dilucidar hasta la misma nada, lo aparentemente imperceptible, el vacío: la identidad misma ya que él mismo es esa nada. Así, “Contratiempos” da cuenta de esta anulación de la propia identidad dada su naturaleza nihilista, así como de la ausencia de la alteridad revertida en el propio “yo”: “Por algo ascienda lo que al tiempo mata, / doble mirada.” ojo que mira a sí mismo y simultáneamente a un vacío que nace, se proyecta, sobrevive y muere en él. Versa el poema “IV” acerca de la convivencia de este límite vital y fúnebre en la identidad:

(afable embrión, dudosa pertenencia)  
que, sin ser, ya de adentro es de nuevo  
-en gesto, celo y duda- su visura  
de eterna calavera, concedida  
para apartarla<sup>416</sup>.

“El terrón y el guijarro” se podría concebir como la recopilación la experiencia introspectiva explicada a lo largo de toda la obra. La referencia al popular poema de Blake “El terrón de barro y el guijarro” da entrada a una extensa reflexión en prosa poética que no solo mira hacia sí mismo, sino que, según Casado, pone en práctica una paradoja entre lo interior (el anhelo, lo de dentro) y lo de fuera (la llamada), para llegar a la conclusión de que “se es *terrón* y *guijarro* alternativamente y también al mismo tiempo<sup>417</sup>”. Obsérvese la magnífica síntesis que se lleva a cabo en el siguiente fragmento sobre la experiencia mística (e interior) que ha sufrido la identidad:

<sup>415</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 129.

<sup>416</sup>José-Miguel Ullán, *Visto y no visto*, op. cit., p.161.

<sup>417</sup>José-Miguel Ullán, *Ardicia*, op. cit., p. 135.

Desprenderse de la mirada, adelantase en alta noche a ella, tenderle  
nuestras manos temerosas, errarle con firmeza los párpados,  
desplazarla: acunarla,  
dejarla ir<sup>418</sup>

La ausencia de los sentidos (en este caso de la vista y el tacto) supone el  
síntoma de la ascensión y libertad espiritual que anhela el “yo” y al que, a la vez,  
renuncia. El ejercicio de desprendimiento de lo terrenal o lo “real” se consigue a través  
de la abolición de lo sensorial, sumado a ese vacío en el que se encontraba sumida de  
manera innata la propia identidad. El deseo de redención se hace explícito.

Para que cuando vuelva, en sí y al fin perdida, se asombre y sienta  
espanto ante eso que, creado en su ausencia, es indeciso don, irre-  
frenable esbozo, sombra certera de una ley no escrita,

Para que ya, de espaldas al imperio del sol, sepa quedarse en paz, des-  
centrada, despersonalizada, desprendida de toda certeza y de todo  
reconocimiento.

(O también:

hierática, descalificada: vacía, neutra. pendiente de insistir.)<sup>419</sup>

A la vuelta de este particular proceso místico los sentidos vuelven a ser  
partícipes del desgarramiento emocional del sujeto poético ya que éste se encuentra de nuevo  
en el punto de partida: vacío, ausencia, melancolía, olvido, memoria, nada. Tras haber  
alcanzado “el imperio del sol” y haberle dado la espalda la identidad se encuentra  
desprendida de todo, despersonalizada, vacía o, yendo más allá: de nuevo vacía. La  
alteridad en la que tantas esperanzas existenciales se habían vertido no es otra identidad  
más que ella misma, sujeto en la que nace y muere la nada, el vacío, la neutralidad.

¿Acordándose?

Pinta solo la plenitud si antes la has arrojado, en forma de flor, a  
vacío de algún pozo sin fondo<sup>420</sup>.

<sup>418</sup> José-Miguel Ullán, *Visto y no visto*, op. cit., p.177.

<sup>419</sup> *Ibíd.*

<sup>420</sup> *Ibíd.*

La memoria y la melancolía son rememoradas como ejes vertebradores de esa auto-flagelación eterno del sujeto poético que, en busca de una “plenitud”, una vez más, recuerda para sumergirse en el vacío que le identifica. Además, el sujeto poético, ante esta situación, adopta de nuevo, una actitud de conformismo, ya que, tras el intento de esta experiencia de represión reflexiva para sí, no encuentra nada más que la nada que le hizo iniciarla. El resultado de la introspección, además del regreso al punto de partida original se refleja en las siguientes líneas:

“Así son las cosas”. O – con Juan de la Cruz: “Su origen no lo sé,  
pues no le tiene”.  
Opacidad abrasada. Transparencia glacial.  
Desamparo<sup>421</sup>.

Además de su referencia expresa a San Juan de la Cruz (como no podía ser de otra manera), la pasividad del sujeto lírico marcada por su nihilismo dan a entender que nunca podrá tener ni ansiar nada más allá que ese vacío que habita en él. La “opacidad”, la ceguera esperanzadora con la que se inició la introspección acaba transformándose en una “transparencia glacial”, algo similar a la “máscara de cristal” a través de la cual se puede percibir todo que acaba siendo la mismísima nada, una reciprocidad sin otredad, un viaje unidireccional cuya salida y meta siguen ocupando la misma identidad. Y entonces el “desamparo”. No hay consolación ni progreso, simplemente el vacío:

Tomarse un respiro.  
Caer en la cuenta.  
Caer.

En el acto,  
sobre la huella y la promesa del desmoronamiento, de la disolución.

Visto y no visto:  
(...)  
O también: espejo para aquello que asciende y espejo para aquello

---

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 179.



que se desparrama.

Ascensión. Anunciación. Idas y venidas. Desapariciones y sobresaltos.

Aspectos materiales de la Melancolía<sup>422</sup>.

Lo “visto y no visto”, que conforman la identidad misma del sujeto, es lo único que se mantiene perenne a la temporalidad, la memoria, la agonía, la ausencia y la muerte, pero, se trata de un torrente interior vacío, habitado por la nada. ¿De qué ha servido entonces tanta búsqueda interior, tanto “vaivén” emocional, tanto recabar en la hondonada fatalista de la identidad si, al fin y al cabo no hay nada tras ella más que un espejo en el que contemplar este ciclo de vacío una y otra vez? Para “caer en la cuenta” de que la “Melancolía” es el mal universal que hace padecer a la identidad y que la convierte en un “yo” sin alma y, en fin, sin vida. Sujeto que ni siquiera puede anhelar algo más allá de sí mismo que le salve o que le permita volar, porque lo único que tiene, tuvo, y tendrá es su reflejo transparente y vacío.

