

El 68 de José-Miguel Ullán: procedimiento, revolución y vanguardia

The May 1968 events in José-Miguel Ullán: procedure, revolution and avant-garde

Rosa Benítez Andrés¹ y Pablo López-Carballo²

¹ Universidad Complutense de Madrid. Correo electrónico: rbeneitez@ucm.es

² Universidad de Salamanca. Correo electrónico: pablolopezcarballo@usal.es

El siguiente texto pretende articular una visión crítica acerca de los marcos de referencia que constituyen la poética de José-Miguel Ullán. Habitualmente encuadrado dentro de la *generación del 68*, este poeta desborda con su proyecto de escritura las características asociadas a dicha categoría, y su vinculación al proceso contestatario del mayo francés. Por ello, para generar una trama interpretativa más rica en matices y adecuada a la particularidad del caso ullanesco, se recurrirá aquí a las convergencias que su poética mantiene con las de tres autores del contexto europeo contemporáneo: Francis Ponge, Vladimir Maiakovski y Edoardo Sanguineti. De este modo, y través de las nociones de *procedimiento*, *revolución* y *vanguardia*, se tratará de comprender el proyecto de una literatura subversiva por la que todos ellos apuestan.

Palabras clave: José-Miguel Ullán, Estética literaria, Poesía y Política, Poesía española, Subversión.

This paper aims at articulating a critical view of the theoretical framework of José-Miguel Ullán's poetics. Usually studied under the generation of '68, his poetry goes well beyond the characteristics often associated with that group, and its links with the May 1968 protests in France. Therefore, to generate an interpretative itinerary richer in nuances and to commensurate the singularity of his work, we will explore Ullán's connections with the poetics of three other contemporary European authors: Francis Ponge, Vladimir Maiakovski and Edoardo Sanguineti. By reflecting on concepts such as *procedure*, *revolution* or *avant-garde*, the paper will explore their shared proposals for a subversive literature.

Key words: José-Miguel Ullán, Literary aesthetics, Poetry and Politics, Spanish poetry, Subversion.

En julio de 1966, y aprovechando un permiso para viajar a París con motivo de la celebración de un encuentro entre jóvenes poetas, José-Miguel Ullán se instala en la capital francesa bajo el estatuto de refugiado político. Sólo una década después, con la muerte del dictador en el horizonte, volverá a España —en la primavera de 1976— y cumplirá con la obligación de realizar el servicio militar, una de las tantas razones

que le habían llevado a exiliarse diez años antes. Durante este tiempo, el escritor mantiene una intensa relación con la producción cultural española, pero no menos viva que la que comienza a alimentar en este nuevo escenario europeo. En efecto, en este período, el autor conjugará sus colaboraciones en revistas como *Ínsula*, *Trece de Nieve* o *Triunfo* con su actividad en la O.R.T.F (*L'Office de Radiodiffusion-Télévision Française*); los viajes a diferentes ciudades de Europa con la agitación política y editorial en una de las colecciones de poesía española más importantes del momento¹ y, en otro orden de cosas, diferentes vínculos con personajes de la talla de Roland Barthes y Phillipe Sollers, José Ángel Valente y María Zambrano, Octavio Paz y Severo Sarduy o Antoni Tàpies y Antonio Saura. Una situación que pareciera replicar el excepcional origen de Ullán: ese punto de *Ambasaguas*, donde el río Tormes y el Duero sirven de límite y, por tanto, de unión entre territorios.

Todos estos contactos y formas de asociación, así como la posibilidad de imbricar diversas tradiciones en la propia, permanecerán latentes en el conjunto de la obra ullanesca². Sin pretender alimentar el tópico de la autarquía cultural padecida a lo largo del régimen franquista (cuestión por lo demás discutible en la época a la que se está aludiendo), bien podría afirmarse que ese lapso de tiempo, en el que José-Miguel Ullán abandona su país e inicia un fructífero diálogo con la realidad internacional, constituye uno de los momentos clave desde los que acercarse a su poética. No se trata, en este sentido, de una simple contaminación o influencia, sino también de respuestas paralelas a realidades afines. Por otra parte, el hecho de que esta circunstancia vital y profesional coincida con la etapa de formación intelectual del autor no hace sino confirmar la importancia del aprendizaje y los vínculos fraguados en esos años que van de 1966 a 1976. Es en este momento donde se gestan algunas de las estrategias y modos de hacer que mejor caracterizan la propuesta de escritura del autor y su propia concepción del hecho poético en tanto que acción estética y social.

1. EL MARCO DE 68

Parece claro, pues, que el traslado a París trae consigo una apertura en el marco de referencias y lecturas para este poeta, igual que para muchos otros autores del proceso peri-transicional, empeñados en añadir a su *instrucción* aquello que

¹ Así lo recuerda José Batlló, en el volumen antológico y de memorias de la colección "El Bardo", a propósito de la publicación del tercer libro de poesía escrito por José-Miguel Ullán, *Un humano poder*, y la inclusión de uno de sus poemas en la antología de poesía joven que el editor estaba preparando en 1966: "El cuadernillo de José-Miguel Ullán, con el mismo título del poema, no pudo incluirse en el volumen antológico, ya que fue previamente secuestrado por la censura. El Tribunal de Orden Público (TOP) procesó a Amelia Romero, como editora, por propaganda ilegal. La petición del fiscal era de seis meses de prisión menor. El Ministerio de Información y Turismo impuso una multa de 50.000 ptas., que no fue anulada, a pesar de la absolución y del rechazo por parte del Tribunal Supremo del recurso interpuesto por el fiscal contra la sentencia absolutoria. Tampoco se nos reintegró el opúsculo. ¿Otra reclamación al Estado?" (Batlló 1995: 88). El propio Batlló se pregunta en esas páginas si no fue el mismo poeta quien hizo llegar el volumen a los sectores más reaccionarios del sistema poético nacional como forma de provocación explícita.

² Fundamental será, por ello, el diálogo transatlántico propiciado por el poeta en años posteriores. En concreto, la cercanía del autor con otros poetas mexicanos, peruanos, chilenos o bolivianos, así como con buena parte de la cultura de esos mismos países, se hace palpable a través de muchos de sus textos tanto poéticos, como críticos o periodísticos y, excepcionalmente, en su faceta de editor en *Ave del paraíso*. En este sentido, Ullán contribuyó de manera esencial al afianzamiento en España de autores como Gonzalo Rojas, Jorge Eduardo Eielson, Gerardo Déniz, Jaime Saenz o Eduardo Milán.

quedaba más allá del oficialismo literario nacional. Tanto para algunos de los que permanecieron en España, como para esos otros escritores que engrosaron la lista de intelectuales españoles en el exilio, era completamente imprescindible escapar del espejismo de modernidad que rodeaba a buena parte de las letras nacionales, bien por la acción del Estado, o bien por la del mercado editorial. En efecto, es el rechazo de cierto provincialismo el que ha llevado, entre otras causas, a denominar a los poetas situados entre dos grandes promociones de fuerte impacto mediático e institucional —la *generación o grupo del 50* y los *novísimos*— como *generación del 68*:

[A] la generación española que nace en torno a 1946 le conviene el nombre de *generación del 68*, por cuanto esa fecha histórica tuvo una enorme importancia en su formación y la vincula al resto de generaciones occidentales que en ese momento empiezan a tomar conciencia de sí mismas (Lanz 2000: 23).

