

## **Un espacio hecho de espacios tras espacios. Los «libros con pintores» de *Funeral mal***

**Mela Dávila Freire**

En Rosa Benítez Andrés y Miguel Casado (eds.), *Visto y no visto. Texto y gesto en José-Miguel Ullán*. Santander y León: Archivo Lafuente y MUSAC, 2021, pp. 83-94. [ISBN: 978-84-120203-8-0]

Sobre la escritura de José-Miguel Ullán, ampliamente analizada y comentada, se ha remarcado a menudo la dificultad de encasillarla en corrientes, tendencias, grupos literarios y otros contextos «clasificatorios» al uso. Sirva, como muestra, el breve pero preciso comentario de Felipe Boso y Ricardo Bada sobre la lírica de Ullán, en su antología de la poesía experimental española *Ein Schiff aus Wasser*, publicada en alemán en 1981: «Ullán es un autor con una tendencia muy española hacia lo anárquico. Su rechazo decisivo de la retórica necesariamente crea su propia “anti-retórica”, que tiene la ventaja de aplicarse de forma individual y no imponerse a nadie más. Ullán es uno de los poetas jóvenes españoles que con mayor determinación han roto las convenciones literarias.»<sup>1</sup> En la práctica de Ullán, certeramente calificada por Rosa Benítez como «escritura del desvío»,<sup>2</sup> las convenciones formales constituyen el punto de arranque a partir del cual desenfocarse o desviarse para emprender un camino en el que la existencia misma de dichas convenciones como marco «referencial» desempeña un papel tan relevante como la libertad con la que Ullán las adapta, las reinterpreta y, en mayor o menor medida, las supera de manera personalísima.

José-Miguel Ullán, sin embargo, no escribió solamente poesía «literaria». ¿Sucede lo mismo con su poesía visual, o con los libros en los que colaboró con artistas visuales? ¿Puede hablarse, también en estos terrenos, de una práctica creativa «desviada» con respecto a los paradigmas formales establecidos en ambos géneros? Para dilucidar esta cuestión en lo relativo a los libros de artista resultará útil analizar el encaje —o desencaje— de la serie de «libros con pintores» titulada *Funeral mal*, de la que Ullán fue coautor junto con sucesivos artistas, en relación con las convenciones de un género creativo que, aunque relativamente moderno, cuenta con genealogías bien delimitadas.

No resulta sencillo explicar con brevedad y exactitud en qué consiste *Funeral mal*. Ha sido calificado como un «libro» compuesto de varios volúmenes independientes, como «proyecto», como «colección» y como «serie», siendo esta última, tal vez, la descripción más acertada de este trabajo. Y tampoco es sencillo identificar sus elementos constituyentes: el propio Ullán, a lo largo del tiempo, fue variando su idea al respecto. En 1976, en la nota breve con la que arranca su libro *Alarma*, anunciaba: «Como va a quedar escrito, a este libro le siguen otros varios (*Adoración, Ardicia, Acorde, Asedio y Anular*), respondiendo todos ellos a un título aunador: *Funeral mal*.»<sup>3</sup> Años más tarde, sin embargo,

---

<sup>1</sup> Felipe Boso y Ricardo Bada (eds.), *Ein Schiff aus Wasser. Spanische Literatur von heute*. Colonia: Kiepenheuer & Witsch, 1981, p. 371.

<sup>2</sup> Rosa Benítez Andrés, *José-Miguel Ullán. Por una estética de lo inestable*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2019, p. 11.

<sup>3</sup> José-Miguel Ullán y Eusebio Sempere, *Alarma*. Madrid: Rayuela, 1976. Con 8 serigrafías de Eusebio Sempere y poemas de José-Miguel Ullán. La pertenencia de *Alarma* a la serie *Funeral mal*, serie que aún era solo un

en la antología publicada en 1994,<sup>4</sup> en la lista de libros que componían la serie —que incorporaba un título más: *Almario*—, ya no se incluía *Alarma*. Quedaba fuera de la serie asimismo *Alfil*,<sup>5</sup> un libro realizado por Ullán en colaboración con José María Sicilia, aparecido en 1992 y de características semejantes a los títulos que conforman *Funeral mal*, pero publicado por una galería española cuando Ullán ya residía de nuevo en España.