*Manchas nombradas II* pone fin al desarrollo de la identidad en aras de alcanzar una progresión interior que intenta llevar a cabo teniendo como molde la experiencia mística. Aunque entre sus páginas se evidencian los diferentes estados del alma, así como alguna de sus simbologías o características principales, y, aun alcanzando ese momento climático, de nada sirve más que para comprobar algo que ya era conocido: su vacío existencial. La búsqueda de una alteridad en la cual encontrar apoyo y libertad acaba convirtiéndose en una relación unidireccional consigo misma, una comprobación de su vacío y nihilismo “cristalinos”, de su círculo sin salida. Es el propio sujeto poético el que invoca la memoria y, con ello, la melancolía, desencadenando así su propia muerte e inexistencia. La identidad es sacrificada para iniciar su viaje “místico”; su identidad es abolida porque siempre lo estuvo, siempre fue la nada, siempre representó la más profunda de las nulidades. O, como se cierra “Terrones y guijarros” con una cita de Antonio Porchia de su obra *Voces abandonadas*: “El alma que no encontré en ninguna parte hizo de todas las partes un alma<sup>423</sup>”.

---

<sup>422</sup>*Ibid.*, pp. 179-180.

<sup>423</sup>*Ibid.*, p. 181.

Esta abolición del sujeto poético también puede ser entendida de otra manera, a la forma que así deduce Armando López Castro en su obra a propósito de Valente Pájaro y enigma. *Estudios sobre José Ángel Valente*. En el capítulo dedicado a la muerte (“La experiencia de la muerte<sup>424</sup>”) el autor analiza el significado que la muerte posee tanto en la obra como en la poética creadora del poeta y, sobre todo, la relación que existe entre la muerte y la palabra:

la muerte tiene en su obra una sólida razón de ser, sino que también va unida a una concepción de la palabra poética. Porque la poesía, en cuanto experiencia extrema, es relacionada con la muerte. Experiencia de la muerte, experiencia de la palabra<sup>425</sup>.

De esta manera, se acaba determinando que en el quehacer poético de Valente no solo existe la muerte entendida de manera recta, sino que se realiza un especial ahínco en subrayar la caducidad de la existencia y la inexorable desaparición de la misma, todo ello formando parte de una “experiencia extrema”, de esa situación de clímax vital en la que se sumerge la identidad.

Y, yendo más allá, Armando López Castro apunta cómo para el poeta muerte es sinónimo de consentimiento, de asunción de la finitud de la existencia, pero también de inmortalidad:

Enfrentado a la hora de su propia muerte, el poeta debe desnudarse de toda espléndida metáfora (...) y afrontar esa experiencia con el deseo de inmortalidad, que implica un reconocimiento de lo fugaz, del lenguaje. (...) Afrontar la muerte es afrontar lo imposible, que es el lenguaje de la poesía. Diríase entonces que la palabra aparece como la posibilidad de superar la muerte (...) La meditación sobre la muerte no solo remite a ese momento de suprema transparencia que distingue a lo poético. La profundización poética en el morir es ya una forma de trascendencia. Y es que en esa realidad trascendida radica el sentido último de la palabra poética<sup>426</sup>.

<sup>424</sup> Armando López Castro, *Pájaro y enigma. Estudios sobre José Ángel Valente*, Abano, Ourense, 2000, pp. 185-207.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>426</sup> *Ibid.*, pp. 206-207.

A este respecto, la perspectiva que sigue el pensamiento filosófico y creador de Valente se acerca en algunos aspectos al de Ullán, pero también parece disidir en otros. La visión de Valente acerca de la experiencia mística y la muerte aúna entre sus preceptos a lo tradicional con lo contemporáneo: a la vez que se apuesta por la búsqueda de la trascendencia como motivo de “salvación” se confía no ya en una otredad redentora, sino que es el propio ejercicio poético el que rescata a la identidad.

La “experiencia extrema” se entiende como ese *big bang* inicial que coloca al sujeto poético en una situación tan inusual y drástica que, a su vez, le permitirá comenzar ese proceso de búsqueda, itinerario que, además, ha de contar con la asunción de la nulidad de sí mismo. La identidad de *Manchas nombradas II* parte de una “experiencia extrema” que él mismo ha generado en su ejercicio por recabar en los fondos de la memoria para recordar imágenes que son ya prácticamente transparentes y que se transformarán en la nada. Así, el “yo”, lejos de concluir la aventura “mística” de manera satisfactoria, acaba por revertir ese proceso de trascendencia en él mismo: dado que todo supone vacío, al no encontrar otredad, el clímax místico vuelve a su punto más deprimido para apuntar hacia el propio sujeto como meta. La identidad es salida y llegada, punto de partida y punto de retorno. Por ello, aunque Valente presenta una identidad de personalidad similar (estigmatizada por el *tempus fugit*, por la caducidad temporal y por el profundo existencialismo) la culminación de ambos es diferente, principalmente por el proceso místico truncado del “yo” poético de la obra de Ullán.

No obstante, hay una cuestión que plantea Valente acerca de la trascendencia que sí podría relacionarse con el pensamiento creador del autor salmantino. Para Valente el ejercicio poético supone la muerte, una “muerte” un tanto particular, ya que lleva consigo inmortalidad, una redención que solo se consigue con el ejercicio creador. Señala Valente cómo esa trascendencia es el objetivo primordial de la poética. Siguiendo esta idea, en Ullán podría estar funcionando el mismo mecanismo: la extrema recreación poética de la creaciones del autor, su excelso afán por el experimentalismo, por la irreverencia, por lo vanguardista y por la mixtura de producciones artísticas de diferentes naturalezas bien se podría entender como el único reflejo de esa redención que mediante el proceso místico la identidad no puede alcanzar. De ahí que las constantes y sorprendentes prácticas artísticas a las que tiene acostumbrado a su lector vengan a ejemplificar que la única salvación del sujeto lírico no radica en sí mismo, sino en las máscaras visuales bajo las que se escuda. Esta cuestión vendría a legitimar la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

heterogeneidad de las obras del autor salmantino, así como su constante devenir entre las diferentes técnicas poéticas de las que hace uso o la fanática aceptación del arte como un cosmos y no como galaxias a las que atribuir etiquetas y categorizaciones.