La mayoría de críticos e historiadores que se han servido de esta categoría no dudan en vincular la producción de los autores en ella englobados con el espíritu de revuelta o revolución (según las ópticas) generado alrededor del mayo francés. Así, adoptando como seña o marca ese año de 1968 —la cara visible, en cierto modo, de otros procesos contestatarios del momento como la Primavera de Praga, las protestas universitarias en EE.UU., los movimientos de oposición al franquismo en España, etc.— este término se asigna el objetivo de expandir las grietas de un discurso lírico de carácter normativo y normalizador. Se estaría buscando, con esta noción, evitar los reduccionismos teóricos e historiográficos de la literatura española contemporánea y redescubrir una problemática poética en la que las posturas implicadas, además de ser mucho más numerosas que las habitualmente referidas, poseían fronteras de difícil parcelación³.

En este sentido, y aunque no siempre se haya presentado de manera explícita, el uso del referente sesentayochista abre determinadas vías interpretativas muy interesantes para el caso poético español. Así, si por un lado sirve para caracterizar la actitud crítica y de protesta afín a muchos de los poetas que, como Ullán, comenzaban a escribir a finales de los sesenta —un posicionamiento compartido, principalmente, por la clase intelectual y estudiantil de este país, esto es, el entorno del que ellos mismos formaban parte—, por el otro, ofrece igualmente el sentido inverso (ese mismo que retrata el contexto político y social post-sesenta y ocho). Es decir, prepara las bases de lo que los *novísimos* y sus sucesivas perversiones vendrán a significar para la cultura nacional de los años setenta y ochenta: una vuelta al orden de una contundencia mucho mayor que la del anterior, similar a la experimentada, desde el punto de vista político-social, en aquellos países donde las protestas fueron más impertinentes.

La *generación del 68* remite, por ello, a dos realidades estrechamente vinculadas entre sí. Por un lado, señala la presencia de un rastro a menudo desapercibido por el impacto de movimientos de mayor fuerza. Esto es, trata de evidenciar ciertas posiciones estéticas marginadas por los relatos y prácticas más arraigadas. Pero, por otro, sitúa a una serie de poetas en la órbita del mayo francés y buena parte de los

³ Así lo ha demostrado ampliamente Miguel Casado en su ya clásico *Los artículos de la polémica* (2005).

ideales defendidos por aquel modelo. Así lo resumía Antonio Méndez Rubio al tratar de situar esa *historia imposible* de la poesía previa a la transición:

topamos aquí con un lugar de cruce decisivo, diría incluso fatal, por cuanto podemos estar ante escrituras que entienden la desaparición (la negación, la autocrítica) como un desafío concreto y (de)constructivo, al tiempo que esas escrituras son desaparecidas (invisibilizadas) por el discurso crítico dominante (Méndez Rubio 2004:15).

Por eso, en ocasiones, este mismo término, que en su origen pretendía visibilizar la pluralidad de la creación poética española alrededor de 1970, se ha utilizado, acriticamente, para subrayar la radicalidad y vocación antisistémica de los componentes de esta *generación*. Sin embargo, ese espíritu subversivo adjudicado a muy diferentes autores no siempre fue vacío, ni violento, sino todo lo contrario. Es como si la inane radicalidad con la que tiende a asociarse a esos poetas del 68 (Prieto de Paula 1996) fuera más bien el rasgo definitorio de los extremos a los que algunos de ellos pretendían enfrentarse: la inútil pugna entre lo más estrictamente literario-formal, de una parte, y lo político-social, de la otra. Un planteamiento que, en cierto sentido, también podría explicar el hecho de que un autor como Ullán fuera muy consciente de las limitaciones de aquel episodio contestatario —que sirve de rótulo al grupo—, en analogía, quizá, a las que desde su trabajo se le imponen a la poesía. Así lo comentaba el poeta recordando sus años en París y las palabras de Roland Barthes:

Tal como yo lo viví, nada tuvo que ver con esos balances culpabilizadores que se hacen desde el presente y donde mayo del 68 parece ser el germen de todos los desastres actuales. Fue un momento casi irreal de participación desorganizada, un cúmulo de situaciones contradictorias, una especie de sainete jovial de la revolución. [...] Se percibía desde el principio que eso no iba encaminado a una victoria como los sindicatos y partidos tradicionales llegaron a creer y temer, sino que era un estado emocional fugaz y, por fugaz, intenso. Recuerdo que Roland Barthes, a quien tuve de profesor en la École, era muy tímido, sensible, muy inteligente y, cuando estalló el mayo del 68, nadie quiso escucharle, decía: “Esto no cuaja, esto se corta”, como si hablara de una salsa mayonesa (Cit. en Ferro 2010: 75).

2. LA ESCRITURA DE LA LECTURA

La relación de José-Miguel Ullán con Roland Barthes sobrepasa la mera interlocución entre profesor y alumno. Representa, como se acaba de comentar, una de esas nuevas realidades discursivas a las que Ullán tuvo acceso tras su cambio de residencia, aunque tendrá un mayor alcance. La afinidad entre el pensamiento del francés y muchas de las opciones estéticas adoptadas por el poeta salmantino obligan a considerar ese marco teórico como apoyo ineludible en la configuración de la poética ullanesca. Barthes, contenido habitual en las retransmisiones radiofónicas en español de *France Culture*⁴, llegó a las pantallas de televisión españolas —si bien antes ya lo había hecho a través de la traducción de algunas de sus obras— de la mano de Ullán,

⁴ Los guiones para estos programas depositados en el archivo personal de José-Miguel Ullán atestiguan la asiduidad con la que los libros o ideas de Roland Barthes aparecían en dichas emisiones radiofónicas.

con una entrevista para el programa *Imágenes*, dirigido por Paloma Chamorro⁵. Este hecho, sin duda anecdótico, viene a plasmar un obstinado acercamiento del poeta hacia los textos y posiciones del semiólogo, probablemente iniciado ya antes de esos años en la *École Pratique des Hautes Études*. Son numerosos, en este sentido, los indicios que obligan a entender a Ullán como lector de Barthes y, acaso, seguidor de sus propuestas: la noción de *estereofonía*, el ejercicio de la escucha, la idea de *texto* frente a la de *obra* o el deseo de *lo neutro*⁶. Sin embargo, interesa ahora detenerse en otra cuestión algo manida desde el punto de vista teórico, pero ciertamente esclarecedora a la hora de comprender la escritura de José-Miguel Ullán y algunas de las aproximaciones que se desarrollarán en los sucesivos. Se trata de la distinción realizada por el pensador francés entre *placer* y *goce* (Barthes 1993), con la que finalmente se busca representar dos regímenes de lectura muy dispares, pero convergentes: uno, el de placer, con el que se experimenta la afirmación de la propia cultura y, otro, el de goce, donde esa pertenencia es puesta en crisis e insistentemente cuestionada. Como es de sobra conocido, ninguno de estos modelos invalida la existencia del otro, sino que ambos pueden cohabitar, incluso, en un mismo texto.