En sentido estricto, pues, la serie *Funeral mal* abarca cinco volúmenes que el poeta llevó a cabo en colaboración con otros tantos pintores: *Adoración*, con Eduardo Chillida; *Ardicia*, con Pablo Palazuelo; *Acorde*, con Vicente Rojo; *Asedio*, con Antonio Saura; *Anular*, con Antoni Tàpies, y *Almario*, con Joan Miró. Los cinco libros, de tamaño semejante,<sup>6</sup> fueron publicados por la editorial parisina RLD en tiradas de 150 ejemplares, y todos excepto el último —cuya producción seguramente debió prolongarse más de lo previsto— vieron la luz en la época en la que Ullán residía en París.

Para el poeta, habituado a planificar sus proyectos con gran precisión, desde el principio estaba claro que estos libros compondrían una unidad de sentido, entendiendo «unidad de sentido» en dos niveles: por un lado, como diferentes elementos de una misma serie; y por otro, como estructuras en las que las aportaciones literaria y visual irían más allá de la mera «ilustración» mutua para construir, combinadas, un significado más rico que el de cada una de dichas aportaciones por separado. Ello queda patente en «Funeral mal. Esquema general del libro», una nota mecanografiada sin datar en la que Ullán traza su plan para la serie completa, y puntualiza: «Salvo en el caso de *Alarma* —libro que sirve de prólogo a la serie—, el material debe ser leído prácticamente como un esquema, ya que, al trabajar con cada uno de los pintores, numerosas modificaciones intervienen hasta crear una ligazón práctica armoniosa.»<sup>7</sup>

Aunque los cinco libros de la serie aparecieron publicados entre 1978 y 1985, las fechas de escritura de los poemas —entre 1972 y 1982— son un poco anteriores, y el arranque del proyecto se remonta aún más atrás, a 1971. Al comienzo del intercambio epistolar relativo a *Funeral mal* que Ullán mantiene aquel año con Eduardo Chillida, el poeta le expone al pintor —al que no conoce personalmente aún— sus motivos:

«La otra tarde me dijo Xavier Domingo que acababa de entregarle a Dutrou unos poemas, ilustrados por Miró, para una colección que inicia. Según parece, tú serías el segundo disponible en tal serie y seguía siendo una incógnita el acompañante como poeta. Domingo le ha hablado a Dutrou de mí como posibilidad y yo me comprometí a escribirte para saber tu opinión.»<sup>8</sup>

El germen de *Funeral mal* debe haber radicado en esta propuesta para colaborar en uno de los volúmenes de una colección iniciada por los editores, Robert y Lydia Dutrou; en un

---

proyecto, volvía a subrayarse en el colofón: «*Alarma*, primer volumen de la colección Espacio, es el prólogo de la serie *Funeral mal* (Éditions RLD, París).»

<sup>4</sup> José-Miguel Ullán, *Ardicia. Antología poética* (ed. Miguel Casado). Madrid: Cátedra, 1994.

<sup>5</sup> José-Miguel Ullán y José María Sicilia, *Alfil*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1992. Con VII grabados de José María Sicilia y textos de José-Miguel Ullán.

<sup>6</sup> En torno a 30 x 27 cm.

<sup>7</sup> José-Miguel Ullán, «Funeral mal. Esquema general del libro», nota mecanografiada sin datar (ca. 1976). Archivo Lafuente, Heras-Santander.

