

## José-Miguel Ullán: hacia una poética de lo visual

*Jonathan Mayhew*

Autor de una obra de gran relevancia, José-Miguel Ullán es, sin embargo, un poeta casi secreto, al que la crítica se ha aproximado con cierta reticencia. Para el hispanismo norteamericano este poeta casi no existe, mientras que en España los que han escrito sobre él pertenecen a un entorno muy minoritario. La calidad de las aproximaciones críticas ha sido excepcional, con críticos y poetas del tamaño de Amalia Iglesias, Julio Ortega, Miguel Casado, Eduardo Milán, José Manuel Cuesta Abad y Olvido García Valdés. A pesar de esto, hay varias zonas de su producción apenas exploradas, ya que los estudios generales han sido más frecuentes que el análisis detallado de obras específicas.

La variedad de su producción literaria y plástica no es señal de una falta de coherencia estética, pero habría que resistir la tentación de reducir la producción literaria de Ullán a una postura unitaria, por lo menos al principio. La coherencia de su obra no se puede localizar en unas técnicas poéticas invariables, a mi modo de ver, sino en unas actitudes de fondo. Esta coherencia profunda solo se vuelve visible después de una lectura atenta de toda su obra, en toda su riqueza y variedad.

Dentro de la obra de este poeta existe una división básica entre textos hechos con palabras—como la mayoría de los *poemas* que en el mundo han sido—y otros que ni siquiera emplean materia lingüística. Miguel Casado ha señalado su “inabarcable riqueza léxica, que no encontraría paralelo en la poesía en castellano si no es remontándose a César Vallejo” (Ullán, *Ondulaciones* 20). Para Olvido García Valdés, asimismo, “Ullán es el mayor genio lingüístico” entre los poetas de nuestra época (citado por Casado en Ullán, *Ondulaciones* 22). Sin contradecir estas afirmaciones, yo diría que es también posible leer al creador de *Agrafismos*, de una manera sumamente fructífera, con un énfasis específico en toda su materia *no verbal*. Ullán, sin lugar a dudas, es un maestro de lo que Ezra Pound llamó la “logopoeia”, o el ingenio pu-

ramente palabrero, basada en la utilización de palabras fuera de sus contextos habituales. Pound definió este territorio poético como “el baile del intelecto entre las palabras”—frase que ha inspirado el título de un libro de Marjorie Perloff. En muchas ocasiones, no obstante, Ullán ha optado por renunciar a la palabra misma. Su poesía visual, en particular, huye del *logos* poundiano para suprimir el signo lingüístico en sí.

Se puede decir que en sus obras visuales, persigue, no la *logopoeia*, sino la *phanopoeia*, o la capacidad de “proyectar una imagen sobre la imaginación visual” (Pound, *The ABC of Reading* 63). Por cierto, desde Pound, Apollinaire, Reverdy y Lorca la *visualidad* en sí es de suma importancia dentro de la poética moderna. Sería una grave equivocación, no obstante, suponer que la poesía orientada hacia lo visual comparte una poética unitaria. La manipulación de la apariencia visual de palabras, letras u otros signos tipográficos y caligráficos puede responder a necesidades artísticas de índole diversa y contradictoria, incluso dentro de la obra de un solo autor. A este respecto la visualidad no es distinta de otros recursos poéticos, como la versificación o el uso de lenguaje figurado: sin ver cómo se utilizan estos recursos en un contexto creativo específico, es imposible llegar a ninguna conclusión válida sobre su función o su valor. Se habla de la musicalidad del verso o de la visualidad como si estos fueran conceptos fáciles de definir, cuando en realidad hay *musicalidades* y *visualidades* de diversa índole.

¿Cuál es, entonces, la sensibilidad visual de nuestro autor? No escribe *caligramas* a modo de Apollinaire. Tampoco proyecta imágenes nítidas sobre la mente del lector, como Pound o William Carlos Williams en sus poemas breves: *Amo de llaves* y *La dictadura del jayku*, que contienen poemas en la tradición del *haiku* o del *rensaku* japonés, no presentan imágenes visuales, como se podría esperar, sino juegos lingüísticos. A diferencia de los concretistas brasileños, el interés principal de Ullán no es ni la tipografía ni el diseño gráfico. A pesar de sus colaboraciones con pintores, Ullán se distancia, igualmente, de mucha poesía efrástica: la que se fundamenta sobre los aspectos más literarios y miméticos de la pintura, *re-representando*, en palabras, escenas pictóricas.

