



La tachadura como forma de compromiso estético. Un análisis a partir de las obras de José Miguel Ullán, Concha Jerez y Fernando Millán¹

Diego Zorita-Arroyo

Universidad Autónoma de Madrid  <https://dx.doi.org/10.5209/aris.96308>

Recibido: 3 de junio de 2024 • Aceptado: 5 de julio de 2024

ES Resumen: La tachadura constituye uno de los procedimientos formales empleados en el campo de la poesía experimental española, pero, también, dentro del arte conceptual. Este artículo analiza tres obras en los que este procedimiento se aplica sobre textos originales apropiados. El carácter críptico de estas obras—por la parquedad o ausencia de unidades léxicas que en ellos aparecen—, su autonomía formal y su descontextualización invitan a realizar una lectura metarreferencial según la cual la tachadura constituiría solamente una forma de intensificación de la materialidad gráfica del signo. Sin embargo, la atención a los textos apropiados sobre los que la tachadura se opera arroja sospechas sobre cualquier lectura formalista. La naturaleza de los textos apropiados apunta a una interpretación política que se ve reforzada si consideramos la actividad «tachadora» del régimen franquista, ejercida preventivamente tanto en los textos enviados a consulta voluntaria como sobre las pintadas que orlaban los muros de la ciudad. Este artículo defiende que el procedimiento impersonal de la apropiación y el tachado constituye una corriente alternativa de compromiso estético en las obras de José Miguel Ullán, Concha Jerez y Fernando Millán y analiza los distintos significados que emanan de un acto de supresión del sentido.

Palabras clave: escritura experimental; franquismo; abstracción; textos tachados.

ENG Crossing out as a form of aesthetic commitment. An analysis based on the works of José Miguel Ullán, Concha Jerez and Fernando Millán

Abstract: Crossing out is a formal technique used in Spanish experimental poetry and conceptual art. This article examines three works that apply this technique to pre-existing texts. The cryptic nature of these works—due to the sparseness or absence of lexical units—along with their formal autonomy and decontextualization, invites a meta-referential reading. In this view, crossing out serves to intensify the graphic materiality of the sign. However, focusing on the nature of the pre-existing texts challenges any formalist reading. These texts suggest a political interpretation, especially when considering the Franco regime's practice of crossing out both voluntarily submitted texts to the Ministerio de Información y Turismo and to the graffiti that covered city walls. This article argues that the impersonal procedure of appropriation and crossing out represents an alternative form of aesthetic commitment in the works of José Miguel Ullán, Concha Jerez, and Fernando Millán, and explores the various meanings that arise from the act of erasing meaning.

Keywords: experimental writing; Francoism; abstraction; crossed out texts.

Sumario: 1. Introducción. 2. *Alarma* (1975) de José Miguel Ullán. 3. *Seguimiento de una noticia* (1977) de Concha Jerez. 4. *La depresión en España* (1983) de Fernando Millán. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Zorita-Arroyo, D. (2025). La tachadura como forma de compromiso estético. Un análisis a partir de las obras de José Miguel Ullán, Concha Jerez y Fernando Millán. *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(1), 73-84. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.96308>

¹ Esta investigación ha sido posible gracias a un contrato postdoctoral Margarita Salas (CA4/RSUE/2022-00271) financiado por el Ministerio de Universidades y la Universidad Autónoma de Madrid.

1. Introducción

Bajo las categorías de «escritura y poesía experimental», «poesía visual» y «poesía concreta» se viene agrupando un abigarrado maremágnum de obras heterogéneas. Las problemáticas que afectan a cada una de estas categorías son varias: María Salgado (2018), por ejemplo, en un gesto bastante socrático, señala que la denominación de poesía visual es pleonástica pues toda escritura, en tanto que depende de un significante, tiene un componente visual. La denominación de poesía concreta podría resultar operativa pues establece una genealogía para estas producciones «verbivocovisuales» (Haroldo de Campos, 2007, p. 218), conectándolas con la tradición del arte concreto, aunque está condicionada por ser el nombre de una de las corrientes que ensayaron este tipo de creaciones. En ese sentido, inscribir el letrismo bajo dicha denominación resulta, si no incorrecto, sí, al menos, problemático. La opción de «escritura o poesía experimental» es quizá la que menos contradicciones obliga a resolver, en buena medida por la ambigüedad del término con que se describen las creaciones. Más allá de la irresoluble discusión terminológica, ¿cuáles son los límites de ese maremágnum que nos llevan a identificar un aire de familia en sus aguas?

Las obras de escritura experimental o de poesía concreta se caracterizan por la intensificación de la dimensión material de la escritura, ya sea visual, sonora o performativa. Dicha intensificación implica una ruptura, más o menos radical, de nuestra concepción más asentada del poema que, como han analizado María Salgado (2023) y Zorita Arroyo (2022a), coincide con la lírica como exteriorización retórica de unas experiencias subjetivas previas a la elaboración lingüística. La ruptura con esa concepción estrecha del poema conlleva, consiguientemente, una liberación de las potencias ocultas de la escritura —razón que llevó a Fernando Millán a abogar por una «escritura no pobre» (Millán, 2009, p. 109)—.

Si las denominaciones para este tipo de manifestaciones han proliferado ferazmente, existen, sin embargo, pocas clasificaciones que permitan distinguir y comprender las diferencias que identificamos en ese aire de familia compartido. No obstante, dichas diferencias son ostensibles, incluso para el ojo menos entrenado. Tomando, por ejemplo, el corpus de una de las antologías canónicas de la escritura experimental en España —*La escritura en libertad* editada por Fernando Millán y Jesús García Sánchez en 1975—, las diferencias entre el clásico poema de Décio Pignatari *Beba coca cola* (p. 54) y uno de los etcéteras de Juan Hidalgo (p. 254) son ineludibles, pero también abocan a este ojo inexperto a la confusión. Si el lector lee la introducción que Millán y García Sánchez escribieron para la antología puede entender qué reúne todas las obras—el impulso utópico de la neovanguardia de los 60 y los 70, la insistencia en la dimensión material de la escritura—, pero no tiene ningún asidero, más allá de las distintas filiaciones artísticas de cada uno de los creadores, para determinar qué es aquello que las distingue.