Este soporte que conforma la percepción de Valente lleva a la identidad de la obra de Ullán a considerar la expresión poética como una experiencia mística en sí misma, como una redención, como esa única salida que tanto necesita. No obstante, si hay que juzgar únicamente el comportamiento de la identidad tal y como plantea *Manchas nombradas II* el sujeto lírico permanece en un estadio interior sin desembocadura. Esto es, de manera existencial la identidad es incapaz de vislumbrar redención pero, si en cambio atendemos a la filosofía de la trascendencia de Valente, la identidad siempre habría transitado por una constante redención, encontrando en las prácticas poéticas más irreverentes de Ullán su particular clímax. Se trata de una propuesta que se desarrolla de manera transversal a lo largo de toda la obra del autor salmantino y que explicaría ese intervalo esencialmente experimental de las obras que viajan desde *Frases* (1974) hasta *Favorables Cancún Poema* y *La dictadura del jaykú* (1993) para finalmente, regresar a una poesía menos irreverente y más introspectiva, más íntima y reflexiva como supone su etapa final.

Sea como fuere, lo cierto es que tanto en *Manchas nombradas* como en *Manchas nombradas II* identidad parece estar transitando por momentos climáticos de su existencia, hasta tal punto que apuesta por una disolución de ella misma, bien de la máscara visual en la que tantos años ha estado metamorfoseada, como del encuentro revertido consigo misma en un fallido ejercicio de búsqueda de trascendencia. Y es este fenómeno de abolición del “yo” uno de los fenómenos más complejos y enmarañados y, a la vez, atractivo, de la obra del poeta salmantino.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

## CONCLUSIONES

El autor salmantino José-Miguel Ullán publica en 1965 su primera obra, *El Jornal* (1965), poemario que inaugura con los siguientes versos: “Amatando el candil/ tan en mi hogar. /Y sin embargo, /cósmico<sup>427</sup>”. Se trata del inicio del desarrollo de todo un universo poético marcado por la ruptura, la concepción de “arte” como un ingente cosmos heterogéneo, en el que diferentes técnicas de expresión artística confluyen en un mismo vértice: la expresión del arte como motor de vida, de pensamiento, de emociones y de realidades que se expresan en la multiplicidad., como enmascaramientos.

Los poemas de José-Miguel Ullán están marcados, en gran parte, por altibajos, por la ruptura, por la transgresión y la violación de los límites establecidos. Páginas con apenas texto, versos abruptamente contruidos, metáforas inusuales y decisivas, tachones, utilización de clásicos incunables para sus construcciones poéticas, así como la constante devastación de los principios que hasta ahora adscribían la poesía a la mera escritura. Esta violenta utilización de la poesía como punto de encuentro del resto de representaciones artísticas y de un ideario en ocasiones irreverente y en otras altamente severo, dan lugar a una obra decisiva para la completa comprensión del panorama poético español del siglo XX. Al igual que aquella pequeña llama cuenta con su núcleo incandescente, la obra del autor salmantino se prende conformando una flama poética más que trascendental para el panorama artístico en general, y para la elaboración de la poesía contemporánea en particular. José-Miguel Ullán habló a menudo del “candil”, una suerte de llama, que si tiene ver con expresiones simbólicas, se expresa de forma popular.

---

<sup>427</sup>José-Miguel Ullán, *Antología salvaje*, op. cit., p. 131.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

Aunque algunos de los coetáneos de Ullán llevaron a cabo una poesía novedosa y sorprendente, muy pocos concibieron el quehacer poético de una forma total como el salmantino. En sus páginas el autor tacha, emborrona, modifica, dibuja, realiza trampantojos, inventa nuevas escrituras y somete al lenguaje a experimentos sorprendentes. Tanto es así, que en ocasiones resulta realmente arriesgado el etiquetar al este autor únicamente como “poeta”, dado que es la poesía misma la que por momentos se ve relegada a un segundo o tercer plano de la importancia de la creación. La obra de Ullán, tan exuberante como sorprendente, le desvincula de su generación, a la vez que sus situaciones históricas y culturales le adscriben, irremediabilmente, a ella.

La labor de este autor en particular se conforma en una obra que rasga a jirones el quehacer poético de aquel entonces, a la vez que se rasga también, de forma íntima, a sí mismo. La poética del autor viaja entre la experimentación, el descubrimiento, la demostración y un intimismo que, en ocasiones, adquiere una prioridad más que fundamental en su universo. Se trata de un autor que estudia tanto aquello que su mirada ve, como aquello que todavía no llega a percibir, lo *no visto*, todo ello sazonado, a su vez, con la presentación de una nueva visión del arte y de la elaboración poética.

Y, si ya se encuentran problemas al asignarle a Ullán la categoría de *poeta*, algo similar ocurre con su obra. Bien se podría pensar que el carácter versal, melódico y rítmico de sus construcciones legitima por completo su obra poética, pero, lejos de ello, en cada creación el autor transgrede los límites genéricos y literarios. El autor arriba a un paraje plagado de riesgos y heterodoxia. Ya un poema no es un conjunto de versos teñidos de una sonoridad rítmica particulares, sino una hoja en blanco con alguna palabra volátil custodiándola o alguna página completamente rellena de *x* manuscritas y dispuestas de forma uniforme. Lo que tradicionalmente era considerado como poema no es ahora sino un pretexto mediante el cual se erigen palabras, vacíos lingüísticos, tachones y pinturas. Esta reinterpretación que realiza Ullán del género lírico se convierte en un objetivo determinante para la comprensión de su universo poético propio.

La motivación principal que subyace la presente investigación se asienta en la curiosidad por descifrar el código poético del autor salmantino, en descubrir los mecanismos y herramientas que le posibilitan la construcción de un universo creador que, aunque intenta abrazar y aprehender todas las técnicas artísticas contemporáneas que les son atractivas y provechosas, pretende ir poco a poco encontrando una identidad