En un artículo publicado en 2011, “De la luminosa opacidad de los signos: el texto visual de José-Miguel Ullán”, propuse que la función principal de lo visual en la poesía de Ullán era la supresión del hablante poético. Sin *habla*, no puede haber hablante lírico. Los garabatos de Ullán, en muchos casos, son literalmente impronunciables. Son signos gráficos que se parecen a la escritura de un idioma extranjero desconocido o puramente imaginario. (Tal es el caso de sus “agrafismos”, por ejemplo.) Esta ausencia se vincula, según este artículo mío, a la ausencia o reducción de la voz poética en toda la poesía de Ullán, no únicamente las obras clasificables como “visuales.” El “yo poético”

de Ullán frecuentemente desaparece por completo y el componente confesional de su poesía, como consecuencia, es prácticamente inexistente. Este poeta rompe, por lo tanto, con una faceta central de la lírica: la primacía de la *voz poética* como simulacro de la subjetividad poética. Al prescindir de palabras y de subjetividad, crea también un arte poético fuertemente anti-mimético.

Es muy posible que estas hipótesis sean acertadas. Jenaro Talens, por ejemplo, coincide conmigo al notar que “Nadie habla. El yo es solo el hueco que la escritura abre al escarbar en medio del blablablá interminable de la palabras de la tribu” (189). Sin embargo, puede haber explicaciones más ricas y matizadas sobre las funciones de lo visual en Ullán. Sin desmentir las observaciones que desarrollé en mi primera aproximación al tema, me atrevería a decir que mi idea central era demasiado sencilla, y que pecaba además de una *negatividad* excesiva. La función de un recurso tan poblado de posibilidades estéticas no puede limitarse a la supresión de una voz lírica más tradicional, aunque esta sea una de los resultados. Es cierto que a Ullán le interesan las tachaduras, las borraduras y los signos indescifrables, pero estos recursos tendrán, previsiblemente, funciones múltiples.

En este segundo intento por definir la poética de lo visual en Ullán, por lo tanto, se explicarán varias tendencias predominantes en la poesía visual de este poeta, con referencia a obras como *Manchas nombradas*, *Alarma*, *Agrafismos* y *Testículo del Anticristo*—esta aproximación, desde luego, no puede ser completa, al dejar en el tintero el análisis de otras obras relevantes—. En primer lugar, las imágenes en Ullán tienden hacia la *abstracción* y la *materalidad*, tomando como punto de partida el entendimiento de estos conceptos de dos figuras clave para este poeta, Antoni Tàpies y José Ángel Valente. La segunda tendencia es la *tachadura*, la eliminación o supresión de signos gráficos. Estos signos, no obstante, tienen que mantenerse parcialmente visibles o legibles: el juego está en el ocultamiento parcial de las letras. Finalmente, esta tachadura se enlaza con un impulso lúdico e irónico: Ullán utiliza las capacidades materiales de lo visual para explorar las contradicciones dentro de su propia poética.

*Manchas nombradas* (1984) no es una obra de poesía visual, sino de poesía ecfástica, una aproximación verbal a la obra pictórica de Enrique Brinkmann, Fernando Zóbel y Antonio Saura—entre otros. Curiosamente, estos textos se presentan al lector “sin el escudo protector de sus estimulantes visiones” (187); es decir que se le ofrece al lector que no tiene acceso a las imágenes que sirvieron de inspiración al poeta. Al tratarse de una poesía basada, en la mayoría de los casos, en pintura abstracta, no figurativa, el distanciamiento de la representación mimética es doble: las palabras se refieren a imágenes que el lector no ve, mientras que las descripciones verbales tienen el efecto de borrar estas imágenes de nuevo, en vez de presentarlas de forma nítida.