Ha sido Esteban Pujals quien ha propuesto una clasificación del maremágnum de la poesía experimental que trascienda la mera compartimentación en distintas tendencias artísticas contemporáneas —la poesía concreta, el letrismo, Fluxus, el happening—. Frente a dicha compartimentación, que se arriesga a encubrir la obra bajo las características generales de un movimiento, el autor plantea una clasificación de los poemas experimentales de acuerdo con tres tipos:

La primera de estas situaciones aparece caracterizada por la transparencia semántica del texto de tipo tautológico (el poema que hace lo que dice: «mira cómo crezco», «esta frase consta de seis palabras»), en el que la autorreferencialidad aspira a agotar la funcionalidad denotativa de los elementos lingüísticos, reduciendo así el poema a su presencia tipográfica sobre la página. En el extremo opuesto, una segunda situación corresponde al texto plenamente ilegible, ya resulte esta ilegibilidad del hecho de que los grafemas del poema no lleguen a articularse en unidades léxicas, ya suceda por la ausencia de elementos necesarios para la lectura o por la presencia de elementos que la obstaculicen. Representan la tercera situación todos aquellos poemas concretos consistentes en una o más unidades léxicas, para cuya articulación se intenta sugerir algún tipo de motivación semántica mediante la disposición tipográfica sobre la página. (Pujals, 2013, pp. 46-47)

Por su carácter críptico y por su aparente ilegibilidad, las obras que analizo en este artículo podrían caer en la segunda categoría: la de aquellas obras que, por la tachadura de sus elementos léxicos, resultan ilegibles. Sin embargo, más allá de la pertinencia de esta clasificación tipológica como mapa orientativo para bogar el mar de la poesía experimental, el enfoque que reúne a las obras analizadas en este artículo no descansa tanto en una tipología de poema experimental como en un procedimiento de escritura como es la tachadura. ¿En qué sentido la tachadura puede ser una forma de escritura? En un texto de 1973 —«Variaciones sobre la escritura»— Roland Barthes planteaba la imposibilidad de distinguir entre las escrituras ficticias o las todavía no descifradas de las escrituras reales. La única diferencia entre las escrituras ficticias y las escrituras reales es el contexto entre lo no descifrado y lo indescifrable. Para Barthes, «somos nosotros, nuestra cultura, nuestra ley, quienes decidimos sobre el estatuto referente de una escritura» (105) por lo que no es preciso que sea «“legible” para ser plenamente una escritura» (105). Los textos que abordaré, en este artículo, están compuestos de partes ilegibles, sin embargo, el interés no radica tanto en recuperar el significado original, sino en comprender el nuevo significado que esa escritura aparentemente indescifrable —la tachadura— genera. Los textos de Ullán, Jerez y Millán usan un particular procedimiento de escritura —la tachadura— para que el lector, en ese nuevo contexto, encuentre un nuevo sentido.

El corpus de textos analizado resulta relevante por dos razones: por una parte, nos permitirá discutir los distintos usos de la tachadura a través de los cuales se genera un nuevo contexto para la escritura. Si bien es cierto que, en todos los textos, hay fragmentos ilegibles por estar tachados, dicha ilegibilidad no es sinónimo de ausencia de sentido, sino que alberga distintas prácticas de producción de sentido con la tachadura. Los

textos se organizan de acuerdo con la intensidad y exhaustividad del tachado, desde los realizados por José Miguel Ullán donde es un procedimiento selectivo a través del cual se iluminan o destacan fragmentos de un texto previo, hasta *La depresión en España* (1983) de Fernando Millán, donde el procedimiento de tachadura es total y oculta cualquier unidad léxica preexistente.

Por otra parte, la metodología empleada en la selección de textos aspira a cuestionar las compartimentaciones según corrientes artísticas: mientras que Concha Jerez es una artista en la estirpe del arte conceptual, Fernando Millán es un poeta afín al experimentalismo. Son conocidas las tensiones entre arte conceptual y poesía experimental (Millán, 2022), sin embargo, cuando uno desciende a los textos concretos y analiza sus operaciones descubre que tanto Concha Jerez como Fernando Millán se sirven del apropiacionismo y la intensificación de la dimensión visual de la escritura para construir sus obras. En el plano del análisis de las obras y de sus operaciones concretas, las compartimentaciones artísticas se tornan difusas.

En su dimensión estética, el uso de la tachadura constituye una forma de escritura alternativa a la escritura alfabética que podría admitir una lectura formalista. Las similitudes estéticas que estas obras presentan con la tradición de la abstracción pictórica —manchas que no admiten una interpretación mimética, tachones de los elementos léxicos que podrían permitirnos ir en busca de un contenido representativo del lenguaje— podrían llevarnos a concebirlas como epifenómenos de la visión teleológica de la historia del arte defendida por algunos teóricos del modernismo². En tanto que estas obras privilegian todo aquello que las separa de la sociedad y de la representación constituyen instancias de la esencia ideal del arte: la exploración de la pureza del medio que, en este caso, habríamos de identificar con la dimensión gráfica de la escritura. Si a ello le sumamos la oposición manida, pero, en muchos casos, todavía vigente entre poesía social —como aquella de lenguaje llano, transparente y referencia social— y poesía hermética o críptica cuya opacidad referencial se considera indicio, bien de una disquisición metaliteraria, bien de una realidad subjetiva inaprehensible, no debería sorprendernos que dichas obras caigan en esta segunda categoría (Benítez, 2019a). Lo que quiero destacar es que existen ciertas inercias teóricas, tanto en el campo de la crítica artística como literaria, que, una vez descontextualizadas, nos permitirían interpretar estas obras como ensimismadas o formalistas.

De hecho, en ellas resuenan algunas de las nociones que caracterizaron al arte modernista, especialmente la reivindicación de una autonomía que se manifiesta estéticamente en la exploración de la pureza del medio. También es cierto que en las obras Ullán, Jerez o Millán la exploración de la especificidad del medio escrito implica una emancipación: «la liberación de su ancestral sometimiento al habla» (Rivière, Romero, 2022, p. 23). Sin embargo, y paradójicamente, dicha liberación no conduce al aislamiento de los componentes esenciales de la escritura, sino que, más bien, pone de manifiesto el carácter intermedial que la caracteriza. Esta conclusión puede resultar sorprendente o controvertida pues la historia del arte ha tendido a imponer un patrón dualista entre la abstracción pictórica y el arte intermedia. Aquí, como han defendido ya Rivière y Romero (2022), tratamos de mostrar cómo la experimentación con la pura escritura no conduce a su ensimismamiento, sino que apunta hacia «otras dimensiones —imagen, acto, sonido, huella...— que laten en su materia» (p. 23).

En este caso, una de las dimensiones de la escritura que el corpus de textos seleccionados en este artículo explora son los tachones que la censura política franquista operó sobre los textos impresos y sobre las pintadas en los muros de la ciudad. La ley de prensa de 1966 constituyó un intento por modernizar los mecanismos censores que, lejos de suponer una ampliación en el campo de lo públicamente debatible, los actualizó para controlar la proliferación de nuevas editoriales, así como el auge de volúmenes publicados. Jesús Martínez identifica tres mecanismos en la nueva ley:

La ley estableció tres mecanismos de control preventivo: la posibilidad de presentar los textos a consulta voluntaria —ello invitaba a la autocensura y aliviaba la posibilidad de evitar un secuestro una vez editada la obra con el consiguiente perjuicio económico—, la obligación de un depósito previo de 6 ejemplares una vez editada la obra y la creación del citado Registro de Empresas Editoriales —y también el registro de Empresas Importadoras, para controlar la producción exterior que se pretendía publicar en España— (2011, p. 128).