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

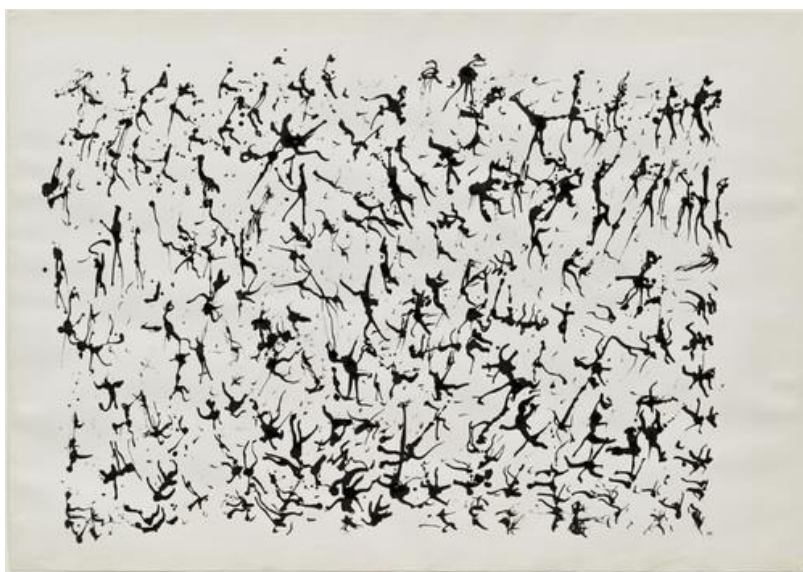
Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

poética propia y característica, una voz lírica que sea capaz de gritar su torrente emocional al lector, de exponer su idiosincrasia más íntima, aquella que no es fácilmente perceptible.

La obra de Ullán navega a lo largo de estas dos orillas: la que le permite encontrarse con el panorama vanguardista europeo y latinoamericano y la que le conduce directamente hacia el cauce de sí mismo. Y es esta doble visión del quehacer poético la que convierte a su poética en una de las muestras artísticas más atractivas de nuestro país en los últimos años. Irreverencia que mira hacia el exterior, pero también hacia el interior.



*Untitled (ink drawing), Henri Michaux, 1960*

Ullán se mueve en un territorio de polifonía, que tiene tras de sí numerosas expresiones de la alteridad, desde las *Personae* de Ezra Pound al carnaval de heterónimos de Fernando Pessoa, desde el concepto de "máscara" expresada por Nietzsche y desarrollada por Eugenio Trías (estricto contemporáneo de Ullán), a la presencia en Luis Cernuda. Muy probablemente Cernuda le llega también a través de Octavio Paz y su célebre ensayo "La palabra edificante", y del propio entorno literario español con Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

Si se aborda la obra de José-Miguel Ullán de manera detenida, se observará como entre sus páginas se pueden percibir cuatro grandes tipos de "máscaras" que le permiten encubrir a la identidad y que se corresponderán con los cuatro capítulos que conforman la investigación: los cinco sentidos, la memoria, la experimentación que proporciona la poesía visual o, de manera climática, la abolición del propio sujeto poético. A través de estos mecanismos poéticos el autor consigue expresar aquello que de manera directa acabaría siendo imposible. El refuerzo que suponen las máscaras no solo oculta la singularidad del sujeto, sino que legitiman sus posibles transformaciones, sus evoluciones y sus derrumbamientos emocionales más feroces. Todo ello presente en un autor cuyo lector tiene acostumbrado a la irreverencia, a la más sagaz ironía y al violento juego poético.

Deudor de la época manierista, donde la referencia a los sentidos proliferaban en el arte y en la literatura, José-Miguel Ullán en *Maniluvios*, *Visto y no visto* y *Órganos dispersos* convierte la mano y el tacto, la vista, los ojos y otros elementos corporales en auténticas máscaras de su identidad. En este sentido, nuestro autor fragmenta y dispersa en el dominio sensorial, ajeno por tanto a excesivas elaboraciones ontológicas, la noción de identidad. Su existencia se da en sus expresiones más próximas: en su dimensión corporal.

En *El Jornal*, *Mortaja*, *Maniluvios* y *Razón de nadie* esa misma identidad se desfonda, digámoslo así, en el territorio del recuerdo y de la memoria, aquí donde pueden aparecer fragmentos de textos clásicos leídos o recuerdos o reminiscencias de la infancia y la juventud en Villarino de los Aires. Las máscaras entonces participan en un proceso de obturación de la melancolía y la nostalgia, de taponamiento del vacío ontológico del sujeto y de la persona (la máscara) que quiere expresarlo. El tiempo, el *tempus fugit* y otros signos clásicos y barrocos, que pueden estar en Góngora o en su admirado Juan de Tassis, Conde de Villamediana, coinciden en su presente. Se enmascaran como otros signos en su transcurso vital, de *El Jornal* a *Razón de nadie*. En efecto, a la pregunta por la identidad del sujeto responde siempre el vacío: nadie. La obra de José-Miguel Ullán se construye sobre esta radical aseveración.

Si por un lado nuestro autor se mueve en torno a la temporalidad, la espacialidad le otorga nuevos espacios de enmascaramientos. La experiencia radical de las vanguardias del siglo XX de cubistas, futuristas y dadaístas, ajena al discurso continuo y temporal, hizo de la onomatopeya y de la espacialidad de las palabras un constante

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

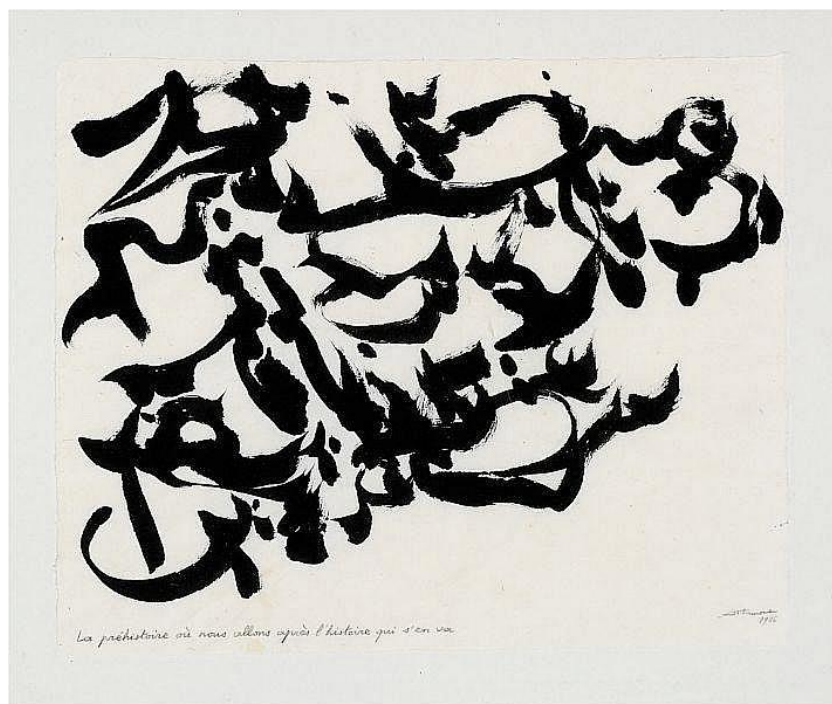
Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34