En el fondo, tal planteamiento hace referencia a la posibilidad —tan insistentemente reclamada por Ullán— de aceptar lo contradictorio; el hecho de satisfacer la necesidad de reconocer lo que nos es cercano (*el placer*) y, al tiempo, dejar espacio para lo ajeno (*el goce*) o, por enlazar con la cuestión del 68, creer en el cambio pero sometándolo a crítica. Por otra parte, esta exigencia de resaltar la importancia de la recepción del texto y el papel activo del lector, ensayada por Barthes casi a lo largo de toda su obra, habla también de otra particularidad presente en Ullán. De manera muy clara, la poesía de Ullán interpela al lector, lo desconcierta —llegando a incomodarlo— y le obliga a abandonar cualquier estado de apatía (ése es su *goce*, diría Barthes) en el que pudiera llegar a instalarse. Aunque, por sí tal ejercicio de inquietud no fuera suficiente, el autor se somete al mismo proceso. Cuando el poeta inserta fragmentos de texto en sus composiciones no recurre a ellos como mera cita o alusión a otros escritores, al menos no en la mayoría de los casos en los que tales apelaciones se muestran sin una advertencia clara sobre su origen. Se aleja, por tanto, de aquella maniobra de legitimación ensayada por ciertos *novísimos* mediante la incorporación acrítica de diferentes modelos poéticos a los que adherirse. Su objetivo es muy diferente: hacer explícitos sus actos de lectura para así difuminar —aún más— los límites entre lo que se lee y lo que se escribe, lo impropio y aquello que parece pertenecer a uno mismo. Se trata, por tanto, de mostrar cómo se teje la trama.

3. TRES HILOS CONDUCTORES DE LA POÉTICA ULLANESCA.

Este tipo de procedimiento *apropiacionista* representa uno de los pocos ejercicios más o menos constantes en la obra ullanesca. En otros momentos, ese realojamiento textual tendrá un origen diferente; se arrebatará a lo oído, siguiendo la praxis de la escucha referida unas líneas atrás. No obstante, para tratar ahora de conjugar algunos de los elementos que se acaban de esbozar —el contexto europeo de Ullán, la revulsión contra lo establecido, la escenificación de lo leído o la actitud de escucha— se hace

⁵ La transcripción de esta entrevista fue publicada por *Los Cuadernos del norte* poco tiempo después.

⁶ Véase, respecto a esto último: Casado 2008: 46-49 y García Valdés 2012: 240-242.

imprescindible recurrir a un nombre, Francis Ponge⁷, y a un poema, “Mouvements Browniens”⁸, de aquella época:

A Un hombre se enjabona, fue engendrado en 1943 (perdonen), no hay fábula en sus muelas, desconoce los peces voladores, se nausea, se adora (a-dora), lloró a destiempo (y oraba, ejem!), monda la anaranjada soledad-ciempiés, asistirá al entierro del gimnasta desnucado, come caracoles con chinitas ternísimas, nostalgia la sordera goyesca de un país acaso inexistente, respira como si camarada y sopla —aaah—, celtíbera la oreja, diderotiza el asco (mal asunto), murmuló con Cervantes y Marx y Virginia Woolf y Epicuro y Lenin y Rulfo y Trotsky y Mao y Villon..., odia a Louis Aragon (en confianza), fumará a toda mecha, espera (*tú, Francis sutil, poeta*), abrazamos a J.P. (bizco simpaticón), vaguemos por Invalides, cantan tres monjas: *il faut*, se masturba un gato ceniciento bajo la estatua de Mallarmé, ENLOQUECE LA CONCORDE, CHISPORROTEAN LAS PALABRAS, NACE EL AGUA Y SUSPIRA LÍQUIDAMENTE, EL GÓLGOTA HACE PUS, NO VIBRA EL ARCO IRIS EN LA SOMBRA

—RÉQUIEM, RELIQUA—



B El hombre enjabonado re-cuer (da) : al Joven Francis, pluma en ristre, mientras era engendrado el hombre (*desesperadamente*: brinden), mientras Ponge encanecía en un cedazo=arenga: “Le suicide ontologique n’est le fait que des quelques jeunes bourgeois (d’ailleurs sympatiques).”



C Aquel hombre enjabonado (¿mientes?) prosigue enjabonado (mientes) y palpa sus burbujas con rubor. A la chita callando, Francis Ponge se duchó. Voilà.

(Continuará)

3.1. Francis Ponge y lo procesual

Este texto, publicado por la editorial mexicana ERA, en 1970, pertenece al libro *Mortaja*, considerado por algunos críticos e historiadores como frontera entre la primera y sucesivas etapas de la escritura ullanesca (Casado 2008: 9). Emplazado

⁷ Parece muy probable, en este sentido, que Ullán llegase a Ponge a través de su acercamiento al espacio *Tel Quel*, y su revista, en el que circulaban Roland Barthes y Phillipe Sollers (Asensi 2006). La presencia que el escritor francés mantiene, de manera explícita o implícita, en la escritura ullanesca recorrerá el conjunto de su obra. Véase, a modo de ejemplo, los versos con los que se da inicio a la sección “A mano armada”, de *Maniluvios* (61), o la apertura de la serie “Preludios” en *Visto y no visto* (105).

⁸ Se reproduce a continuación el poema completo, tal como aparece en su edición original (Ullán 1970a: 58-59), ya que éste y tres de los libros anteriormente publicados por el autor no fueron recogidos con posterioridad en *Ondulaciones*, su obra reunida.

en esa nueva realidad internacional, el volumen aparece fechado y localizado del siguiente modo: “Paris, Frankfurt, Praha, Genève y Milano. // Agosto 1966 / Marzo 1968.”, es decir, su escritura coincide con los primeros años de exilio del poeta. Representa además uno de los primeros poemas en prosa escritos por Ullán, que no obstante mantiene buena parte del tono y los recursos de *Mortaja*.

En el texto se establece un paralelismo inusual y, acaso sólo aparente, entre la biografía del poeta —y su actual condición de expatriado— y los escritos de Ponge. Son sólo pequeños indicios —“fue engendrado en 1943”; “nostalgiza la sordera goyesca de un país acaso inexistente”; “vaguemos por Invalides”— que, sin embargo, parecen verse respaldados al considerar el libro en su conjunto, así como las circunstancias de su escritura. Aunque lo más interesante, tal vez, sean las convergencias que este poema evidencia con respecto a las ideas y procedimientos del conjunto de tradiciones a las que Ullán comienza a tener un mayor acceso. Ese “Le suicide ontologique n’est le fait que de quelques jeunes bourgeois (d’ailleurs sympatiques)”, donde Ponge dialoga con Albert Camus, pertenece al volumen *Proèmes*, publicado por Gallimard en 1948. Se trata de un *género* en el que poesía y prosa se confunden, no sólo en sus cualidades formales, sino también metodológicas. Los *Proèmes* de Ponge representan el proceso, lo que prepara —como un proemio—, pero asumiendo su independencia con respecto a cualquier resultado o conclusión. Es desde aquí como podría interpretarse ese enigmático “(Continuará)” con el que Ullán cierra su texto: un final abierto, inacabado, que en ningún caso sugiere un desenlace ulterior. Se adhiere así el salmantino al *proeta* Ponge —como él mismo lo llama en estos “Mouvements Browniens”—, en una actitud que gobernará toda su producción literaria y cuya expresión más radical quizá sea la serie de *Agrafismos*, publicados de manera póstuma y en diferentes volúmenes compilatorios. En esto últimos, Ullán deja constancia —a modo de documento— del transcurrir de sus textos:

Pues, a manera de distracción o descarga, tiendo a embarullar el alrededor, a utilizarlo de contrapeso, a implicarlo en todo aquello que allí pudiera pasar, por poco que sea siempre al término, mientras la tonada interior intenta abrirse paso en ese simulacro de selva. Y, a partir de ese instante, dejan de molestarme los ruidos de la calle o de la vecindad; al contrario, cuento con ellos. Y, encima, pongo música. Y luego me dedico a emborronar papeles sin ton ni son: signos dudosos, monigotes, rayajos. En realidad, sólo escribo entre manchas (Ullán, 2000: 11).