Las partes tachadas de textos presentados a consulta voluntaria se mantenían, al tiempo que dicho mecanismo favorecía la autocensura. Para Hans-Jörg Neuschäfer la «omnipresencia coactiva de la censura» habría de llevarnos a no focalizar nuestra atención solamente en los mecanismos censores implementados por el Ministerio de Información y Turismo sino a estudiar el «discurso de la censura» (1994, p. 45) que operaba como un dispositivo de control interiorizado por los propios creadores, como veremos en el caso de Concha Jerez. En este discurso de la censura es donde habríamos de inscribir también la aparición en los últimos años de la dictadura de Franco las pintadas tachadas en los muros de la ciudad. Siendo imposible su control previo, el acto censor de la tachadura quedaba, en estos casos, públicamente expuesto en los muros de la ciudad. A diferencia de la censura escrita, donde el rastro de la expresión quedaba oculto a la esfera pública, la tachadura de las pintadas en muros testimoniaba la necesidad represiva del Estado.

Ha sido Germán Labrador (2020, p. 439) quien ha propuesto realizar un análisis comparativo de las distintas formas de la tachadura de las pintadas políticas durante el franquismo con algunas de obras más crípticas del experimentalismo poético, basando su análisis en texto de Túa Blesa *Logofagias. Los trazos del silencio*. La yuxtaposición de tachaduras de pintadas políticas y textos tachados de la tradición del experimentalismo poético es audaz pues dichos textos podrían considerarse, en una primera lectura, como «obras

² Para una crítica de esta concepción teleológica puede consultarse el texto de Jean-Marie Schaeffer «La teoría especulativa del arte».

centrípetas» por cuanto se constituyen destacando todo aquello que las separa «del mundo, del medio ambiente y de otros objetos» (Krauss, 1985, p. 33). Según Labrador, fue en la década de los sesenta, con el recrudecimiento de las huelgas y el nacimiento de un sindicalismo ajeno al control estatal cuando las paredes públicas se llenaron de proclamas políticas contrarias al régimen franquista. El punto máximo de tensión llegó con «las convulsiones estudiantiles de la primavera de 1967, el llamado *mayo español*» (Labrador, 2020, p. 439). Para Labrador, los grafitis antifranquistas son el origen de una comunidad política que se definía en el espacio físico del muro (2020, p. 440), mientras el régimen ejercía su autoridad mediante el borrado y tachado de las pintadas. En un artículo de Toni Puig para *Ajoblanco*, una vez muerto Franco, ya se apuntaba el potencial político de las pintadas por lo que tenían de apropiación libre del espacio público:

Si de verdad queremos democracia, hemos de variar incluso el concepto de pared/ciudad. Las paredes en ella no son de tal o cual señor. Son del ciudadano. De todo aquel que tiene algo que decir. [...] La clandestinidad se terminó. ¿Estamos o no en la democracia? Los centros ciudadanos, pues, han de variar. No son paredes de casas. Son pizarras para saber cómo anda el país. Termómetros. (Puig, 1977, p. 12)

También en un texto de la época, el semiólogo Pedro Sempere abordó el sentido de la práctica represiva del franquismo sobre las pintadas públicas, incidiendo en la carga de significado político que portaba un gesto tan negativo, pero tan legible, como las pintadas que ocultaba. Paralelamente, en los últimos años del franquismo surgieron una serie de textos experimentales cuyo procedimiento compositivo era la tachadura de un texto preexistente, procedimiento que generaba una tensión entre el texto tachado y los fragmentos legibles. Se trataba de textos que exploraban el significado de los actos de supresión del sentido. En su libro sobre la poesía de José Miguel Ullán, Rosa Benítez lo expresa así: «el silenciamiento de un sentido hace surgir el que había sido encubierto» (2019b, p. 50).

Propongo interpretar los textos tachados de Concha Jerez, Fernando Millán y José Miguel Ullán de acuerdo con el significado ambivalente de las tachaduras de los mensajes políticos realizadas por el franquismo; si, por una parte, el acto del tachado era una forma de silenciar las proclamas políticas que gritaban sus muros, por otra, constituía una materialización de la necesidad represiva de un régimen que precisaba censurar el comportamiento político en esas formas de escritura pública. La censura silenciosa de textos realizada preventivamente por el Ministerio de Información y Turismo quedaba materialmente expuesta en los muros de la ciudad. Los textos de Ullán, Millán y Jerez conservaban dicha ambivalencia por las diferentes relaciones que contraen con los textos que se apropian. Sin embargo, la apropiación es doble: por una parte, la de los textos políticos, periodísticos o médicos que sirven de soporte al acto de escritura y, por otra, la de los tachones que ocultaban las pintadas públicas en las paredes franquistas, que son empleados ahora para tornar ilegibles ciertas partes los textos mencionados y extraer de ellos nuevos significados³.

Mientras que en otros textos apropiacionistas de la época, como *La Política* (1969) de José Luis Castillejo, la creatividad del autor radicaba en la audacia de los criterios formales según los cuales los fragmentos apropiados eran recontextualizados, en los textos tachados objeto de este artículo la creatividad reside, más bien, en los distintos sentidos que la escritura adquiere una vez se realiza el acto de la tachadura. Mientras que en *La Política* primaba un criterio compositivo establecido de antemano, que era el que regía la recontextualización del texto apropiado, en los casos aquí analizados prima el propio acto gráfico de la tachadura que, a medida que avanza sin premeditación, descubre nuevos significados en el texto apropiado. En cualquier caso, todas estas obras pueden ser consideradas como negaciones de la concepción romántica del acto creador, ya que, en lugar de producir un discurso, lo destruyen. Como ha señalado Susan Sontag: «La exploración de lo impersonal (y transpersonal) en el arte contemporáneo constituye el nuevo clasicismo; al menos, una reacción contra lo que se entiende por espíritu romántico domina la parte más importante de nuestra época» (2015, p. 378).

Mediante la apropiación de textos ajenos y de las tachaduras del franquismo⁴, sin erigirse como oposiciones directas al régimen franquista, estos textos exploran la ilegibilidad para ofrecer un testimonio oblicuo del clima político de finales del franquismo, atrapado en las promesas de una verdadera transición social y su lento y desteñido desencanto.

2. *Alarma* (1975) de José Miguel Ullán

Si bien es cierto que ya en *Frases* José Miguel Ullán emplea la técnica de la apropiación, es en *Alarma* (1975) donde esta técnica, que, en referencia a la tradición del ready-made puede ser calificada como «poesía encontrada», es utilizada de manera más sistemática. Mientras que en *Frases* fotografía y ensayos de escritura ideográfica se intercalan con breves fragmentos de material lingüístico apropiado, en *Alarma* la apropiación sistemática de textos ajenos se conjuga con la tachadura, sin que dicho procedimiento llegue a obstaculizar la lectura de la totalidad del texto. En este caso, Ullán emplea la tachadura con el objetivo de encontrar, en el texto apropiado, ciertos fragmentos que ilumina, tachando el contexto que originariamente les correspondía. En este sentido, el significado de las tachaduras no invita a reconstruir el texto original sobre el que se opera la censura sino, más bien, a recuperar ciertas frases del texto apropiado que constituyen la poética del autor. Es el nuevo contexto generado por el tachón el que genera un nuevo texto legible.