laboratorio de creación. Esta herencia llega al paso del medio siglo a experiencias todavía más radicales que anulan la significación verbal o la reducen a pausas fragmentarias. El discurso es entonces visual. Los poetas letristas europeos, con los que tuvieron que ver desde la época de la universidad en Salamanca escritores como Ullán o Ángel Sánchez, confirman un espacio poético inusitado. Lo mismo acontece con la recepción de los concretos brasileños. Como mostraron los especialistas en estas expresiones, desde Fernando Millán a José Antonio Sarmiento, el panorama español es también rico en estas experiencias. Hay que añadir además a un precursor y amigo de José-Miguel Ullán. Nos referimos a Francisco Pino. Todo el grupo de *El signo del gorrión*, entre los que se encuentran Esperanza Ortega, Olvido García Valdés o Miguel Casado, tenían como referente en Valladolid al poeta de la revista *Meseta y DDOOSS*. José-Miguel Ullán no solo ilustró esta revista sino que fue como aquél un animador constante. En cualquier caso la lista de autores con los que Ullán coincide pueden multiplicarse. Sin duda, conoció bien las experiencias de Henri Michaux, de Christian Dotremont y de tantos otros.



“La prehistoire ou nous allons après l’histoire qui s’en va”, Christian Dotremont, 1976

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

De una u otra manera, procedente de América o de Europa, José-Miguel Ullán contribuyó con su práctica textual al ensanchamiento de la experiencia poética e hizo de sus diversas escrituras, "agrafismos", imágenes, nuevas máscaras por las que transitaba una identidad que se resistió siempre a ser, que en cierta manera abdicaba de su condición ontológica y de su núcleo de racionalidad y de conquista. La experiencia visual de José-Miguel Ullán es el otro lado, especular, de las máscaras que toma del tiempo y de la memoria. Detrás de uno y otro lado no hay nadie, no hay *razón de nadie*.

En *Manchas nombradas* (1984) se asiste a la elisión y abolición no ya de una parte del sujeto poético (como es su dimensión visual) como a la supresión de él mismo en su totalidad. Un intenso nihilismo y fatalismo socaban toda posibilidad de un "yo", sumido ahora en una importante hondonada emocional. En su obra *Manchas nombradas II* (1993) publicada poco después del centenario de la muerte de San Juan de la Cruz, al que contribuyó José-Miguel Ullán con su diálogo con José María Sicilia, José Manuel Broto y Miquel Barceló, hace suya la vieja noción de "anonadamiento" a la que los místicos cristianos o sufíes sometían la identidad. El sujeto racional de Occidente y el nacido al calor del idealismo romántico se desfondan por completo. En cierto modo puede decirse que este anonadamiento, que podía expresarse con aquella "cristalina fuente" que reflejaba por un instante "los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados", borra por un momento la nostalgia y la melancolía que a menudo transitan en la obra de José-Miguel Ullán. Pero también esto es una máscara y un enmascaramiento.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

## BIBLIOGRAFÍA

**José-Miguel Ullán**

*El Jornal*, Vitor, Salamanca, 1965.

*Amor peninsular*, El Bardo, Barcelona, 1965.

*Un Humano Poder*, El Bardo, Barcelona, 1966.

*Mortaja*, Ediciones Era, México, 1970.

*Antología Salvaje*, Las Palmas de Gran Canaria, Hoy por hoy, 1970.

*Cierra los ojos y abre la boca*, Inventarios Provisionales, Las Palmas, 1970.

*Maniluvios*, El Bardo, Barcelona, 1972.

*Frases*, Taller de Ediciones JB, Madrid, 1975.

*De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*, Visor, Madrid, 1976.

*Alarma*, con serigrafías de Eusebio Sempere, Rayuela, Madrid, 1976.

*Abecedario en Brinkmann*, Rayuela, Madrid, 1977.

*Las soledades de Francisco Peinado*, Rayuela, Madrid, 1977.

*Soldadesca*, Pre-Textos, Valencia, 1979 (fechado en julio de 1974).

*Responsos*, con serigrafías de Antonio Saura, Antojos, Cuenca, 1978.

*Doble filo*, con grabados de Matías Quetglas, Galería Estampa, Madrid, 1982.

*Manchas nombradas*, Editora nacional, Madrid, 1984.

*Funeral mal*, París, RLD, 1978-1985. (contiene *Adoración*, con grabados de Eduardo Chillida (1972-1978); *Ardicia*, con grabados de Pablo Palazuelo (1973-1978); *Acorde*, con grabados de Vicente Rojo (1973-1978); *Asedio*, con grabados de Antonio Saura (1975-1980); *Anular*, con grabados de Antoni Tàpies (1975- 1981); *Almario*, con grabados de Joan Miró (1982-1985).

*Rumor de Tánger*, Cuadernillos de Madrid, Madrid, 1985 (fechado en 1983).

*Tardes de lluvia*, con grabados y serigrafías de Vicente Rojo, Intaglio, México, 1990.

*Alfil*, con grabados de José María Sicilia, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1992.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

*Favorables Cancún Poema* seguido de *La dictadura del jaykú*, Ave del Paraíso, Madrid, 1993.

*Visto y no visto*, Ave del paraíso, Madrid, 1993.

*Razón de nadie*, Madrid, Ave del Paraíso, 1994.

*Ardicia (Antología poética, 1964-1994)*, Miguel Casado (edit.), Cátedra, Madrid, 1994.

*Al aire de su vuelo: Barceló, Broto y Sicilia*, Turner Publicaciones S.L, Madrid, 1994.

*Tardes de lluvia / Animales impuros*, La Giganta, México, 1995.

*Testículo del Anticristo*, Galería Estampa, Madrid, 1995.

*Sentido del deber*, con dibujos y un grabado de José Manuel Broto, Ave del Paraíso, Madrid, 1996.

*Órganos dispersos*, Fundación César Manrique, Madrid, 2000.

*Tàpies, obstinato*, Ave del Paraíso, Madrid, 2000.

*Ni mu*, El Gato Gris, Valladolid, 2002.

*Con todas las letras*, Universidad de León, León, 2003.

*Amo de llaves*, Losada, Madrid, 2004.

*Entre la sombra*, Escuela de Arte de Mérida, Mérida, 2006.