<sup>8</sup> José-Miguel Ullán, carta a Eduardo Chillida, 27 de octubre de 1971. Archivo Eduardo Chillida, Hernani.

principio estaría previsto que Ullán fuese uno de los varios poetas «emparejados» con otros tantos artistas visuales para cada uno de los libros, siguiendo la tradición eminentemente francesa de los *livres de peintres*. De hecho, en 1971 Ullán no conocía a los Dutrou todavía, y se sentía cohibido ante ellos: «Dime, asimismo —le escribe a Eduardo Chillida— cuál crees que debe ser mi comportamiento hacia Dutrou: [Xavier] Domingo me ha dado su número de teléfono, pero, por timidez, ni me atrevo a llamarle ni sé siquiera si procede.» La situación, sin embargo, evolucionaría enseguida: muy pronto, Ullán habrá tomado la iniciativa de transformar aquella invitación en un proyecto propio, pasando a dirigirse directamente a los pintores para plantearles su propuesta (que ya no es la de los editores), discutir con ellos los contenidos de cada libro y facilitarles indicaciones —en algunos casos, en extremo minuciosas— para que realicen sus respectivas aportaciones.

En aquella primera carta, Ullán le plantea a Chillida sus proposiciones sobre la temática del libro que se espera que realicen juntos:

«Mañana mismo te mandaré mi último libro publicado. Y, asimismo, el poema (“A mano armada”), que podría ser nuestro punto de unión: sobre este texto, te diré que, curiosamente, arrancó de la visión de tus manos dibujadas; me interesa mucho, en consecuencia, que lo leas —al margen de que te valga o no para el libro que haría Dutrou.»<sup>9</sup>

Poco tiempo después la colaboración está en marcha, y Ullán avanza en su definición: «Para la aclaración completa del proceso, te formulo algunas dudas precisas. En primer lugar, me gustaría saber las características que prefieres en los poemas que debo aportar: extensión, factura aproximada, etc. Todo cuanto tengo inédito gira en torno a la mano y lleva el título global de “Maniluvios”...»<sup>10</sup> Más tarde Ullán abandonará su idea inicial — emplear parte de los textos que luego acabarían siendo publicados en *Maniluvios*—, optando por apropiarse de fragmentos del *Libro de la sabiduría* del Antiguo Testamento y de algunos versos del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, sobre los que «interviene», modificándolos y cortándolos para componer estructuras semejantes a las de sus propios poemas de *Maniluvios*. Chillida, por su parte, realiza para *Adoración* tres aguafuertes: un dibujo figurativo de una mano cuyos dedos se cierran sobre sí mismos, y dos dibujos de corte abstracto inspirados en la disposición visual de la mano dibujada.

Se ha señalado a menudo la trascendencia de la mano como elemento gráfico y simbólico en la obra de Chillida.<sup>11</sup> En la escritura de Ullán, el tacto desempeña un papel de parecida importancia. Sobre *Adoración*, fruto de la combinación de ambos universos creativos, además de las obvias alusiones al Antiguo Testamento y a San Juan de la Cruz se han destacado las reverberaciones de significados que apuntan hacia Walter Benjamin y Unamuno.<sup>12</sup> Los ecos que resuenan en *Adoración* del poema fundacional de Stéphane

---

<sup>9</sup> José-Miguel Ullán, carta a Eduardo Chillida, 27 de octubre de 1971. Archivo Eduardo Chillida, Hernani.

<sup>10</sup> José-Miguel Ullán, carta a Eduardo Chillida, *ibíd.*

<sup>11</sup> Véase Javier Maderuelo, *Chillida, elogio de la mano*. Cuenca y Madrid: Museo de Arte Abstracto Español y Fundación Juan March, 2003.

<sup>12</sup> Véase María Isabel Carrasco Castro, «Chillida y Ullán re-escriben el libro (en) blanco: *Adoración*», en *Escritura e imagen*, vol. 10, n.º especial (2104), pp. 263-264.

Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publicado por primera vez en 1897<sup>13</sup> y de influencia capital en el desarrollo del libro de artista moderno, permanecen, sin embargo, soslayados. La disposición de los versos de *Un coup de dés...* transfiguraba por primera vez los espacios «vacíos» de la página al convertirlos en elemento integrante del poema. Con aquel gesto, Mallarmé expandió la concepción del «espacio» que el texto es capaz de generar sobre el papel, provocando una ruptura de enorme fecundidad creativa que sería empleada e interpretada una y otra vez por los artistas de generaciones venideras. Los poemas que conforman *Adoración* beben de esta misma inspiración, apropiándose, gracias a la disposición de sus versos, del espacio blanco que los rodea, tal como las esculturas de Chillida incorporan los vacíos a sus propios volúmenes.

Para el segundo libro de *Funeral mal*, José-Miguel Ullán invita a colaborar a Pablo Palazuelo. El libro resultante, *Ardicia*, consta de 10 aguafuertes y 8 tipografías originales del pintor que conviven con los textos escogidos y adaptados por Ullán, quien lo describe así: «*Ardicia* parte de una poética, ilustrada por tres series de materiales: un manuscrito de un texto de Giordano Bruno deteriorado por la humedad, texto en lengua extranjera destruido por el fuego y texto propio sometido al mismo suplicio; Palazuelo, al margen de otros grabados, añadirá otra serie de escrituras propias.»<sup>14</sup>

El eje central de este libro es, pues, la condición visual del lenguaje más allá de su legibilidad. Tanto las «escrituras propias» de Palazuelo como los textos sometidos a «suplicio» por Ullán resultan, en gran parte, imposibles de leer, lo cual obliga al lector a reenfocar su atención y dirigirla hacia el carácter *formal* de las palabras escritas, que han sido liberadas de su función como contenedoras y transmisoras de significado. Los aspectos visuales del lenguaje revestían, para Ullán, gran relevancia: «Siempre me ha interesado que hasta los poemas más tradicionales no se limiten a estar, sino que se dibujen de determinada manera sobre la página. Y mis largas pausas, sin escritura propiamente dicha, suelen engendrar objetos poéticos, libros mudos o simplemente manchas de difícil ubicación. Pero al propio canto nada de eso le es ajeno.»<sup>15</sup>

Para *Acorde*, el tercero de los libros de *Funeral mal*, Ullán convocó al pintor Vicente Rojo. De toda la serie, este es el libro que denota un acento más ligero, una modulación más lúdica. Tal vez esta connotación viniese dada por la personalidad del pintor, cuyas cartas a José-Miguel Ullán están escritas en un tono vibrante, cargado de energía y a la vez familiar y cercano. «Querido José-Miguel», le escribe Rojo a Ullán en una misiva enviada en junio de 1976 desde México, «¡Horror! Saberte perdido entre militares aterra a cualquiera, y solo nos queda desearte ¿valor? ¿humor?» En esa misma carta, el pintor informa al poeta de que acaba de regresar de un viaje a París en el que le ha entregado sus 150 originales al editor, «Dutru», quien —prosigue Rojo— «no había hecho nada. Pero lo hizo en la semana que nos quedamos en París, tan gentil y amable como siempre...»

---

<sup>13</sup> Stephane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, en *Cosmopolis*, n.º 17, mayo de 1897, pp. 417-427.

<sup>14</sup> José-Miguel Ullán, «Funeral mal. Esquema general del libro», hoja mecanografiada sin datar (ca. 1976). Archivo Lafuente, Heras-Santander.

<sup>15</sup> José-Miguel Ullán, s/f, citado en Lorenzo García Vega, «Un ludópata convulsivo». En *José-Miguel Ullán: Palabras iluminadas*. Madrid: La Casa Encendida, 2012, pp. 246-247.