³ No se pueden dejar pasar por alto las similitudes que esta práctica presenta con «“detournement situacionista” [...] consistente en derivar un texto previo hacia un espacio de representación que lo incomode, abriendo sus sentidos.» (2020, p. 448)

⁴ Siguiendo esa estética de lo impersonal que según Sontag, constituía el nuevo clasicismo del arte contemporáneo, Miguel Casado caracteriza así la poética de *Alarma*: «aislar, oír, vienen a sustituir a decir: no cabe un lenguaje personal» (Casado, 1995, p. 71)

Las operaciones realizadas sobre las dos primeras páginas del libro ofrecen una explicación de la poética del texto, así como de sus principios constructivos. El texto apropiado en la primera página del libro es una reseña del libro de Frederick Forsyth *Los perros de la guerra* en la que unas ondas de tinta china que recorren verticalmente la página dejan ilegibles ciertas partes del texto. En la parte superior, los trazos han mantenido a salvo seis palabras que componen la frase «los perros de la guerra son hombres» (Ullán, 2008, p. 217). Junto a los tachones verticales, la labor artesanal y grafológica del autor ha consignado dos sintagmas del texto original en cajas horizontales que, leídas conjuntamente, conforman la frase «Esta es la historia descarnada» (Ullán, 2008, p.217).

En la siguiente página, el texto apropiado es de carácter jurídico y parece versar sobre la ley de Asociaciones políticas que el gobierno de Arias Navarro pretendía esgrimir como muestra de su voluntad reformista. La ley, sin embargo, se granjeó el rechazo frontal del contubernio más fiel al franquismo. Como en el caso anterior, además de los tachones verticales se reúnen en cajas varios sintagmas del texto que, juntos, conforman la frase: «la limitación se propone comprobar una mayor amplitud» (Ullán, 2008, p.218). La frase juega con la ambigüedad pues si, por una parte, puede ser considerada síntesis de la poética del poemario, por otra, y atendiendo al contexto del que procede el texto apropiado, se puede interpretar como alusión irónica a dicha ley cuyo resultado fue la aprobación de una legislación más limitativa, afín a los sectores más autoritarios del franquismo.

Estas dos frases encajonadas (Fig. 1) exponen los dos ejes en torno a los que Ullán construirá el poemario: el tachado, como un procedimiento constructivo restrictivo que, sin embargo, se propone descubrir «una mayor amplitud», y «la historia descarnada», es decir, la política de represión que definió al régimen franquista, a la que el texto alude indirectamente. En otros casos los tachones no se articulan en líneas, sino que se disponen más libremente por la página, aunque las cajas vuelven a aparecer conservando determinadas unidades léxicas: «pregunta el hombre por la política palabra» (Ullán, 2008, p. 222). Las frases encajonadas siempre recogen términos vinculados a los dos polos que componen el libro, es decir, variaciones sobre la poética del texto —«supresión es la acción esencial» (Ullán, 2008, 258)— con aseveraciones de cariz político como «el suicidio feliz cuando nos encontrábamos sin ejército» (Ullán, 2008, 255), que demuestra cuán determinante fue para Ullán la experiencia militar, de la que dio desgarrador testimonio en *Soldadesca*.

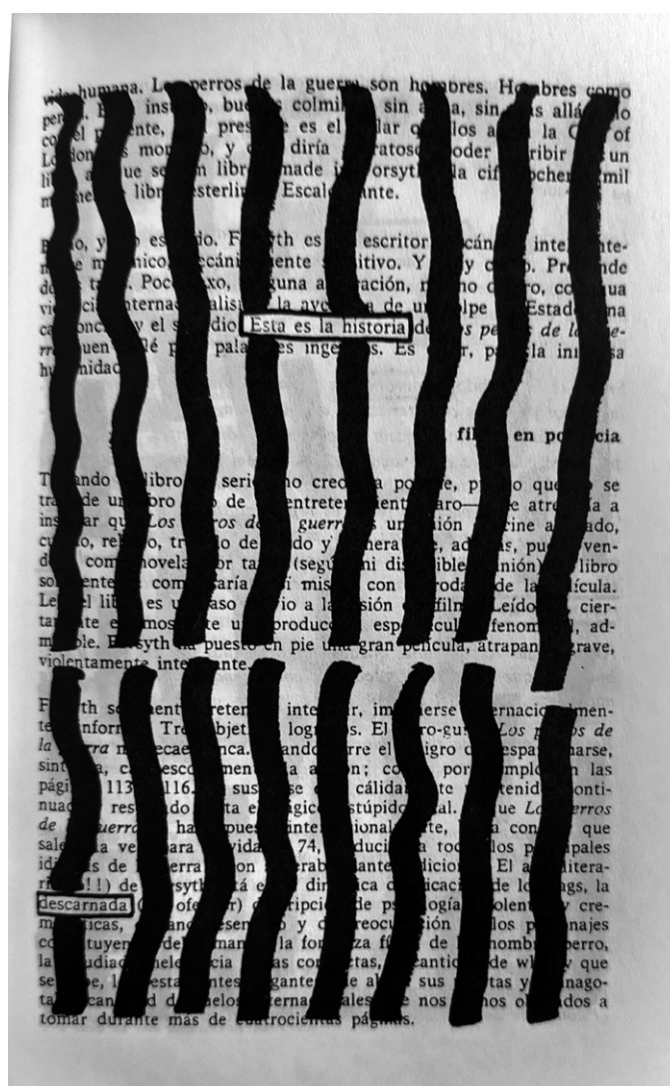


Figura 1. *Alarma* (1975), José Miguel Ullán, p. 217. Fuente: Ullán, 2008, p. 217.

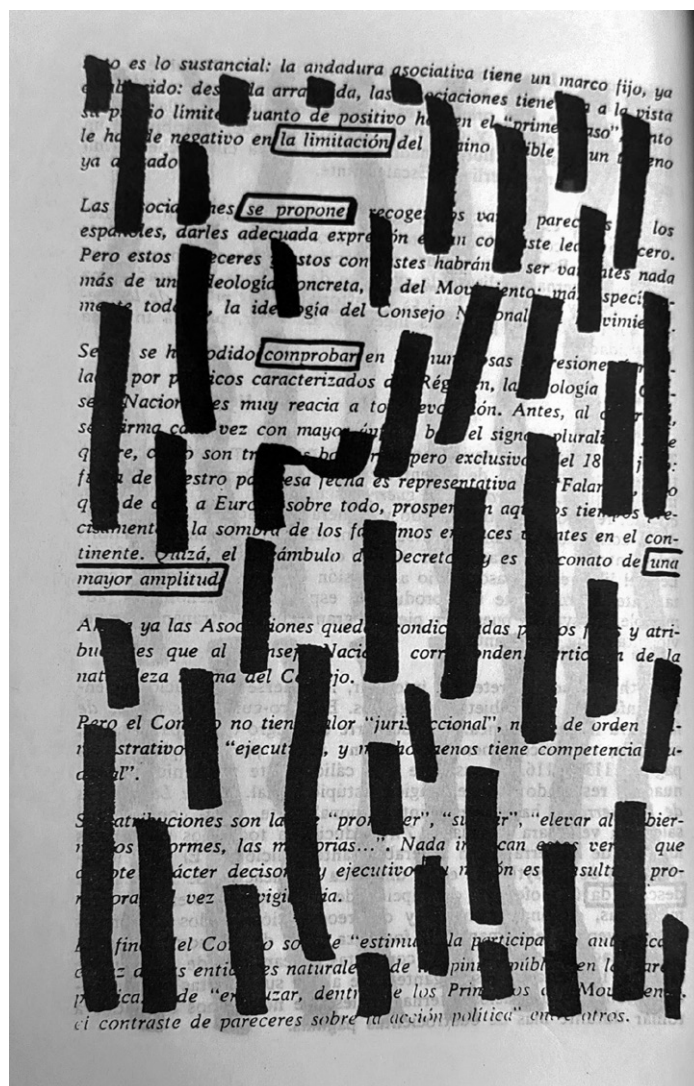


Figura 2. *Alarma* (1975), José Miguel Ullán, p. 218. Fuente: Ullán, 2008, p. 218.