*De madrugada, entre la sombra, el viento*, Calamus, México, 2007.

*Ondulaciones: poesía reunida (1968-2007)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008.

*Lámparas*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010.

*Tortuga busca tigre*, Del Centro Editores, Madrid, 2010.

*Los nombres y las manchas. Escritos sobre arte*. Manuel Ferro (edit.), Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

### Bibliografía general

AGUDO, Marta, “La página llana”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 166-168.

AGUILAR, Gonzalo, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Beatriz Viterbo Editora, Argentina, 2003 (disponible online en: <https://es.scribd.com/doc/182417880/aguilar-gonzalo-poesia-concreta-brasilena-las-vanguardias-en-la-encrucijada-modernista>)

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, vol. 2: Época barroca, Gredos, Madrid, 1970.

ALONSO, Dámaso, *Góngora y el gongorismo*, vol. I y II, Gredos, Madrid, 1978.

\_\_\_\_\_, *La poesía de San Juan de la Cruz: (desde esta ladera)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1942.

ÁLVAREZ, Javier, *Mística y depresión: San Juan de la Cruz*, Editorial Trotta, Valladolid, 1997.

ANCET, Jacques, *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

ANSÓN, Antonio, *El istmo de las luces: poesía e imagen de la vanguardia*, Cátedra, Madrid, 1994.

AULLÓN DE HARO, Pedro, *La Modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*, Universidad de Málaga, Málaga, 2000.

BENÉITEZ ANDRÉS, Rosa M<sup>a</sup>, *Estética de lo inestable: incertidumbre, multiplicidad y desplazamientos poéticos en José-Miguel Ullán* (tesis doctoral inédita), Departamento de Filosofía, Lógica y Estética, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2013.

\_\_\_\_\_, “Las antinomias de la poesía española contemporánea: la poética de José-Miguel Ullán como desmontaje de la historia literaria”, en *El Futuro del Pasado*, núm. 1, 2010, pp. 583-596 (disponible online en: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/3637966.pdf>)

BERASÁTEGUI, Blanca, “José-Miguel Ullán, la permanente liturgia de la intención” (entrevista), en *ABC*, 16 de marzo de 1985, pp. 52-53.

BLAKE, William, *The complete writings of William Blake with variant readings*, Geoffrey Keynes (edit.), Oxford University Press, Londres, 1966.

BLANCO, Alberto, “José-Miguel Ullán: L.W. (29 de marzo de 1916)”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 169-173.

BLESA, Túa, “La palabra apropiada: José-Miguel Ullán”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 174-191.

BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España*, Alianza, Madrid, 1995.

BRITO DÍAZ, Carlos, “Porque lo pide así la pintura”: La escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol.XVII, Nº 1 Primavera de 1997, pp.145-164 (disponible online en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl\\_VII/cl\\_VII\\_11.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_VII/cl_VII_11.pdf)).

\_\_\_\_\_, *El "Libro del Mundo" en la poesía de los Siglos de Oro en Canarias*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 2000.

BROSSA, Joan, *Poemes visuals*, Barcelona, 1975.

BUSSAGLI, Marco, *El cuerpo humano: Anatomía y simbolismo*, Electa, Madrid, 2006.

CABRERA GARCÍA, María Isabel, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Universidad de Granada, Granada, 1998.

CANTELI VIGÓN, Marcos, *Transitar el parpadeo: seis poetas españoles*, (tesis doctoral), Duke University, 2008.

CAÑAS, Dionisio, “No hay mal que por bien no venga: el dolor de Ullán”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 192-194.

CARRASCO CASTRO, Mª Isabel, “Chillida y Ullán re-escriben el libro (en) blanco: *Adoración*”, en *Escritura e imagen*, Vol. 10, Nº especial, 2014, p. 263-284, consultado 22 de octubre de 2016, (disponible online en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/download/46932/44041>)

CARREÑO, Antonio, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Gredos, Madrid, 1981.

CASADO, Miguel (edit.), *Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez*, Ediciones pensamiento, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.

\_\_\_\_\_, “La traición del durar: para una lectura de la muerte en José-Miguel Ullán”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 196-217.

CERNUDA, Luis, *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, Tecnos, Madrid, 1986.

\_\_\_\_\_, *Poesía y Literatura I y II*, Seix Barral, Barcelona, 1971.

CHAO, Ramón L., “José-Miguel Ullán o la destrucción” (entrevista), en *Triunfo*, Año XXVII, núm. 517, 26 de agosto de 1972, pp. 44-45 (disponible online en <http://hdl.handle.net/10366/57834>)

DE CAMPOS, Augusto, “Manifiesto: poesía concreta”, en *ad – arquitetura e decoracao-*, nº 30, Sao Paulo, 1956, consultado 13 octubre de 2016 (disponible online en: <https://cinenene.files.wordpress.com/2012/08/manifiesto-poesc3ada-concreta.pdf>)

DE DIEGO, Estrella, “Tanteos”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 218-221.

DE SÁ, Álvaro, *Produto de Comunicação*, Vozes, Brasil, 1977.

DEL RÍO SURRIBAS, Juan Manuel, “Lezama Lima: infinitos ojos táctiles. El tacto como sentido el conocimiento”, en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V Congreso internacional de la AEELH*, 2005, pp. 197-204, consultado 3 de febrero de 2017 (disponible online en: <http://hdl.handle.net/2183/11355>)

DEMICHELI, Tulio, “A mí me interesa mucho más la “escucha” del pintor que la del escritor” (entrevista a José-Miguel Ullán), en *ABC*, 14 de abril de 2008, p. 76.

DOCE, Jordi, “Huesos que bailan”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 222-224.

DOMÍNGUEZ REY, Antonio, *Limos del verbo [José Ángel Valente]*, Verbum, Madrid, 2002.

DUPIN, Jacques (com.) *Jirí Kolár*, (Exposición celebrada en Madrid, Museo Reina Sofía, del 18 de abril al 10 de junio de 1996), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

ESQUIVIAS, Óscar, “Ullán por Ullán”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 226-229.

FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos, *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del experimentalismo español (1975-1980)*, Ediciones Alfar, Sevilla, 2003.

FERNÁNDEZ-CID, Miguel, “El límite como espacio creativo”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 230-233.

FERRO, Manuel et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012.

\_\_\_\_\_, “El fuego del desencanto. Palabras recogidas de José-Miguel Ullán”, *Minerva*, núm. 15, 2010, pp. 74-79 (disponible online en: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=440>)

FLORY, Wendy Stallard, *Ezra Pound and “The Cantos”: a record of struggle*, New Haven, Londres, 1980.