Los procedimientos seguidos por Ullán para componer los textos de este libro, que han sido analizados en detalle por Moisés Mori,<sup>16</sup> se dirían casi las instrucciones de un juego. En primer lugar, el poeta le asignó al pintor el color amarillo, posiblemente —y aquí arranca el juego— por ser de uno de los que menos le gustaban a Rojo, según él mismo evocaría más tarde.<sup>17</sup> A continuación, estableció las rígidas reglas que guiarían su propia escritura:

«He sometido la palabra *amarillo* a un estudio anagramático, si no agotador, sí suficiente para mis propósitos; verás la serie de palabras resultantes. Y esas palabras han recibido un comentario breve, espero que bastante neutro, siguiendo procedimientos varios: seudodefinition, sentencia, evocación, analogía, etc. El todo se arma como una especie de aireado diccionario dividido en ocho partes: una para cada letra de las que componen la palabra *amarillo*.»<sup>18</sup>

En decir: Ullán escogió una serie de palabras —que luego organizaría en ocho «capítulos», ordenándolas alfabéticamente— que casi siempre son bisílabas y que se construyen —sin excepción— con las letras que conforman la palabra *amarillo*. A continuación, escribió breves «definiciones» para cada una de estas palabras. Aunque estas definiciones no siempre recogen los significados literales de dichas palabras, invariablemente denotan un gran poder evocador y sugestivo. Tal poder es reforzado por las aliteraciones y demás juegos fonéticos que despliega la lectura en voz alta de los textos, recursos que suman una capa más de complejidad y sofisticación a la vertiente textual de este libro.

La contribución visual de Vicente Rojo, por su parte, recuerda el juego infantil que se fabrica mediante unas sencillas operaciones de papiroflexia: ciertos pliegues convierten una simple hoja de papel en una «funda» para los dedos, los cuales, para jugar, se agrupan y reagrupan en diversas configuraciones, desvelando así palabras, colores o números que antes permanecían ocultos. Así, en *Acorde Rojo* representa sobre una superficie bidimensional y estática un objeto que, en la realidad, posee un pronunciado carácter tridimensional y dinámico. El pintor conjura de este modo una peculiar ilusión de espacio en la que lo bidimensional y lo tridimensional se superponen hasta casi confundirse. «Un lugar, el de ahora mismo», afirmaría José-Miguel Ullán años después en relación con la obra pictórica de Vicente Rojo, «donde los laberintos, los iconos, las geometrías, las marcas, las señales, los signos, las negaciones, los jardines, el paseo y hasta el acorde amarillo se derraman sobre un espacio hecho de espacios tras espacios...»<sup>19</sup>

Tras la colaboración con Vicente Rojo, la producción de la serie *Funeral mal* sigue avanzando. En agosto de 1974 Ullán le escribe a Antonio Saura desde Viroflay:

«Tu libro se llama provisionalmente *Asedio*. Son ocho capítulos que agitan una misma obsesión esperpéntica y levemente obscena. Para conservar una cierta unidad de

---

<sup>16</sup> Moisés Mori, «Amarillo / Ley», en *José-Miguel Ullán: Palabras iluminadas*. Madrid: La Casa Encendida, 2012, pp. 366-387.

<sup>17</sup> Vicente Rojo, *Alas de papel*. Ciudad de México: Era, 2005, p. 153. Citado en Moisés Mori, op. cit.

<sup>18</sup> José-Miguel Ullán, carta a Vicente Rojo, París, octubre de 1975. Citada en *Vicente Rojo. Obra compartida*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2002, p. 54.

<sup>19</sup> José-Miguel Ullán, «No hay lluvia para el que la pide», en *Los nombres y las manchas. Escritos sobre arte* (ed. Manuel Ferro). Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, pp. 259-260. El texto sobre Vicente Rojo se había publicado por primera vez con ocasión de la exposición del pintor en la Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1987. (Las cursivas son mías.)

montaje en los cinco libros, mi idea es que las páginas pares reproduzcan fragmentos de algún manual bélico antiguo sobre los cuales hasta podrías pintar en libertad. Veremos esto con serenidad y detallismo. Y, sobre todo, tú dirás.»<sup>20</sup>