La naturaleza de los textos apropiados en *Alarma* es múltiple y heterogénea pues encontramos desde aquellos de naturaleza jurídica, como el mencionado sobre la ley de Asociaciones de 1974, a otros de calado político, como los que discuten la legitimidad del estado de Israel o los que versan sobre el aumento de los precios del petróleo (Fig. 2). También encontramos varios que versan sobre la actitud cristiana ante la muerte cuya yuxtaposición con el procedimiento constructivo del texto da lugar a uno de los más audaces encuentros: «la salvación es única consiste en aceptar otras palabras» (Ullán, 2008, p. 247)⁵. Podría decirse que la apropiación y la tachadura dan lugar a uno de esos encuentros fortuitos de los que hablaba Lautréamont, que habían de provocar una explosión de significado y que se convertirían en elemento distintivo de las teorizaciones sobre los ready-mades. En este caso, el encuentro de la doctrina cristiana ante la muerte y la tachadura da lugar a una de las más logradas síntesis de la poética del texto.

Si las tachaduras que el franquismo realizaba comportaban el ejercicio opresivo de un poder dictatorial sobre una escritura menor, en los textos de *Alarma* dicha dinámica se ha invertido pues la tachadura se realiza «sobre el texto del poder —literario: el *best-seller*; político, religioso y económico—» (Blesa, 1998, p. 67). El gesto no es únicamente negativo pues no se agota en la inversión de la jerarquía, sino que sirve también para alumbrar la poética del autor. En *Alarma* la constitución de una poética no surge de las cavilaciones subjetivas del poeta, sino de los fragmentos de habla que recupera un acto de supresión y destrucción, de «reescritura sin escritura» (Blesa, 1998, p. 67)⁶. En la deturpación de los textos del poder político, económico o religioso, en los restos de un lenguaje que ha perdido su capacidad de significar, Ullán usa la tachadura para encontrar una forma de decir más plena capaz de reconectar la palabra con la experiencia y la vida.

⁵ En *Logofafias. Los trazos del silencio* (p. 66) se puede encontrar una relación exhaustiva de la procedencia de los textos apropiados en *Alarma*.

⁶ Únicamente se puede hablar de poética del silencio en la obra de Ullán si caracterizamos dicho silencio como productivo pues, a diferencia de la poesía del silencio, nada en su obra remite a la «inefabilidad extrema o la absoluta autorreferencialidad» (Benítez, 2019b, p. 48).

3. Seguimiento de una noticia (1977) de Concha Jerez

Como en el caso de Ullán, encontramos a lo largo de la trayectoria de Concha Jerez una serie de obras que emplean la técnica del tachado, desde sus *Textos autocensurados* hasta *Fusilados esta mañana (Recuperación de una noticia)* de 1975 donde rastrea la cobertura periodística que el diario *Informaciones* realizó de los últimos asesinatos del franquismo. El periódico era, en esta obra, tanto soporte de escritura como texto apropiado. En una entrevista para el diario ABC, la artista recordaba:

En un principio me interesé por la información de los periódicos. Te hablo de la época franquista, en la que todo el lenguaje estaba perturbado. Empecé a usar sus textos para hacer una contrarreflexión de lo que leía. Pero eso podía llevarme a la cárcel, por lo que mi solución fue la autocensura. Es el origen de mis «escritos ilegibles autocensurados»: extractaba las noticias y, lo que no quería que se leyera, lo ocultaba con mis propios escritos, ilegibles y autocensurados. (Jerez, Entrevista, 21 de Julio de 2014)

Compuesta por cuatro reproducciones de las páginas del periódico *Informaciones*, el procedimiento constructivo de la obra consistía en emborronar ciertas secciones del texto hasta hacerlas ilegibles ante la imposibilidad de dar una respuesta política libre y directa sobre su contenido. Se trata, una vez más, de una forma de crítica no oposicional⁷, que, en lugar de reivindicar la labor clandestina de la oposición a la dictadura, señalaba indirectamente los procesos de represión con los que el régimen defendía su maltrecha legitimidad.

Un procedimiento formalmente similar empleará Concha Jerez en una obra de 1977, titulada *Seguimiento de una noticia* (1977) (Figs. 3 y 4). Mientras que en *Alarma* la técnica del tachado estaba directamente asociada a la recuperación del vínculo entre experiencia y lenguaje, en esta obra de Concha Jerez se emplea el tachado como forma de escritura por su potencia visual y espacial. *Seguimiento de una noticia* (1977) no aspira a recuperar entre la jerga política un habla crítica, sino que pretende materializar el espacio que unas noticias ocupan en la página. Obsérvese que esta diferencia no nos obliga a recluir esta obra de Concha Jerez en el campo de las artes visuales pues, si consideramos la tachadura como una forma de escritura y, a su vez, la escritura como un medio necesariamente intermedial —que combina imagen, sonido y sentido—, ambas obras se enriquecen mutuamente y permiten apreciar los distintos sentidos que adquiere la ilegibilidad de los textos tachados.

Seguimiento de una noticia (Fig. 3) consiste en la reproducción de treinta y dos páginas de *El País* de las que ciertas partes cuidadosamente seleccionadas han sido minuciosa y exhaustivamente tachadas. Lo que comparten aquellas noticias objeto de la tachadura es que versan sobre el asesinato de cinco obreros a manos de la policía en Vitoria y de las movilizaciones ciudadanas desatadas por esta actuación policial. Las noticias que describen las movilizaciones posteriores están tachadas con un trazo menos gruesos que permite vislumbrar algunas de las unidades léxicas emborronadas. Algunos fragmentos del texto se salvan de la tachadura como el nombre de Rafael Gómez Jauregui, una de las víctimas de las cargas policiales contra las protestas en favor de la amnistía que se hicieron más intensas tras las muertes de los obreros en la catedral nueva de Vitoria⁸.

El significado de la tachadura obstaculiza la lectura de los textos periodísticos, pero hace visible la paulatina desaparición de una noticia de alta carga política de las portadas y de las páginas del periódico *El País*, a pesar de que los pormenores que rodearon a los asesinatos nunca quedaron esclarecidos (Fig. 4). El tachón muestra aquí su carácter ambivalente pues visibiliza e invisibiliza: por una parte, el texto tachado alegoriza el silenciamento de estos hechos por parte del gobierno de Suárez, pues enturbiaban la imagen de transición pacífica defendida por su gobierno, por otra, visibiliza el declive de la atención mediática que recibieron estos hechos.