GALLEGOS DÍAZ, Cristián, “Aportes a la Teoría del Sujeto Poético”, Universidad de La Serena, consultado 5 de septiembre de 2016 (disponible online en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>)

GARCÍA VALDÉS, Olvido, “Están muy solos también los animales”. Diario *ABC*, consultado 10 Abril 2017 (disponible online en: <http://www.abc.es/cultura/libros/20140811/abci-olvido-garca-valds-poesa-201408041118.html>)

\_\_\_\_\_, “De sus lenguas aéreas”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 234-245.

GARCÍA VEGA, Lorenzo, “Un ludópata compulsivo”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 246-247.

GIMÉNEZ FRONTÍN, J.L. *Movimientos literarios de vanguardia*, Salvat editores, Barcelona, 1973.

GÓMEZ AGUILERA, Fernando, “Entre el enigma y las campanas: la poesía de José-Miguel Ullán”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 248-257.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34



GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, “Con José-Miguel Ullán (1972-1975)”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 258-279.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Obras de don Luis de Góngora*, Imprenta de Francisco Foppens, Madrid, 1959 (disponible online en <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/756/pdf/>)

GONZÁLEZ ESTEVA, Orlando, “José-Miguel Ullán: el junco solitario (retrato y antología personal)”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 280-285.

GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio, “Palabras de Tibulo para José-Miguel Ullán”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 285-296.

GOYTISOLO, Juan, *Ensayos sobre José Ángel Valente*, Claudio Rodríguez (edit.) Servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2009.

\_\_\_\_\_, *Las virtudes del pájaro solitario*, Seix Barral, Barcelona, 1888.

GUELBENZU, José María, “Ullán”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 297-301.

GUITÉRREZ, Menchu, “José-Miguel Ullán: reconocerse en la mano”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 302-307.

GULLAR, Ferreira, “Teoria do não-objeto”, en *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 - 1962.*, Aracy A. Amaral (coord.), Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 1977. p.85-94, consultado 21 de octubre de 2016 (disponible online en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1091374/language/es-MX/Default.aspx> ).

HATZFELD, Helmut, *Estudios literarios sobre mística española*, Gredos, Madrid, 1976.

HUGNET, Georges, *La aventura dada*, Ediciones Jucar, Madrid, 1973.

INSTITUTO CERVANTES (dir.), *Agrafismos. Dibujos de José Miguel Ullán (Exposición celebrada en Roma, en el Instituto Cervantes de Roma, del 2 de abril al 31*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

de Julio de 2009, Instituto Cervantes de Roma, Roma, 2009, consultada 15 Julio 2016 (online: [http://roma.cervantes.es/FichasCultura/Ficha59310\\_33\\_1.htm](http://roma.cervantes.es/FichasCultura/Ficha59310_33_1.htm))

JACOBS, Bárbara, “Presencias de Ullán”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 318-323.

JIHAD HASSAN, Kadhim, “Múltiple Ullán”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 308-317.

KHOURI, Omar, “Noigandres e Invenção. Revistas porta-vozes da Poesia Concreta”, en FACOM, n.16, Brasil, 2º semestre 2006, pp. 20-33, consultado 5 octubre de 2016 (disponible online en: [http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_16/omar.pdf](http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/omar.pdf))

KONEČNY, Lubomir, “Los Cinco Sentidos desde Aristóteles a Constantin Brancusi”, en Silvia Ferino-Padgen y José Milicua (com.), *Los Cinco Sentidos y el Arte* (Museo del Prado, celebrada del 27 de febrero al 4 de mayo de 1997), Madrid, Museo del Prado, 1997, pp. 29 – 45.

LEMOINE, Serge, Dada, Hazan, París, 1986.

LEZAMA LIMA, José, *Poesía completa*, César López (edit.), Madrid, Alianza, 1999.

LÓPEZ CASTRO, Armando, *Pájaro y enigma. Estudios sobre José Ángel Valente*, Abano, Ourense, 2000.

LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *La escritura mirada. Una aproximación a la poesía experimental española*, Ed. Calambur, colección Biblioteca Literae, 2008.

LUMBRERAS, Ernesto, “Instantáneas del archipiélago perdurable de José-Miguel Ullán”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 324-331.

MANGUEL, Alberto, “Lectura de José-Miguel Ullán”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 332-333.

MARTÍN GARZO, Gustavo, “Un mundo sin cosas”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 334-338.

MAYHEW, Jonathan, “De la luminosa opacidad de los signos” en *Razón de nadie. Jornada en torno a la poesía de José-Miguel Ullán*, Miguel Casado (coord.), Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2010.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

MESTRE, Juan Carlos, “José-Miguel Ullán: el bosque de los signos”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 338-345.

MILÁN, Eduardo, “Desprendimientos de Ullán”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 346-348.

\_\_\_\_\_, “Solo Ullán”, en VV.AA, *Las voces inestables. Sobre la poesía de José-Miguel Ullán*, Miguel Casado (edit.), Ediciones pensamiento, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2011, pp. 49-67.

MILÁN, José Antonio, “En las Culturas de Ullán”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 349-352.

MILLÁN, Fernando y Jesús García Sánchez (edit.), *La escritura en libertad: antología de poesía experimental*, Alianza Editorial, Madrid, 1975.

MILLÁN, Fernando, *Textos y antitextos*, Colección El anillo del cocodrilo, Madrid, 1970.

MIRANDA, Paulo y Omar Khouri (edit.), *artéria, revista de poesia 40 anos*, Caixa Cultural Sao Paulo, Sao Paulo, 2016.

MIRÓ, Emilio, “José Ángel Valente: la memoria y los signos”. Ediciones de la “Revista de Occidente”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 203, noviembre 1966, pp. 473-478 (disponible online en <http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/num-203-noviembre-1966/>)

MOLINA, César Antonio, “Consolación por José-Miguel”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 353-354.

MONSIVÁIS, Carlos, “Los enigmas verbales”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 355-356.

MONTESANO, Guisepe, “Ullán en Nápoles”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 357-360.

MORENO VILLAREAL, “Manos a la obra”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 361-365.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

MORI, Moisés, “Ley / Amarillo”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 366-387.

MUÑOZ, Jacobo y Francisco José Martín (edit.), *La filosofía del límite: debate con Eugenio Trías*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005.