Por otra parte, el título de este poema al que se está prestando atención sitúa todo el texto en un ideario afín. Ese movimiento aleatorio de partículas al que se alude aquí coincide con la concepción del poeta respecto a la trayectoria y modos de la escritura: frente a la *inspiración*, lo que llega por azar y va tomando una dirección concreta. Nos encontramos, así, ante una mostración de los métodos de trabajo, con la que se busca poner en entredicho la naturalización de los discursos. Un ejercicio que se hará incluso más obvio en libros posteriores, pero escritos en este mismo período, como *Alarma* (Paris, 1975), *Soldadesca* (Viroflay, julio, 1974) o *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (Viroflay, 1973)⁹. Esencial resulta, asimismo, para la comprensión de la poética ullanesca, las conexiones que este mismo poema

⁹ Todas las fechas de composición aparecen indicadas por el poeta en las primeras ediciones de cada volumen. Viroflay es el cantón francés donde residía Ullán.

establece con *El jabón*, libro de Francis Ponge donde lo procesual continúa ganándole terreno a la *Obra*. Publicado en 1967, nuevamente en Gallimard, este libro representa el distanciamiento más explícito entre Ponge y el existencialismo francés, con el que siempre había mantenido una relación compleja, recreada además por Ullán en el texto [“abrazamos a J.P. (bizco simpaticón)”] como guiño a una postura común.

Sin embargo, no es este asunto, o no por ahora, el que cabría destacar en este punto, sino en el de la *impresión estética* a la que se nombra y por la que aboga *El jabón*. En efecto, toda la poesía de Ullán genera una dependencia fortísima alrededor de lo que llega por los sentidos. Y no cabe igualar esta querencia con la doctrina fenomenológica del mundo —del mismo modo que ocurre con Ponge—, pues la determinación del lenguaje seguirá siendo fundamental. Es por ello que, de entre todas las sensaciones que genera la percepción humana, será la acústica con la que Ullán decida contrarrestar el *ocularcentrismo* occidental (Jay 2007), otorgando en este caso a la palabra escuchada un espacio determinante en la formación del poema¹⁰. Allí se aúnan, por tanto, ambas esferas: la sensorio-sentimental y la lingüística: “Las voces inestables / las arrastradas por el placer / las más perdidas de vista / las entofñadas las desprovistas / de propiedad” (Ullán 1994: 165). De este modo, la utilización de lo oído como material de escritura insiste en la misma línea *apropiacionista* resaltada a propósito de los actos de lectura. Con ello, además, el poeta sitúa nuevamente su trabajo en una posición contraria al tópico de la *creación poética*, al igual que había hecho Ponge reclamando el término producción: “No me gusta demasiado esta palabra, porque, : creación según Demócrito y / Epicuro, en la naturaleza nada se crea de la nada” (Ponge 2006: 385).

3.2. Una revolución político-artística: el caso Maiakovski

La secuencia se muestra, en este sentido, tremendamente lógica: apelar al proyecto, o lo que está en curso, implica necesariamente aceptar que la escritura, su lenguaje, posee capas, estratos e infinitas densidades. Así, esta idea de producción abre la posibilidad de acercarse a otro de los poetas del escenario europeo que atrajo la atención de José-Miguel Ullán. Si bien este movimiento exige dar un salto en el tiempo, remontarse hasta las primeras décadas del siglo XX, es el rastro contestatario que se viene siguiendo el que propicia tal asincronismo. De ahí, que para hablar de *producción* en literatura sea necesario ahora recalcar en la figura de Vladimir Maiakovski. Son varios elementos, por otra parte, los que van tejiendo la trama: tres poetas afiliados al partido comunista que terminan por abandonarlo; escritores difícilmente tipificables que han padecido diferentes asimilaciones a corrientes estéticas muy diversas; agitadores del género lírico y de sus normas compositivas; etc. A diferencia de lo visto con Ponge, la aparición de Maiakovski en los escritos de Ullán es bastante esporádica (Véanse Ullán 2005: 133-35; o Ullán 2006: 52, como ejemplo de ello), pero en ningún caso arbitraria. Frente a la disponibilidad de la tradición en lengua francesa, en su nuevo lugar de residencia, otras vías de

¹⁰ Aunque desde una perspectiva estética diferente, conviene no obstante recordar cómo comienza Francis Ponge su texto: “Para empezar, se ruega al lector (en seguida comprenderá por qué) —queremos decir: para el despegue— que se dote con la imaginación de *oídos alemanes*. // Y que los use, de cuando en cuando, y sin que tengamos que indicárselo de otro modo, cada vez que abordemos alguna perturbación *destinada más bien a la escucha*” (Ponge 1997: 7).

exploración debieron de resultar, muy probablemente, de acceso más limitado. No obstante, pudo ser el viaje que el salmantino realizó a Moscú, en 1972, uno de los alicientes para (re)leer a este poeta. Maiakovski no fue traducido directamente al español hasta principios de la década de los setenta, destacando aquí las ediciones que Alberto Corazón elaborara de su poesía en 1970 y 1973, respectivamente¹¹. Esta editorial publicará, igualmente, *Yo mismo; Cómo hacer versos* (1971) de Maiakovski, otros volúmenes colectivos ligados a la órbita del ruso —como *Formalismo y vanguardia* (1970) o *Constructivismo* (1973)— y, pocos años más tarde, *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*, de José-Miguel Ullán; hechos que reflejan la existencia de intereses afines y trabajos unidos por modos muy próximos de comprender lo literario.

Asimismo, también París contribuye al contacto de Ullán con *la vanguardia soviética*. Y es precisamente ése el título que el poeta le da a uno de sus artículos aparecidos en la revista *Guadalimar*, durante su época de colaborador, unos meses antes del regreso a España. Con motivo de la celebración de una serie de exposiciones dedicadas al arte y la literatura de la URSS en la capital francesa, Ullán escribe un largo texto en el que repasa los principales logros y motivaciones de esas muestras. Entre todas ellas sobresale, tanto por extensión como por atracción, las palabras dedicadas a Maiakovski. Se trata de la ya mítica *Veinte años de trabajo*, organizada por el ruso en febrero de 1930, poco antes de suicidarse, y exhibida posteriormente, con más de cuatro décadas de diferencia, en el hotel Rothschild de París. Para su comentario sobre Maiakovski, Ullán elige las siguientes declaraciones que el poeta hiciera al presentar la exposición y que son, además, las que dieron comienzo al discurso del ruso: “El camarada presidente ha dicho de manera pomposa que voy a hacer un informe y, más todavía, que voy a hablar sobre mi *creación*. Yo no haré un informe ni sé si le puedo llamar creación a todo lo que he hecho. Se trata de otra cosa” (Cit. en Ullán 1976a: 45)¹².