En una especie de apropiación de la actividad censuradora *Seguimiento de una noticia* oculta el contenido de aquellos acontecimientos para denunciar su prematuro olvido. Según Fernando Castro, la obra de Concha Jerez «nos enseña a leer allí donde el signo está tachado para propiciar la emergencia de «otro sentido»: por medio de la «autocensura» revela la «ficción consensual» de la realidad mediática» (2021, p. 72).

La obra de Concha Jerez no solamente trata de conservar la memoria de una injusticia política, sino que también trata de mostrar cómo la censura se convierte en una limitación subjetiva autoimpuesta. El tachón es el índice de esa censura interiorizada, es una forma indirecta de decir lo que no se puede decir: que la asamblea de obreros reunida en la catedral nueva de Vitoria fue ferozmente reprimida y su dilucidación posteriormente silenciada por parte de un periódico progresista. Para Karin Ohlenschläger, la obra tiene una dimensión psicoanalítica según la cual el tachón es una expresión de lo reprimido, de aquello que interfiere «sobre la parte racional en mucho mayor grado de lo que uno reconoce» (2015, p. 31). Esta dimensión psicoanalítica no debería llevarnos a hacer una lectura subjetivista de la obra, pues el clima posterior a la muerte de Franco estaba atravesado por diversas formas de control de lo públicamente expresable. Como señala Neuschäfer en su caracterización de la postcensura, «en la democracia las modalidades de censura son, desde luego, más sutiles y menos peligrosas, y debemos felicitarlos por ello, pero eso no implica que sean ineficaces; de hecho, suponen una seria amenaza para los profesionales» (1994, p. 74).

⁷ Para un análisis de este tipo de crítica en la obra de José Luis Castillejo, se puede consultar el texto de Zorita Arroyo (2022b).

⁸ En la hemeroteca de *El País* se puede consultar la noticia original sobre la que trabaja Concha Jerez: https://elpais.com/diario/1977/05/15/espana/232495215_850215.html

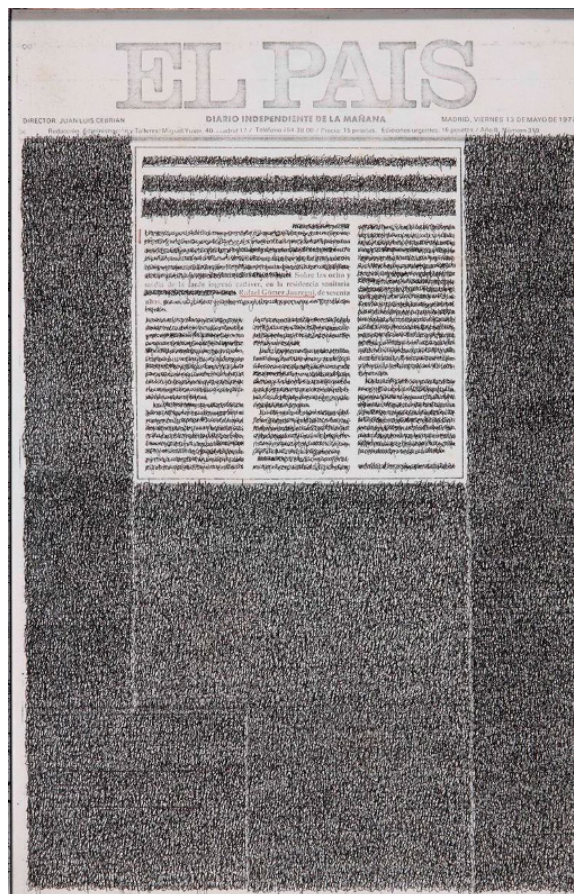


Figura 3. Seguimiento de una noticia (1977), Concha Jerez. Fuente: Archivo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

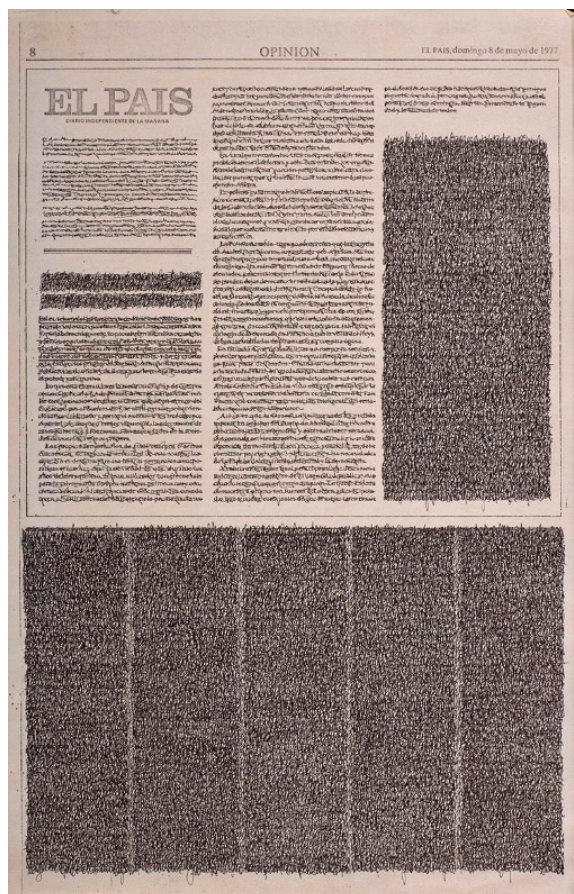


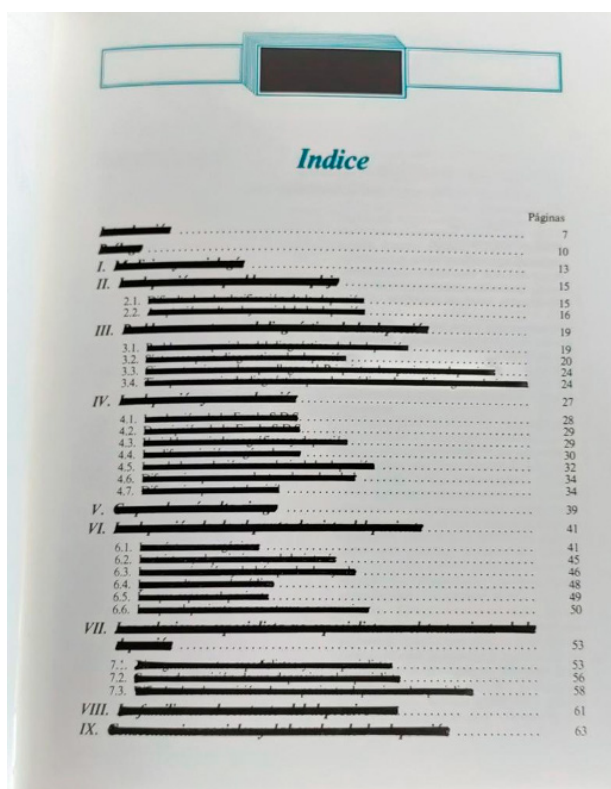
Figura 4. Seguimiento de una noticia (1977), Concha Jerez. Fuente: Archivo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

El caso de Concha Jerez es representativo. Mientras que la tachadura de las pintadas y grafitis antifrancistas pretendía reprimir y silenciar la ansias democráticas de una sociedad que había padecido más de treinta años de dictadura, la apropiación que Concha Jerez realiza de esta tiene un sentido más ambiguo: es, por supuesto, una crítica indirecta del silenciamiento de ciertos contenidos políticos, incluso un tiempo después de la muerte de Franco, pero es, también, el testimonio de una sociedad que, después de años siendo censurada, se autocensuraba. La apropiación de la tachadura resultante desvela en la obra de Concha Jerez la interiorización de la actividad represora del régimen.