Ahora bien, otra lectura de esta poesía, también de gran interés, sería una vuelta a las fuentes visuales. De ese modo se podrían comparar las imágenes visuales con sus representaciones verbales y—lo que es aun más fructífero—estudiar la estética de Ullán en comparación con la de estos pintores de una manera más profunda y detallada. La lectura meramente literaria, aunque autorizada en parte por la presentación de los textos en libros desprovistos de imágenes, es más pobre a este respecto. La naturaleza exacta de las colaboraciones inter-artísticas de Ullán apenas ha despertado la curiosidad de la crítica, que siguen tratando su obra plástica desde una perspectiva casi exclusivamente literaria.

De esta manera Ullán rechaza el impulso central de mucha poesía ecfrástica, que interpreta, de forma literaria, los aspectos más literarios de la pintura, hablándonos de personajes y escenas. Pensemos, por ejemplo, en el poema “El mundo de Cristina,” de María Victoria Atencia, inspirada por un cuadro de Andrew Wyeth, en que la hablante lírica se identifica con una muchacha—Cristina—tendida en la hierba que contempla un paisaje. Las manchas de Ullán tienen una intencionalidad contraria a esta técnica de subjetividad lírica, llevada cabo tan hábilmente por Atencia en este poema.

Este poema de la sección “En un paisaje abolido”, inspirado por el pintor Alfonso Fraile, puede servirnos de ejemplo del impulso antimimético de Ullán:

VENZAN, al fin, los neutros ojos.

Desdeñosa, la esfinge recurre a prueba a una humildad confusa. La región se anima con glaucos fuegos y una luz mentida. Esplendor africano de lo incierto.

Las plantas le mordiera cultamente. (92)

El resultado es una poesía que se aproxima a la poética de silencio de José Ángel Valente—iniciada por el poeta ourensano aproximadamente por las mismas fechas. Ullán, sin embargo, va mucho más allá en el proceso de abstracción lingüística, logrando *abolir* el paisaje pintado con palabras que borran en vez de esclarecer: *neutros, confusa, mentida, incierto*. La figura de la *desdeñosa esfinge*, aquí, sugiere enigmas sin resolver.

Este poema, dentro del conjunto de *Manchas nombradas*, es relativamente fácil de explicar, aunque no acabo de entender la relevancia ni la sintaxis de la última oración. El llamado “hermetismo” poético de Valente, en contraste con los enigmas de Ullán, es de una claridad meridional. Es interesante notar que Valente, buen amigo de Ullán y un poeta mucho más canónico, es mucho menos radical en su transformación del lenguaje mismo, al nivel de la materia verbal y plástica en sí.

Para Valente, la *materialidad* del signo lingüístico es un concepto clave; nunca deja de insistir en ello a lo largo de su segunda época. Sin embargo, esta materialidad—inspirada directamente en la pintura de Antoni Tàpies—no va tan lejos como la poesía abstracta de Ullán, que lleva a cabo proyectos en que esta materialidad es mucho más plástica. Habría que notar que Tàpies es una figura fundamental para Ullán también, y que a primera vista puede parecerse que lo que encuentran los dos poetas en el pintor catalán es el mismo concepto de materialidad. No es exactamente así, sin embargo, porque Ullán no utiliza la *materia* como metáfora, sino como elemento *literal*. No simplemente se refiere a este concepto, ni lo explica en términos intelectuales, sino que lo pone en práctica de una forma mucho más radical, y no únicamente en sus colaboraciones con Tàpies y otros artistas afines.

Su interés en la forma visual del signo gráfico llevará a Ullán a crear nuevas formas de escritura pictográfica, semejantes a los signos indescifrables que aparecen con alguna frecuencia en la obra de Tàpies. *Agrafismos (Ondulaciones)*, una obra publicada casi simultáneamente con la edición de la poesía reunida de Ullán *Ondulaciones* (2008), recoge una serie de imágenes ondulantes, serpentinas. El prefijo negativo *a* sugiere que las imágenes no son *grafemas*—escritura—, sino todo lo contrario. Pero a la vez es la *grafia* lo que se niega, y no otra cosa. Como resultado, el texto se puede leer como una serie de variaciones lúdicas sobre un mismo tema.