Se mencionaba unas líneas atrás que el rechazo a la idea del escritor como genio que tanto Ponge, Ullán y Maiakovski mantienen como fundamento de su escritura alinea estas estéticas bajo una misma concurrencia. Sin duda, la radicalidad y anticipación del autor ruso destaca sobre las otras dos actitudes: “En nombre de una más elevada cualificación poética, en nombre de una lozanía de la poesía del futuro, hay que repudiar la distinción entre esta simplísima actividad y todas las otras especies de trabajo humano” (Maiakovski 1971a: 46). Pese al abandono más o menos explícito de aquella noción por parte de las corrientes literarias occidentales, tras los últimos coletazos románticos del siglo XIX, no siempre la *creación* poética se ha desvinculado de un modo tan rotundo del aura de la excepcionalidad. En el caso concreto de Maiakovski, se trata de uno de los puntos clave de su programa artístico que, como es de sobra conocido, mantenía el deseo de poner a la literatura al servicio

¹¹ Además de estos dos volúmenes, en primera edición, la biblioteca personal de José-Miguel Ullán contiene las *Obras escogidas* de la Editorial Palatina (Buenos Aires, 1958), el estudio que Wiktor Woroszyłsk publicara sobre el poeta ruso, en ediciones Era (México, 1980), y diversas traducciones al francés de los escritos de y sobre Maiakovski.

¹² La traducción al castellano de esta intervención de Maiakovski en la Casa del Komsomol, el 25 de marzo de 1930, recogida en *Poesía y revolución*, difiere en algunos puntos de la reseñada por el poeta salmantino (la cursiva es nuestra): “El camarada que preside ha declarado con demasiada pompa que daré un informe sobre mi creación. No daré ningún informe y no creo que se pueda definir de creación con tanto énfasis lo que yo he hecho. No se trata de esto camaradas” (Maiakovski 1971a: 105).

de la revolución socialista. El carácter práctico de la poesía, así como su connivencia con los últimos desarrollos de la técnica son las bases de un trabajo poético que, a su vez, debe entenderse como constructor de hablas, es decir, tiene que introducir *nuevos modos de producción* en el lenguaje. Por eso, Maiakovski y grupos muy cercanos a él, como los constructivistas, se posicionan en una especie de *tercera vía* frente al esteticismo vacuo y el adoctrinamiento oficial o, por expresarlo en otros términos, evitando los extremos de, por un lado, un drástico formalismo que niega toda posibilidad al contenido y, por otro, la degradación de la palabra poética —o las artes en general— a simple medio de otros fines: “Contra quien ha sustituido la poesía de las casitas por la poesía de los comités de las casas de vecindad” (Maiakovski 1971a: 39). Un planteamiento complejo y, en todo caso, no exento de incoherencias que provocará las críticas desde uno y otro lado: el realismo socialista tilda a Maiakovski de oscuro y el academicismo de propagandista.

Este enfrentamiento dualista —autonomía vs. heteronomía— ha marcado como pocos el desarrollo de la poesía contemporánea. En España, el auge de cada una de estas visiones, simplificando de algún modo sus matices históricos, ha adquirido un carácter cíclico y, casi, de *eterno retorno*. Una de las manifestaciones más claras de este fenómeno se produjo, precisamente, en el marco sesentayochista al que se ha venido prestando atención aquí. Los poetas de finales de los años sesenta dirimían entonces una pugna entre lo que se entendía como agotamiento de aquella “actitud realista” decretada por Castellet para la poesía de posguerra (Castellet 1960), y ciertas vetas preciosistas e intimistas aún latentes en las creaciones de determinados autores. Esta situación queda ciertamente muy bien ejemplificada por las diferentes secciones en las que José Batlló divide su *Antología de la Nueva Poesía Española*, entre las que además se encontrará representada la escritura de José-Miguel Ullán. Para este poeta, que también ha sido tildado de social o experimental, según convenga, el asunto adquiere una dimensión similar a la descrita con Maiakovski: una compleja colaboración entre la revolución social y la lingüística. Nuevamente en *Mortaja*, el autor ofrece algunas claves para comprender su perspectiva en relación a dichas querellas: unas páginas antes del comentado “Mouvements Browniens”, Ullán dedica sendos poemas a “LOS BARDOS DELICADOS” y “LOS BARDOS POPULADOS”, para establecer a continuación un “JUICIO FINAL (Mínimodrama)” (1970a: 48-49; 50 y 51-52), que sanciona ambas posturas, más por la falta de calidad que muestran sus fieles seguidores [“¡pero coño / qué mal toca el cabrón!” (52)], que por un desacuerdo radical respecto al conjunto de sus idearios. Se comprende así que, como ocurría con Maiakovski, algunos critiquen el contenidismo de Ullán y otros su formalismo. El autor comentaba a propósito de aquel libro en una entrevista (la cursiva es nuestra):

He querido que lo dispar fructifique [...] Oración y blasfemia, canto tradicional y guiño vanguardista, clamor político y tregua lúdica, señas tribales y pastiche, clasicismo y crónica de sucesos..., todo eso he querido que se mezcle abiertamente, en un deseo supremo de acoplamiento y destrucción. El lenguaje es el arma absoluta y el personaje principal de este empeño; pero sin olvidar que cada palabra alberga un pensamiento. *Poesía-pretexo* y *poesía-fin* me parecen dos batallas igualmente detestables. La primera suele envilecer las causas más nobles; la segunda viene sirviendo, con estilo atildado, para ocultar el vacío más necio. Ejemplos de la primera han abundado en nuestra deprimente poesía de los últimos años. De la segunda, y con pretensiones redentoras, comenzamos a tener un panorama monocorde

capaz de sorprender y orgasmizar a los ilustres papanatas con que el país cuenta como lectores con veto y voto.

Y unas líneas más adelante, justamente al ser preguntado por los poemas dedicados a *los bardos*, especifica:

En poesía, al contrario acaso que en política, considero como algo valioso y hasta necesario asumir la disidencia frente a las *dos canchas* tradicionales en eterno y estéril litigio. Lo cual, claro está, no equivale en modo alguno a situarse en el fétido centro; se trata más bien de evolucionar en otro plano sin paralelismo alguno con los dos señalados. La salud poética sólo reside en la excepción (Ullán 1970b: 64).

Esta poética del *tercio incluso*, donde las opciones disyuntivas, e incluso cualquier tipo de síntesis, son dejadas de lado es la que emparenta a Ullán con el universo maiakovskiano. Como apunta el poeta, es el lenguaje en todas sus dimensiones (representativa y productiva) el que asume la tarea de luchar frente a la convencionalización de la realidad. Sorprende, por ello, que muchos críticos hayan querido ver una etapa social en los primeros libros del salmantino, entendiéndola además como preludio de otra informalista, cuando son los volúmenes de ese supuesto segundo ciclo —*Alarma, De un caminante... o Soldadesca*— donde más claramente se trasluce lo político de su escritura. La explicación a esta clase de interpretaciones radica, lógicamente, en un tipo de hermenéutica que disocia forma y contenido e impide, de este modo, comprender esa excepcionalidad a la que se refería el poeta. Por su parte, Maiakovski buscará dotar a su poesía de una misma función subversiva frente a la experiencia y los códigos lingüísticos que la encarnan: “La estática continúa dominando. Es el eterno enemigo del poeta y no se cansará de volver sobre ese tema” (Jakobson 1977: 21). Estas palabras de Jakobson sobre el ruso terminarán por cristalizar, según el teórico, en poemas como “De esto” (2011: 48-67), donde Maiakovski procura poner al descubierto los procesos de estancamiento discursivo y vivencial a los que debe enfrentarse la literatura. Podría afirmarse entonces, y siguiendo en parte la terminología de la vanguardia soviética, que ambos poetas defienden y poseen una alta conciencia de su oficio: la regeneración de la palabra y la realidad a la que nombra. Así, a los versos “Las palabras surgirán / y se irán como el humo. / Nada sacarás / de esas cáscaras” (Maiakovski 2011: 113), Ullán prorroga: “palabra que circula se hace cáscara” (1976b: 27-28).