4. La depresión en España (1983) de Fernando Millán

Como en los casos anteriores, Fernando Millán ensayó la técnica del tachado en obras previas a la que será objeto de análisis en este artículo. Está presente ya en la tercera sección de su *Textos y antitextos* de 1970⁹ y, de hecho, Millán será quien utilice este procedimiento de manera más consistente a lo largo su trayectoria creativa. En la antología de su etapa N.O. los textos tachados son caracterizados como «textchones» (Millán, 2016, p. 69). Sin embargo, será en un libro posterior —*La depresión en España* (1983)— donde la tachadura de un texto apropiado se emplee más sistemáticamente, pues el libro consiste en el puntilloso emborroneamiento de la totalidad de un volumen médico que, probablemente, llegara a las manos de Millán en su etapa como periodista sanitario. Su edición original, de cariz claramente artesanal, consistía en cinco volúmenes manualmente tachados. Como él mismo señala, la dedicación necesaria para tachar más de cien páginas era casi obsesiva. Este hecho, unido al tema sobre el que versa la obra apropiada y teniendo en cuenta los avatares biográficos que rodearon su creación, lleva al propio Millán a sugerir una posible interpretación psicoanalítica de la obra, en un texto ensayístico que cierra el libro en la edición de 2012 (Millán, 2012, p. 128).

A lo largo de un texto cuyo contenido consta no solo de palabras, sino también de gráficos y tablas, Millán ensaya diferentes formas del tachado: desde la línea estable que oculta una frase, los pequeños bastones verticales del tamaño de las letras que obliteran, hasta las manchas de tinta que llenan algunos huecos de las tablas. En este caso, no podemos plantear una interpretación pareja a las dos anteriores pues en la obra de Millán el tachado es tan sistemático que únicamente salva la palabra «Índice» al principio del texto (Fig. 5).



	Páginas
Introducción	7
I. La depresión	10
II. La depresión	13
2.1. La depresión	15
2.2. La depresión	16
III. La depresión	19
3.1. La depresión	19
3.2. La depresión	20
3.3. La depresión	24
3.4. La depresión	24
IV. La depresión	27
4.1. La depresión	28
4.2. La depresión	29
4.3. La depresión	29
4.4. La depresión	30
4.5. La depresión	32
4.6. La depresión	34
4.7. La depresión	34
V. La depresión	39
VI. La depresión	41
6.1. La depresión	41
6.2. La depresión	45
6.3. La depresión	46
6.4. La depresión	48
6.5. La depresión	49
6.6. La depresión	50
VII. La depresión	53
7.1. La depresión	53
7.2. La depresión	56
7.3. La depresión	58
VIII. La depresión	61
IX. La depresión	63

Figura 5. Índice de *La depresión en España* (1983), Fernando Millán. Fuente: Millán, 2012, p. 5.

En *La depresión en España* el tachado no es la estrategia para encontrar un habla poética entre los restos de la lengua cotidiana, ni tampoco una denuncia indirecta del silenciamiento mediático de un acontecimiento político cuya violencia hunde sus raíces en los momentos candentes de la transición. El interés de la tachadura en esta obra de Millán parece descansar en la fuerza expresiva que posee como una nueva forma de escritura. Si lanzamos una mirada retrospectiva a la obra de Julio Campal, maestro de Millán, esta interpretación adquiere mayor fuerza de convicción (Fig. 6).

⁹ Laura López Fernández considera que el primer textchón fue un póster para el grupo N.O. titulado (*progresión/negativa/2*) (2012, p. 15).



Figura 6. Caligrama sobre página de ABC (1967), Julio Campal. Fuente: Archivo Lafuente.

Buena parte de los caligramas del poeta uruguayo se realizan sobre textos apropiados, pero, a diferencia de las obras de Jerez y Ullán analizados, no establecen ninguna relación semiótica con ellos. Los textos apropiados son un mero soporte donde las grafías, libremente dispuestas, exploran la fuerza expresiva de una escritura cuya belleza la asemeja con la escritura árabe¹⁰. No hace falta decir que los caligramas no eran tachaduras, dada la ausencia de relación con el texto preexistente, pero sí parece que el uso del tachón en Millán entronca con la exploración del trazo que Campal desarrolló en sus caligramas. Ahora bien, ¿cuál era el sentido político generado por estos trazos indescifrables? ¿Qué interpretación podemos hacer en este caso en el que los referentes políticos son nimios o anecdóticos?

Creo que el sentido político de la tachadura en la obra de Millán ha de retrotraerse a los manifiestos poéticos de su etapa más utópica en los que, desde el campo de la poesía experimental, Millán vituperaba la escritura alfabética como una institución opresiva y abogaba por «el olvido de la totalidad de la literatura tradicional de posguerra» (Millán, 2009, p. 79). Como el sueño de una lengua supranacional la tachadura constituía uno de los planes de salida de la poesía tradicional y de la escritura alfabética y una de las manifestaciones más tardías del impulso utópico que anima su obra. Pese a su carácter tardío, esta obra mantiene el compromiso político indirecto que asumían los manifiestos del grupo N.O., cifrando su carácter contestatario en la impugnación de la escritura alfabética como instancia represiva de las potencialidades de la escritura experimental. En uno de los anexos a la edición de 2012 señala Fernando Millán: «La escritura ha podido —al fin— independizarse del habla: tachada solo suena en la imaginación» (Millán, 1983, p. 133)¹¹. A pesar de que el contexto político que alimentaba el impulso utópico de los manifiestos del grupo N.O. había desaparecido con la dictadura franquista, Fernando Millán realiza en *La depresión en España* un ejercicio en el que la ruptura política era immanente a la escritura, aunque quizá a esta ruptura le faltara ya un contexto que la tornara contestataria.

¹⁰ Destacando la poca expresividad de las escrituras alfabéticas tradicionales, Max F. Jensen (2019) considera que la expresividad visual de los poemas experimentales es una forma de compensar esta carencia (p. 301)

¹¹ Este libro de Millán tiene como insigne antecesor el *Libro Cancellato* (1964) de Emilio Isgrò.

5. Conclusiones

El procedimiento del tachado podría ser interpretado como una manifestación del carácter ensimismado o metaliterario de estas obras. A ello invitan tanto las inercias de algunas corrientes de la crítica literaria española que ha opuesto, de forma algo maniquea, poesía social y poesía hermética, como el éxito de la teoría del arte modernista que ha propiciado que la autonomía del arte se identifique necesariamente con la pintura abstracta, epitome de una concepción autorreferencial de las artes. La exploración de la tachadura, en tanto componente supuestamente esencial del medio escrito, no conduce, sin embargo, hacia su aislamiento y purificación frente a las otras artes, sino que, más bien, ilumina su carácter intermedial. Allí conviven tanto imagen como sonido y sentido. Dicho carácter intermedial está a su vez reforzado por los textos apropiados sobre los que opera el gesto de la tachadura, cuya naturaleza es también heterogénea. No se trata ni de la superficie blanca del cuadro, ni del repertorio léxico de la voz del poeta, sino que las unidades tachadas en los textos son palabra de otros. Es la relación que los textos analizados establecen con estas palabras ajenas lo que dota de sentido al gesto de la tachadura.