La *onda* es, literalmente, la forma en que existen tanto la luz como el sonido, y por lo tanto es la base de la materialidad del signo poético, tanto en su dimensión sonora como en su visualidad. También son imágenes rítmicas, tanto por la repetición de líneas como por el ritmo serpentino dentro de cada ondulación. Las figuras de Ullán son abstractas, no miméticas: no representan nada, aunque es difícil no ver serpientes, cuerdas, textiles u olas del mar en algunos casos. A este respecto tal vez sean una respuesta a la creencia de Pound en la iconicidad de los caracteres chinos. Al contrastar la escritura iconográfica con los sistemas alfabéticos occidentales, siguiendo a Ernest Fenellosa, Pound buscó un signo gráfico mimético, cargado de significado visualmente. La poética plástica de Ullán es tan expresiva como la de Pound, pero de una forma radicalmente distinta, ya que busca la abstracción. La visualidad, en Ullán, es en parte la negación de lo visual o de cierta manera de entender la visión poética como una proyección en la imaginación del receptor.

Otra de las técnicas fundamentales de la poesía de Ullán es la borradura o tachadura. El libro *Alarma* (1975), una colaboración con el escultor y pintor Eusebio Sempere, consiste en las páginas de otro libro con grandes tachaduras negras que ocultan, casi por completo, el texto original. A veces el poeta ha dejado sin tachar algunas palabras o frases sueltas. Leyendo entre líneas (o entre tachaduras) se puede ver que el libro, redactado en castellano, contiene ca-

pítulos sobre el conflicto palestino-israelí y sobre la política social de la iglesia católica. ¿O tal vez se trata de dos libros, pero con una tipografía idéntica, tal vez provenientes de la misma casa editorial? Algunas palabras y frases son visibles, como “Los perros de la guerra son hombres” (Ullán, *Ondulaciones*, 217); “*que nuestro país no es ni sombra de lo que era*” (228; subrayado original). Algunas páginas llevan tachaduras más densas que otras, y por lo tanto la cantidad de texto legible es extremadamente variable. En otros caso el poeta ha salvado una palabra o frase en una pequeña caja, como “utopía” (238) o “todos nacemos” (239). Las tachaduras mismas toman formas distintas: no son simplemente obstáculos a la lectura del texto original, sino que crean su propio ritmo de (no)lectura. Por lo general son líneas de tinta bastante gruesas puestas sobre las páginas de forma simétrica.

A pesar del contenido socio-político de los textos tachados, la postura de Ullán frente a estas cuestiones palpitantes es difícil sino imposible de definir. Las frases todavía legibles, junto con las frases señaladas por la “caja,” no siempre son sugerentes: a veces lindan con lo banal. En cualquier caso el intento de leer el texto original se ve siempre frustrado. A mi modo de ver, lo importante aquí no es saber lo que Ullán opina sobre cuestiones culturales, sociales y políticas, sino ver cómo toma cierta distancia frente a la aparente seriedad de los debates contemporáneos. Frente al discurso intelectual de cierto tono grave, hay que proponer otras maneras de leer y de escribir.

Cabe preguntar, al considerar la variedad de las técnicas visuales en la poesía de Ullán, si hay “una poética de lo visual” en Ullán o si, por lo contrario, hay varias obras visuales que responden a impulsos estéticos diversos. Sin negar la gran variedad de las obras estudiadas aquí, se podría decir que, efectivamente, se puede inferir la existencia de una actitud común por debajo de una obra de diversa índole. Mi tesis original era que la función primordial de la visualidad es la supresión de la voz lírica tradicional. Ahora diría, más bien, que la actitud fundamental en la poesía visual de nuestro autor es un espíritu de *rechazo lúdico* a los sistemas de comunicación en uso, sean los de la poesía lírica en sí o los del lenguaje en todas sus funciones culturales, políticas y sociales. Esta hipótesis es más que probable, ya que los mejores críticos de esta poesía ya han señalado la importancia de la *ironía* y del *rechazo* como impulsos fundamentales de su poética. Desde esta perspectiva, el rechazo de Ullán de ciertas convenciones líricas es lo de menos. Es cierto que algunos de los poetas españoles contemporáneos más estéticamente conservadores se aferran a unos códigos de comunicación lírica muy convencionales, haciendo alarde de su maestría de las formas recibidas y desdeñando la vanguardia poética.