El propósito de reproducir en *Asedio* fragmentos de un manual bélico antiguo no acabará prosperando; finalmente, el libro incluye un solo soneto que Ullán ha compuesto tomando algunos fragmentos de *Soldadesca* y otros —manipulados— de un soneto de Montesquieu. Saura realiza para este libro 10 aguatinas y 3 aguafuertes, estos últimos unidos formando un tríptico en forma de acordeón: una configuración que potencia, en este caso de manera literal y sin necesidad de recursos pictóricos para la *mise en abîme*, la tridimensionalidad del volumen. Así, en una carta dirigida al poeta transcurridos unos años de la publicación de *Asedio*, el pintor lo definirá como «verdadero libro-objeto», manifestando de forma explícita su impresión de que no resulta un «libro ilustrado» en el sentido clásico, sino que la materia en él reunida alcanza una unidad excepcional: «...A mí me gusta, dado que el poema primero, presentado de esta forma, sería la verdadera matriz del libro y que lo que sigue — un tríptico misterioso y un texto más un grabado— son elementos aclaratorios, presentados de esta forma de manera completamente heterodoxa y nada habitual en los libros de bibliofilia, constituyendo, además, un todo inseparable...»<sup>21</sup>

Es también un soneto de Ullán el texto central del libro realizado con Antoni Tàpies, *Anular*. En este caso,

«[el soneto] aspira a ser una reflexión sobre el poder. De factura tradicional (a tono con el tema), el poema aborda en la primera estrofa la génesis del oro y sus deseos alquímicos, en la segunda se fija su degradación a la categoría de anillo represivo o dinero, en la tercera se acentúa el torbellino del mal empleo, en la cuarta el becerro de oro pierde sus dones y solo da excremento; finalmente, un verso último arroja una chispa de esperanza, arbolando la humildad. El todo forma un acróstico que es un verso de Fray Luis: *del no durable mando*.»<sup>22</sup>

Para este soneto «de factura tradicional», Ullán le plantea a Tàpies una forma de presentación inusitada, que tiene la virtud —de nuevo— de desplegar las dos dimensiones que componen el espacio convencional de la página para prolongarlo más allá de sus propios confines. Así, cada uno de los catorce versos del soneto aparecerá reproducido en una página —siempre la página derecha—, superpuesto al texto de una carta enviada por la Sociedad Constitucional de Madrid a la Sociedad Patriótica de Lisboa en 1822. De este modo, la lectura del soneto —y, más aún, la del acróstico que forman las iniciales de los catorce versos— solo podrá acometerse al mismo ritmo que se van pasando páginas. Por la propia configuración secuencial del libro, será imposible aprehender el poema completo de una sola vez. Tàpies, por su parte, se encargará de ilustrar y/o intervenir de cualquier forma que desee cada una de las dobles páginas resultantes. El pintor recibe de Ullán, por carta, un diagrama detallado de lo que debe hacer, diagrama que seguirá de forma bastante

---

<sup>20</sup> José-Miguel Ullán, carta a Antonio Saura, 18 de agosto de 1974. Fondation Archives Antonio Saura, Meinier - Ginebra.

<sup>21</sup> Antonio Saura, carta a José-Miguel Ullán, 9 de abril de 1979. Archivo Lafuente, Heras - Santander.

<sup>22</sup> José-Miguel Ullán, carta a Antoni Tàpies, 19 de diciembre de 1974. Archivo y Biblioteca de la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.

literal, aunque ampliando y variando sus formas de intervenir sobre cada una de las páginas a medida que avanza en su trabajo.

La serie de libros de *Funeral mal* se cierra con *Almario*, la colaboración entre José-Miguel Ullán y Joan Miró, para la que Ullán escribe 29 textos que comienzan con cada una de las letras sucesivas del abecedario español. Estos textos reciben un tratamiento gráfico muy particular, con cuerpos de letra bastante grandes y diferentes colores de impresión a lo largo de las páginas. El libro emplea, además, otros recursos gráficos insólitos hasta este momento en la serie, como los troqueles que agujerean las páginas abriendo «ventanas» hacia otras páginas —y desestabilizando una vez más la bidimensionalidad convencional del volumen, al dotar a las páginas troqueladas de una suerte de profundidad de visión—, y las grandes pastillas de colores lisos que ocupan la práctica totalidad de la superficie de algunas páginas.