Es cuestión, entonces, de una conducta lingüística ante los materiales y no de simples enfrentamientos entre forma y contenido; un comportamiento típicamente vanguardista que une la poética de estos autores en una idéntica preocupación: cómo intervenir en lo real a través del lenguaje. Muchas de las estrategias empleadas por uno y otro, como la sistemática ruptura del tono, el aumento de los registros léxicos o la discontinuidad narrativa a través de recursos tipográficos y/o sintácticos, convergen de este modo en un mismo interés por alterar los vínculos entre el discurso poético y la realidad para, así, generar nuevas dinámicas de acción y sentido. Resulta difícil no asimilar parte de la violencia verbal de Maiakovski a ciertas técnicas —y no sólo temas— trabajadas por Ullán. Y es preciso, igualmente, no descuidar el momento generativo de estas dos poéticas, pues, en demasiadas ocasiones, lógicas tan drásticas como las suyas han tendido a interpretarse como gestos de destrucción perpetua. Así,

si bien es cierto que para el salmantino “la poesía practica la destrucción”¹³ y que el futurismo soviético quería derribar a los clásicos, no lo es menos que todo ello constituye, en los dos casos, la condición de posibilidad de un nuevo trabajo literario.

3.3. *Lo nuevo y la vanguardia.*

Estos programas estéticos se proponen, entonces, alterar los órdenes discursivos y, como ya se apuntó, desnaturalizar la supuesta neutralidad —ideológica, sobre todo— de esas construcciones lingüísticas rodeadas por el divino halo de la cultura. Se trata, por tanto, de actitudes de vanguardia, muy clara en lo referente a Maiakovski y su implicación dentro del futurismo soviético, y algo menos explícita cuando se piensa en José-Miguel Ullán. De hecho, este poeta ha sido calificado de experimental o visual, pero no en demasiadas ocasiones de vanguardista, aunque existen, lógicamente, algunas excepciones (Curutchet 1973; Monegal 1998; o Duran 2009). Por otra parte, volviendo ahora al contexto específico de la poesía española, sí hubo un grupo de autores que, tras las vanguardias históricas, fue presentado desde el comienzo como nueva vanguardia de la literatura nacional. Así lo resumía Castellet en su *Nueve novísimos poetas españoles*:

la pretensión de todos es la de *establecer una dinámica vanguardista en las estancadas aguas de la cultura española* y de reinstaurar una polémica ausente en los últimos años, los “peligros” de esta actitud son mucho menores que los que podían derivar —y derivaban ya— de un monolitismo ideológico que prácticamente había paralizado a nuestra literatura de creación (1970: 35).

Cronológicamente gestada en esa misma década a la que se viene siguiendo la pista aquí, esta generación descrita por el autor catalán fundamentaba su razón de ser gracias al argumento de la *ruptura*, es decir, para Castellet los poetas englobados en esta antología quedaban agrupados bajo esa “dinámica vanguardista” (1970: 35), en función de su idéntico soslayo con respecto a la literatura que les precedía. Desde este punto de vista, vanguardia es sinónimo de divorcio con la tradición: “aparición de un nuevo tipo de poesía cuya tentativa es, precisamente, la de contraponerse —o ignorar— a la poesía anterior” (Castellet 1970: 13). No deja de resultar curioso, sin embargo, que este argumento fuera desmentido, precisamente, en las propias poéticas de los autores que se recogen al final del volumen, donde la mayoría apela al magisterio de muchos otros escritores y tradiciones. Por otra parte, ese nuevo *tipo* de poesía era descrito, fundamentalmente, a partir de dos rasgos: por un lado, el que se refiere a la asimilación de la *cultura de masas* dentro del campo literario y, por otro, una caracterización basada en el uso de técnicas como la elipsis, la sincopación o el collage. De este modo, la vanguardia poética oficial de finales de los años sesenta y principios de los setenta se basa en esa idea de ruptura frente a la tradición española. No obstante, tal presupuesto ha sido matizado con posterioridad por autores como Jaime Siles, quien en su ya clásico “La tradición como ruptura, la ruptura como tradición” defendía que el verdadero acto de transgresión llevado a cabo por los *novísimos* habría sido el de incorporar a la poesía española un conjunto de modelos y

¹³ Enunciado manuscrito por Ullán y reproducido en la contraportada de *Maniluvios*.

referentes marginados por la literatura de posguerra y haberlo presentado como una escisión radical con su propia tradición que, a pesar de ello, no era tal. Así, el poeta y crítico advierte que esta maniobra, de la que ciertos autores de los años setenta se hicieron protagonistas, ya había sido iniciada por algunos poetas del *cinquenta* al integrar en sus discursos la poesía “de Catulo, la de la elegía, la del Medievo, la de la mística, la de Cernuda, la de Cavafis, la del poema inglés— que nadie, con mediano juicio, podía atreverse a negar” (Siles 1989: 9). Con esto, Siles desmiente la idea de que los *novísimos* representen una profunda renovación y cisma en la lírica española y abre, como ya hiciera Villena, la puerta al “enriquecimiento” del planteamiento *novísimo* realizado por su “segundo discurso (1970-1975)” y el “discurso actual (1975-1985)” (Siles 1989: 11), a los que él mismo pertenece.

Pero, al margen de si fueron los *novísimos* o la generación anterior quienes renovaron la poesía española de la segunda mitad del siglo XX, interesa ahora esclarecer ese concepto de vanguardia manejado en relación al producto castelletiano. Para ello, y para reconectar así con nuestro hilo temático y argumental, resulta especialmente esclarecedor volver a Maiakovski y su contexto de producción. Tras aquel enérgico *Bofetón al gusto del público*, donde los futuristas abogaban por “echar a Pushkin, Dostoievski, Tolstoi, etcétera” (Maiakovski 1971a: 11), las posiciones del poeta y de otros autores pertenecientes a la vanguardia soviética fueron matizadas en sucesivas publicaciones, como las llevadas a cabo desde el *LEF (Frente izquierdista de las artes)*. Así, en el manifiesto conjunto titulado “Por qué combate el LEF” (Arvatov et al. 1973: 87-93), sus firmantes —Arvatov, Brik, Maiakovski o Trétiakov, entre otros— vinculan de manera irrevocable su trabajo artístico con la lucha revolucionaria y de la Comuna. Como bien apuntan los editores del equipo *Comunicación*, de cuyo volumen compilatorio se rescata este texto, para lograr una comprensión adecuada de la vanguardia se hace necesario dirigir la atención al marco en el que ésta se desenvuelve, esto es, a la sociedad burguesa, con el fin de establecer cuáles eran los términos en oposición. Por tanto, si lo que se pretende es explicar el fenómeno no basta con referirse a un simple proceso por el cual frente a un estilo o movimiento surge otro que termina por ocupar la posición del primero. Esto, sin duda, representa una parte importante del movimiento, pero no su naturaleza. Así, el momento constitutivo de lo que sea la vanguardia no se fundamenta en una oposición al arte establecido, o no sólo eso, “cuanto a la sociedad establecida, y por ello al arte que la expresa”. Por otro lado, continúan los integrantes de *Comunicación*, las perversiones de tal proceso parecen haberse convertido en norma tras las primeras décadas del siglo XX: “la vanguardia actual parece haber invertido los términos: brilla con luz propia la oposición estética por su ausencia política” (Arvatov et al. 1973: 9).