A Ullán no le interesa esta opción: los códigos convencionales, sean los de la literatura o del discurso público en general, simplemente no se pueden tomar en serio, y la función de la palabra poética—aun cuando no es “pala-

bra”—es la de proponer otros modelos comunicativos—aun cuando no son capaces de “comunicar” nada en particular. La ironía del rechazo es fuerte, mordaz, pero produce carcajadas en sus receptores. ¿A qué otro poeta español contemporáneo se le ocurre crear un libro como *Testículo del anticristo*, una obra que consiste en cinco dibujos de testículos que glosan un fragmento enigmático de texto?

Una anécdota personal tal vez arroje luz sobre la función lúdica de Ullán: la ponencia que di en el Círculo de Bellas Artes, que luego se publicó como “De la luminosa opacidad del signo,” provocó mucha risa entre mis oyentes. Releyendo el texto escrito, noto que no hay ningún elemento cómico explícito; se trata de un trabajo académico bastante seco y hasta aburrido. En mi presentación oral, en cambio, no pude resistir la tentación de la ironía y del juego lingüístico. Era como si algo del espíritu cómico de Ullán se transmitiera a través de mi *performance* espontánea. Al tratar solo la obra visual del poeta, no leí en voz alta ningún texto: los que discutí eran precisamente los que no pueden vocalizarse. Miguel Morey ha comentado sobre “la extrema dificultad de leer la poesía de Ullán en voz alta” por su rica “polifonía,” pero los textos que yo había escogido carecían de sonoridad por completo. Las cualidades irónicas se pusieron de relieve simplemente con una descripción aburridamente fidedigna de las obras mismas.

Tal vez por idiosincrasia, leo la obra de Ullán de forma más festiva, menos melancólica, que otros críticos (Ortega). Sin negar el sentimiento de rechazo o de amargura que otros sienten al considerar su obra, mi propia reacción suele ser casi jubilosa, al ver cómo el poeta crea nuevas posibilidades estéticas de la cenizas de la banalidad y la destrucción. Ofrezco esta lectura sin ganas de contradecir otras, simplemente como complemento a una tendencia muy fuerte a enfatizar cierta negatividad en su proyecto estético.

Mi nueva aproximación puede revelarnos una conexión soterrada entre la poesía visual de Ullán y su faceta más *lingüística*. De este modo la contradicción entre estas dos facetas de su obra desaparece. ¿De qué le sirve a Ullán ser el “mayor genio” del lenguaje dentro de la poesía contemporánea, tal como propone García Valdés? Precisamente le permite poner en tela de juicio la validez de los códigos operantes del discurso, a la vez que pone en marcha una gran variedad de recursos expresivos alternativos. No es solo la riqueza de materia verbal lo que importa, tal vez, sino la capacidad de destruir los significados, precisamente por su aparente exceso lingüístico. Desde esta perspectiva, eliminar la palabra misma del texto poético o, por lo contrario, utilizar muchísimas palabras de índole diversa, pueden cumplir algunas de las mismas funciones: renovar la lengua de la tribu de forma audazmente experimentalista.

## Obras citadas

- Casado, Miguel, ed. *Las voces inestables: sobre la poesía de José-Miguel Ullán*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2011.
- Mayhew, Jonathan. “De la luminosa opacidad de los signos: el texto visual de José-Miguel Ullán.” En *Las voces inestables*. Ed. Casado. 197–207.
- Morey, Miguel. ““Lo que llega a pensarse...”” En *Las voces inestables*. Ed. Casado. 229–56.
- Ortega, Antonio. “Ullán: peso y sombra de la melancolía.” En *Las voces inestables*. Ed. Casado. 69–84.
- Perloff, Majorie. *The Dance of the Intellect*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1996.
- Pound, Ezra. *The ABC of Reading*. New York, NY: New Directions, 1934. Impreso.
- Talens, Jenaro. “De la escritura como iconotexto.” En *Las voces inestables*. Ed. Casado. 183–94.
- Ullán, José-Miguel. *Agrafismos (Ondulaciones)*. Mérida: Escuela de Arte de Mérida / Instituto Cervantes, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Manchas nombradas*. Prólogo de Antonio Saura. Madrid: Editora Nacional, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Ondulaciones*. Ed., Miguel Casado. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2008.

---

Mayhew, Jonathan. “José-Miguel Ullán: hacia una poética de lo visual.” *Ensayo/Error: Arte y escritura experimentales en España (1960–1980)*. Ed. Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés. *Hispanic Issues On Line* 21 (2018): 183–190.