El último volumen de la serie *Funeral mal* ejecuta, pues, una nueva variable de la peculiar exploración del espacio que ya venía dándose, si bien con grandes diferencias formales y de contenido, en los libros anteriores. Esta exploración constituye uno de los más relevantes rasgos comunes a los libros de *Funeral mal*, con la única excepción, tal vez, de la colaboración con Palazuelo —*Ardicia*—, libro que se concentra en la materialidad visual del lenguaje. Tal exploración podría definirse como el desnudo por expandir la bidimensionalidad de la superficie del papel hacia un espacio «otro», que no sería exactamente el espacio tridimensional, sino más bien una suerte de «bidimensionalidad expandida», más o menos «desviada» de la concepción convencional del espacio plano.

Igualmente «desviada» es la posición que ocupa *Funeral mal* con respecto a las dos grandes familias que conforman la genealogía del libro de artista moderno y contemporáneo. La puesta en marcha del proyecto a partir de la propuesta de un editor, la publicación de los libros en una editorial de bibliofilia clásica, las tiradas limitadas, la incorporación de obra gráfica firmada, la venta por canales similares a las obras de arte o la combinación misma entre un poeta y un pintor para cada libro constituyen, todos ellos, rasgos definitorios de las ediciones de bibliofilia clásica, cuyos orígenes, los *livres de peintres* o «libros de pintores», se remontan a célebres editores de la Francia de la primera mitad del siglo xx como Ambroise Vollard o Daniel-Henry Kahnweiler.

Son atributos propios de la corriente del libro de artista conceptual, en cambio, el esfuerzo por construir con cada uno de los libros una «obra» cuyos componentes resulten inextricables y la búsqueda incansable de resquicios a través de los que ampliar los límites espaciales de la página. A ellos debe sumarse el empleo de técnicas como la apropiación de textos «encontrados», los ejercicios de destrucción del texto, las largas enumeraciones...<sup>23</sup> Estas formas de intervenir sobre textos preexistentes que se encuentran a lo largo de la obra poética de Ullán —en la que se combinan, como acertadamente ha señalado Miguel Casado, con la muy duchampiana «confección de mecanismos que toman su impulso del azar»—<sup>24</sup>, acercan *Funeral mal*, asimismo, al libro de artista conceptual.

---

<sup>23</sup> Véase Túa Blesa, «La palabra apropiada: José-Miguel Ullán», en *José-Miguel Ullán: Palabras iluminadas*. Madrid: La Casa Encendida, 2012, pp. 174-190.

<sup>24</sup> Miguel Casado, «Del remolino. Una lectura de José-Miguel Ullán», prólogo a José-Miguel Ullán, *Ondulaciones*. Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 2008, p. 31.

¿Qué es, por lo tanto, la serie de «libros *con* pintores» titulada *Funeral mal*? Ni una serie de «libros de pintores», ni tampoco un conjunto de libros de artista conceptuales, sino más bien algo intermedio; un ejemplo más de la «poética del desvío»<sup>25</sup> identificada por Rosa Benítez, en el que Ullán consigue escabullirse de las clasificaciones cerradas para crear, tomando ingredientes de aquí y de allá, su propia convención editorial.

### **Agradecimientos**

Glòria Domènech, de la biblioteca de la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Ixiar Iturzaeta, del Archivo Eduardo Chillida, San Sebastián; José Rodríguez Spiteri-Palazuelo, Madrid; Marina Saura, de la Fondation Archives Antonio Saura, Meinier - Ginebra; y el equipo del Archivo Lafuente, Heras - Santander.

---

<sup>25</sup> Rosa Benítez Andrés, *José-Miguel Ullán. Por una estética de lo inestable*, op. cit., p. 133.