3.4. *Sanguineti, Por una vanguardia revolucionaria.*

Desde esta perspectiva, difícilmente podría encajarse el modelo *novísimo* dentro del marco de acción de la vanguardia. Y si se habla de modelo y no de sus autores es, precisamente, porque no todos los poetas allí comprendidos comparten esa misma condición. Tampoco la comparte uno de los que ha terminado por erigirse como paradigma de los excluidos del relato castelletiano: José-Miguel Ullán. Si, efectivamente, como señalaron Castellet, Siles y muchos otros, el carácter vanguardista

de los *novísimos* residía en su ruptura con el sistema literario español, Ullán debía quedar necesariamente al margen de la antología pues sus propuestas opositoras iban mucho más allá. Libros como *Maniluvios*, *Alarma* o *Soldadesca*, siempre reseñados por su innovación formal, mantienen una postura radical no ya contra el discurso literario imperante, sino contra el sistema social, utilizando el lenguaje como arma de desestabilización. En este sentido, cabe establecer un último vínculo entre el poeta salmantino y su contexto europeo que, además, vendría propiciado por esa cuestión *novísima* (Benítez 2015). Se trata, en efecto, del grupo *i novissimi* y, más especialmente, de uno de sus componentes —bien conocido y leído por Ullán—: Edoardo Sanguineti. Dejando a un lado la repercusión de la antología italiana en la formación generada por Castellet, conviene relacionar aquí los presupuestos teóricos y prácticas verbales de este poeta, con la idea de escritura vanguardista resaltada en Ullán.

Ese peligro de descuido o abandono estético constantemente achacado a la literatura *comprometida* encuentra, en ambos autores, una respuesta muy clara: se protesta contra la neutralización social y política, disintiendo en el plano del lenguaje. También para Maiakovski ese era el objeto de la poesía, aunque la dificultad de conjugar tal propósito y el de llegar a la clase obrera produjeran en el ruso complejísimos dilemas. La escritura de Ullán y Sanguineti se asocia, así, tanto desde el punto de vista del pensamiento, como desde el procedimental. Algunos de los métodos empleados por uno y otro en aquellos años se muestran como semejantes ante el lector: un ritmo basado en la sintaxis, la forma de interrumpir la progresión del texto mediante paréntesis, guiones o, incluso, cortes silábicos y, de un modo sobresaliente, la incorporación de lo ajeno, ya resaltada al comienzo de estas páginas. Dentro de este último rasgo, en el que cabría mencionar también la decidida distancia entre el uso de los repertorios pertenecientes a la tradición practicado por *novísimos* como José M^a Álvarez o Félix de Azúa y la integración reflexiva de esa cultura en estos otros poetas, destaca especialmente el recurso multilingüista. Sanguineti y Ullán parecen abrir así la enunciación del poema no sólo a otras conciencias, sino a diversas lenguas y, por tanto, maneras de nombrar. En este sentido, si bien podría afirmarse que dicho recurso representa una constante a lo largo de toda la trayectoria de los poetas, en ambos, resulta más insistente dentro de sus primeros libros. El *Laborintus* (1951-1954) de Sanguineti extraña al lector con versos en latín, griego clásico, francés o alemán de un modo en el que el seguimiento del texto no se hace abrupto tanto por los cambios de idioma, que continúan el discurrir del poema (generalmente, sin marcas distintivas), como por la organización verbal:

et avant de s'engager Dans le labyrinthe, il se tourna vers le jardin
 Krebs? urlando oh unheilbar unheilbar! era legata con naturalezza
 all'al di là... prendeva le cose di religiones con freddezza di cuore
 sbalordimento mi viene dalla conferma di un presentimento: "parla e vive
 senza sgomenti" (1982: 41).

En el caso de Ullán, la operación se vuelve muy similar. Sin llegar a igualar en proporción la presencia de ese drástico multilingüismo de *Laborintus*, libros como *Maniluvios* adoptan una forma de trabajo análoga. Además de en el uso de otros registros idiomáticos, las propuestas coinciden igualmente si se fija la atención en

las pausas versales y la configuración de los poemas. No obstante, aquí, los textos de Ullán radicalizan la desestructuración compositiva al llegar, incluso, a disolver la unión silábica:

en noviembre venero la quietud el tizne breve cerrero de la
 duda cuando rila la mano acaso aceda al grumo de las glo
 riosas ubres ebrias tiene el tedio lerdo sus ramajes en no
 siembre rasss action suprême ya ya ya tu efímer
 a adolescencia por los siglos nieva muere la duda flore
 ció el soniche nada es más suyo
 il cuore
 batte a sinistra (Ullán 1972a: 33).

Ahora bien, ésta y otras de las convergencias escriturales ya señaladas sólo resultan valiosas si terminan por orientar su sentido hacia las poéticas que las han generado. En este sentido, tanto una como otra manifiestan un claro interés por impedir una estandarización del lenguaje que desemboque en la pérdida de su capacidad significativa. Se ha venido siguiendo hasta ahora un camino que trataba de hacer énfasis en el concepto de vanguardia manejado por diferentes autores cercanos a José-Miguel Ullán y su espacio de producción literaria. No obstante, todavía conviene detenerse en la importante reflexión que Sanguineti desarrollara en torno a ella, pues contribuye a clarificar algunas de las ideas expuestas con anterioridad. En sintonía con las ya mencionadas aportaciones del equipo *Comunicación*, así como con los clásicos análisis sobre el tema de Adorno (2004) o Peter Bürger (2000), entre otros, Sanguineti continúa defendiendo el vínculo entre el nacimiento de la vanguardia y la sociedad burguesa. Para el italiano, si bien ése sería el origen de la vanguardia, en ningún caso representa su determinación, al entender que se trata de una práctica sin connotaciones de clase. La explicación se basa, por tanto, en que sólo con la aparición de un arte autónomo, es decir, el burgués, se hace posible que éste pueda revelarse contra el orden social y logre, así, mantener cierta presencia en la praxis vital. Sanguineti resume esta compleja situación de un modo magistral: “Si el museo es la expresión real de la autonomía del arte, es a la vez la expresión compensadora de su heteronomía mercantil” (1969: 12). Siempre en peligro de ser absorbida y desactivada por el sistema artístico, por la Institución, la vanguardia se constituye, entonces, como un acto de protesta “tanto en el nivel estético como en el nivel económico-social” (Sanguineti 1969: 31).

Ahí reside, por otro lado, su carácter político-contestatorio y no en viejas querellas acerca de un supuesto contenido social. El compromiso de un arte de vanguardia pasa por un trabajo de disconformidad y rechazo que evite su neutralización cultural, esto es, tanto el extremo contemplativo de cariz esteticista, como el de su reducción a simple reflejo de otras estructuras (como el mercado) o modelos de pensamiento. Es de este modo como los ejercicios de desorganización vistos en Sanguineti y Ullán cobran una dimensión política, alejada a su vez de utopías bien intencionadas. Estos autores conocen las limitaciones de la praxis literaria y, por ello, su trabajo de resistencia frente al sistema comienza en el lenguaje. Así lo expresaba José-Miguel Ullán:

Examinando los problemas de tipo social, económico y político, a veces pienso que la misión de la poesía es puramente negativa frente a todas nuestras pobres armas

cotidianas. El arte, finalmente, a lo mejor es sólo eso: el rechazo subversivo, el enarbolamiento de lo estéril ante la fiebre constructora de las ideologías. [...] el poeta debe aspirar siempre a la unión dialéctica entre la transformación del lenguaje y la transformación revolucionaria (Ullán 1972b: 45).