MURIEL DURÁN, Felipe (edit.), *La poesía visual en España (Siglos X-XX) (Antología)*, Ed. Almar, Salamanca, 2000.

NAVARRO DURÁN, Rosa, *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*, Planeta, Madrid, 2000.

NÚÑEZ, Aníbal, *La luz en las palabras. Antología poética*, Vicente Vives Pérez (edit.), Cátedra, Madrid, 2009.

ORTEGA, Antonio, “Ullán: peso y sombra de la melancolía”, en VV.AA, *Las voces inestables. Sobre la poesía de José-Miguel Ullán*, Miguel Casado (edit.), Ediciones pensamiento, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2011, pp. 71-84.

OTERO, Eloísa, “Tres entrevistas a Ullán” (entrevista), en *Minerva*, núm. 15, 2010, pp. 81-84 (disponible online en: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=442>)

PALENZUELA, Nilo, *El arte de la conjunción. Palabras e imágenes de Vicente Rojo*, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, México D.F., 2013.

PAZ, Octavio, *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.

\_\_\_\_\_, *Obra poética (1935-1998)*, Galaxia Gutemberg / Círculo de lectores, Madrid, 2014.

PESSOA, Fernando, *Poesía*, José Antonio Llardent (edit.), Alianza Tres, Madrid, 1983.

PEYROU, Mariano, “Un soneto”, en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 388- 395.

PIGNATARI, Décio, *Información, lenguaje, comunicación*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

\_\_\_\_\_, *Semiótica del arte y de la arquitectura*, Gustavo Gil, Barcelona, 1983.

PINO, Francisco, *Distinto y junto. Poesía completa*, 3 vols., Junta de Castilla y León, Valladolid, 1990.

219

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

- \_\_\_\_\_, *Siyno sino*, 3 vols., Simancas Ediciones, Valladolid, 1995.
- PRAZ, Mario, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid, 2007.
- RAMÓN, Esther, "El espíritu del valle no muere", en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 396-401.
- RICHTER, Hans, *Dada. Art and anti-art*, Thames & Hudson, London, 2016.
- RÍOS, Julián, "Alençon (ficción para / hacia José-Miguel Ullán)", en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 402-408.
- RIVERS, Elías L. (edit.), *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 2008.
- ROJO, José Andrés, "No conozco poesía que no tenga una querencia por lo oscuro" (entrevista a José-Miguel Ullán), en Diario *El País*, consultado 3 Mayo 2016 (online en: [http://elpais.com/diario/2008/04/10/cultura/1207778402\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/04/10/cultura/1207778402_850215.html))
- ROSALES, Luis "Poesía de don Juan de Tassis, conde de Villamediana (1582-1622)", en *Escorial*, tomo V, cuaderno 12, octubre de 1941, pp. 67-87.
- \_\_\_\_\_, *Pasión y muerte del conde de Villamediana*, Gredos, Madrid, 1969.
- SÁNCHEZ, Ángel, *Flexiones, travesía. Poesía (1979-1985)*, Col. Agustín Espinosa, Consejería de cultura y deportes. Gobierno de Canarias, Madrid, 1987.
- \_\_\_\_\_, Galería Marvick (com.), *Elogio a la caligrafía*. (Exposición celebrada en la sala de exposiciones Parque García Sanabria, del 8 al 24 de abril del 2016), Santa Cruz de Tenerife, 2016.
- \_\_\_\_\_, *Naumaquia*, Gráficas Europa, Salamanca, 1971.
- \_\_\_\_\_, *Poesía reunida. Memorial de derrotas (1967-1982) y Paisaje sucesivo (1983-2007)*, 2 vols., Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2007.
- SARMIENTO GARCÍA, José Antonio, *La otra escritura. La poesía experimental española*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.
- \_\_\_\_\_, *La poesía fonética. Futurismo / Dadá*, Libertarias, Madrid, 1991.
- SCHAMA, Simon, *El poder del arte*, Editorial Crítica, Barcelona, 2010.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA	Fecha: 19/05/2017 10:01:09
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES	22/05/2017 15:52:00
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO	22/05/2017 16:24:34

SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

SOLANAS JIMÉNEZ, M<sup>a</sup> Carmen, *La poética futurista*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2011.

SOROS, Juan, "Contragrafismos: eso de leer poemas", en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 409-415.

THORNTON, Alejandro, *L. O. Q. U. E? Poesía Visual. En busca de una definición*. (tesis doctoral), Departamento de Artes Visuales, Instituto Universitario Nacional de Arte (I.U.N.A), Buenos Aires, 2012.

TOLEDANO, Ruth, "Ullán: el articulador", en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 416-420.

TRÍAS, Eugenio, *Filosofía y carnaval y otros textos afines*, Anagrama, Madrid, 1984.

\_\_\_\_\_, *La Dispersión*, Taurus ediciones, S.A, Madrid, 1971.

TRUJILLO, Julio, "Metralla para Ullán", en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 421-429.

VALENTE, José Ángel, *Noventa y nueve poemas*, prólogo, selección y addenda de José-Miguel Ullán, Alianza, Madrid, 1981.

\_\_\_\_\_, *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 1991.

VV.AA, "José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas", consultado 10 de noviembre de 2016, (disponible online en: <http://impuribus.blogspot.com.es/2012/05/jose-miguel-ullan.html>)

\_\_\_\_\_, *El signo del gorrión*, núm. 17, invierno, Valladolid, 1999, consultado 20 abril 2017 (disponible online en <http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/el-signo-del-gorrión/html/17/el-signo-del-gorrión-numero-17.html>)

\_\_\_\_\_, *Sin título s/t*, N. 7, Centro de Creación Experimental, Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, 2004, p. 9-14.

ZAID, Gabriel, "Poemas posibles", en Manuel Ferro et al., *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida Madrid, 2012, pp. 429-433.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34

ZAMBRANO, María, *Esencia y hermosura: antología*, edición y prólogo de José-Miguel Ullán, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona, 2010.

ZÓBEL, Fernando, *Zóbel: acuarelas*, prólogo de José-Miguel Ullán, Rayuela, Madrid, 1978.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.  
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 910500

Código de verificación: Ck75eY4y

Firmado por: UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

En nombre de MONICA TRUJILLO ACOSTA

Fecha: 19/05/2017 10:01:09

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

En nombre de NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

22/05/2017 15:52:00

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

En nombre de ERNESTO PEREDA DE PABLO

22/05/2017 16:24:34