Tras estas aproximaciones a diferentes autores y contextos, resulta ahora posible afirmar que la vinculación de Ullán con esa *generación del 68* debe sumar a sus nexos con la poesía española de aquellos momentos otras convergencias en el entorno europeo, que ayuden a matizar su visión con respecto al papel de la poesía en cualquier acción o programa contestatario. A los mencionados aquí, podrían añadirse obviamente algunos otros nombres que, sin duda, condicionaron la escritura del poeta. Sin embargo, se han escogido esos rastros porque son los que ciertamente ayudan a esclarecer la condición subversiva de su poética; esa condición contestataria asociada al mayo francés.

Este marco de comprensión posibilita entonces entender a Ullán como un poeta que comparte con otros escritores de la España predemocrática ciertas inquietudes y códigos pero que, desde luego, desborda de manera ejemplar cualquier categoría generacional. Por ello, la afinidad del poeta con aquel espíritu de revuelta se articula desde un campo teórico y práctico más amplio que, como ha tratado de mostrarse, debe remontarse como mínimo a las vanguardias soviéticas hasta recalar en la revitalización de lo procesual, el *apropiaciónismo* y la desnaturalización de los discursos que caracterizan a buena parte de la neovanguardia; esa es su estética y política de resistencia. Así, frente a las soluciones más o menos reaccionarias de algunos otros poetas del 68 en décadas sucesivas, Ullán se mantendrá fiel a su carácter opositor y de innovación constante.

OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor Wiesengrund. 2004. *Teoría estética (Obra completa VII)*. Ed. Rolf Tiedemann, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal.
- Arvatov, Boris et. al. 1973. *Constructivismo*. Trad. Francisco Fernández Buey. Comunicación, Serie A. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Asensi Pérez, Manuel. 2006. *Los años salvajes de la teoría. Phillippe Sollers, Tel Quel y la Génesis del pensamiento post-estructuralista francés*. Valencia: Tirant lo Blanc.
- Barthes, Roland. 1993. *El placer del texto*, seguido por *La Lección inaugural*. Trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán, respectivamente. 10ª ed. México: Siglo XXI.
- _____. 1980. "Entr. José-Miguel Ullán". *Los Cuadernos del Norte* 1, abril-mayo: 58-67.
- Batló, José, ed. 1995. *El Bardo (1964-1974). Memoria y Antología*. El Bardo colección de poesía. Barcelona: Amelia Romero.
- _____. 1997. *Antología de la Nueva Poesía Española*. 3ª ed. Barcelona: Lumen.
- Benítez Andrés, Rosa. 2015. "¿Algo nuevo con los novísimos?", *Bulletin of Hispanic Studies* 92.5: 551-66.
- Bürger, Peter. 2000. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García e intr. Elio Piñón. 3ª ed. Barcelona: Península.
- Casado, Miguel. 2005. *Los artículos de la polémica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____. 2008. "Del remolino. Una lectura de José-Miguel Ullán". *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores. 7-51.
- Castellet, José María. 1960. *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral.

- _____. 1970. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores.
- Curutchet, Juan Carlos. 1973. "José-Miguel Ullán y las paradojas de la vanguardia". *Ínsula* 325: 13.
- Ferro, Manuel. 2010. "El fuego del desencanto. Palabras recogidas de José-Miguel Ullán". *Minerva* 15: 74-79.
- García Valdés, Olvido. 2012. "De sus lenguas aéreas". *Palabras iluminadas*. Catálogo de exposición. Madrid: La Casa Encendida. 240-242.
- Jakobson, Roman. 1977. *El caso Maiakovski*. Trad. M^a Ángeles Margarit. Barcelona: Icaria.
- Jay, Martin. 2007. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Trad. Francisco López Martín. Madrid: Akal.
- Lanz, Juan José. 2000. *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. Elementos para la elaboración de un marco histórico-crítico en el período 1962-1977*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.
- Maiakovski, Vladimir. 2011. *Poemas 1917-1930*. Trad. José Fernández Sánchez. 4^a ed. Madrid: Visor.
- _____. 1971a. *Poesía y revolución*. Trad. Jaume Fuster y María Antónia Oliver. Barcelona: Edicions 62.
- _____. 1971b. *Yo mismo; Cómo hacer versos*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Méndez Rubio, Antonio. 2004. *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Monegal, Antonio. 1998. *En los límites de la diferencia: Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos.
- Muriel Duran, Felipe. 2009. "La neovanguardia poética en España". *Revista laboratorio* n^o: s/n. Recuperado el 15 de diciembre de 2015, de http://revistalaboratorio.udp.cl/num0_2009_art1_muriel/
- Prieto de Paula, Ángel Luis. 1996. *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.
- Ponge, Francis. 1977. *El jabón*. Trad. Teresa Garín. Valencia: Pre-Textos.
- _____. 2006. *La fábrica del prado*. En *La soñadora materia*. Ed. y Trad. Miguel Casado. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.
- Sanguinetti, Edoardo. 1969. *Vanguardia, ideología y lenguaje*. Trad. Antonio Pasquali. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____. 1972. *Por una vanguardia revolucionaria*. Trad. Emilio Renzi. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- _____. 1982. *Laborintus*. En *Segnalibro: Poesie 1951-1981*. Milano: Feltrinelli.
- Siles, Jaime. 1989. "Los novísimos: La tradición como ruptura, la ruptura como tradición". *Ínsula* 505: 9-11.
- Tynianov, Yuri, Eikenbaum, Boris, Chklovski, Viktor. 1970. *Formalismo y vanguardia*. Trad. Agustín García Tirado y Juan Antonio Méndez. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Ullán, José-Miguel. 1970a. *Mortaja*. México: Ediciones Era.
- _____. 1970b. "José-Miguel Ullán: escritor por legítima defensa". Entr. Ramón L. Chao. *Triunfo* 439: 64.
- _____. 1972a. *Maniluvios*. El Bardo. Barcelona: Amelia Romero Editora.
- _____. 1972b. "José-Miguel Ullán o la destrucción". Entr. Ramón L. Chao. *Triunfo* 517: 44-45.
- _____. 1976a. "La vanguardia soviética". *Guadalimar* 11: 44-56.
- _____. 1976b. *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*. Madrid: Visor.
- _____. 1993. *Visto y no visto*. Madrid: Ave del paraíso.
- _____. 1994. *Razón de nadie*. Madrid: Ave del paraíso.
- _____. 2000. "Hay que mirar hacia delante con la memoria". Entr. Carlos Ortega. *El País* (Babelia), 10 de junio 2000: 11.

- _____. 2005. *Como lo oyes (Articulaciones)*. Col. Crítica. Burgos: Dosssoles.
- _____. 2006. "Noticias cervantinas acerca de una hechicera". *Letras libres* 62: 48-52.
- _____. 2008. *Ondulaciones: Poesía reunida (1968-2007)*. Intro. Miguel Casado. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.