Asimismo, la exploración de la escritura tachada tampoco puede llevarnos a una conclusión como la propuesta por Greenberg en su texto clásico: «The purely plastic or abstract qualities of the work of art are the only ones that count» (1988, p. 34). Los tachones, pese a su aparente falta de sentido, conectan estas obras con las reivindicaciones políticas de los últimos años del franquismo, ya sea de forma más directa, como en el caso de Concha Jerez, o de manera más sutil, como en *La depresión en España* de Fernando Millán. Como señala Rosa Benítez para el caso de Ullán «la abstracción no es lo contrario de la figuración» (Benítez, 2022, p. 95). Una interpretación que atendiera únicamente a las cualidades puramente plásticas del tachón, sin reestablecer el vínculo que este gesto tenía con las pintadas públicas tachadas reduce significativamente el sentido de estas obras. El análisis de las operaciones de apropiación y tachado realizadas por José Miguel Ullán, Concha Jerez y Fernando Millán, autores ubicados en corrientes artísticas distintas, permite descubrir una misma estrategia de protesta no oposicional. Así como *La Política* de José Luis Castillejo cifra su «componente contestatario en la presentación indirecta de los efectos que la represión tuvo en la representación verbal de la realidad» (Zorita Arroyo, 2022, p. 782), el procedimiento impersonal de la apropiación y el tachado constituye una corriente subterránea de compromiso estético en estas obras ilegibles de José Miguel Ullán, Concha Jerez y Fernando Millán.

Este compromiso estético, pese a adquirir peculiares especificaciones históricas en el caso español, no es único, sino que presenta interesantes similitudes con la estética de la indiferencia que Moira Roth analizó en el caso estadounidense. En el contexto de la represión macarthista y pocos años después de la ejecución de los Rosenberg —a la que Robert Coover dedicó *La hoguera pública*— Roth identifica un auge de procedimientos impersonales en creaciones como las de Jasper Johns, Robert Rauschenberg o John Cage. En dicho contexto, el carácter críptico o celado de obras como *Book* (1957) o *Gray Alphabet* (1957) de Jasper Johns es interpretado por Roth en relación con el clima político de espionaje y conspiración en que vivía Estados Unidos durante la Guerra Fría. Así como en el caso de los autores analizados en este artículo, procedimientos impersonales y aparentemente formalistas encuentran su significado en el contexto político de la época, aunque dicho significado «permanece, permanentemente diferido, variando de momento a momento a expensas del tiempo y las coordenadas de la recepción» (Santana 2022, p. 84). Sirvan estas breves líneas como tesela de una investigación comparada que los límites de este artículo no permiten desarrollar.

Referencias

- Barthes, R. (2002). «Variaciones sobre la escritura» en *Variaciones sobre la escritura*, pp. 87-137. Paidós Ibérica.
- Benítez Andrés, R. M. (2019a). «Poesía como conocimiento frente a poesía como comunicación: Una que-
rella de largo recorrido». *RILCE Revista de filología hispánica*, Vol. 35, 347-370. <https://doi.org/10.15581/008.35.2.347-70>
- Benítez Andrés, R. M. (2019b). *Por una estética de lo inestable*. Iberoamericana Vervuert.
- Benítez Andrés, R. (2022). «Materialidad, abstracción y gesto: Algunas tensiones en la escritura de José-
Miguel Ullán» en *Materia de escritura: Entre el signo y la abstracción en la época del intermedia (1950-
1980)*, pp. 91-106. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.
- Blesa, T. (1998). *Logofagia. Los trazos del silencio*. Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.
- Casado, M. (1995). «Introducción a *Ardicia*» en *Ardicia. (Antología poética 1964-1994)* de José Miguel Ullán. Cátedra.
- Castro Flórez, F. (2020). «La memoria heterotópica (Instalaciones críticas, atmósferas inquietantes y espacio testimonial. Reconsideraciones sobre los procesos artísticos de Concha Jerez)». En *Concha Jerez. Que nos roban la memoria*, pp. 59-74. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- De Campos, H. (2007). *Novas. Selected Writings*. Northwestern University Press.
- Greenberg, C. (1988). «Towards a newer Laocoon» en *The Collected Essays and Criticism, Volume I: Percep-
tions and Judgments, 1939-1944*, pp. 23-38. University of Chicago Press.
- Jensen, M. F. (2019). «nunca es fácil»: Heterographic Experimental Poetry in Late Franco Era Spain». *Bulletin of Hispanic Studies*, 96(3), 289-308. <https://doi.org/10.3828/bhs.2019.17>
- Jerez, C. (1977). *Seguimiento de una Noticia*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Jerez, C. (2014). Entrevista con Javier Díaz Guardiola. *ABC*, 21 de Julio de 2014, <https://www.abc.es/cultura/cultural/20140721/abci-entrevista-concha-jerez-musac-201407211407.html> [Último acceso el 17-mayo-2024].
- Krauss, R. E. (1985). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza.

- Labrador Méndez, G. (2020). «El franquismo contra la pared. Poética y ciudadanía en las pintadas de la transición española». *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 7, 437-463. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.202074790
- López Fernández, L. (2012). «Una experiencia estética radical. Fernando Millán y el proceso de la tachadura». En *La depresión en España*, pp. 15-18. Ediciones La Bahía
- Martínez, J. A. (2011). «Editoriales conflictivas y disidentes en tiempos de dictadura (1966-1975)». *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 747, 127-141. 10.3989/arbor.2011.747n1014
- Millán, B. (2022). «Guerrilla cultural y radicalismo estético: Lotta poetica y la polémica arte conceptual/poesía visual». *Escritura e Imagen*, 18, 137-157. <https://doi.org/10.5209/esim.84838>
- Millán F. & García. Sánchez J. (2005). *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Visor.
- Millán, F. (2009). *Escrito está. Poesía experimental en España*, Cantabria, Ediciones La Bahía.
- Millán, F. (2012) [1983]. *La depresión en España*. Ediciones La Bahía.
- Millán, F. (2016). *Poemas N. O.* Universidad de León.
- Neuschäfer, H. J. (1994). *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Anthropos.
- Ohlenschläger, K. (2015). «Media_mutaciones». En *Concha Jerez, José Iges. Media_mutaciones*, pp. 15-67. Tabacalera Promoción del Arte.
- Pujals, E. (2013). «Lo suizo y lo sucio: La poesía concreta en perspectiva». *Concreta: Sobre creación y teoría de la imagen*, 1, 38-49.
- Puig, T. n° 18, enero 1977. «Nos encantan las paredes pintarrajeadas.» *Ajoblanco*, p. 12.
- Rivière Ríos, H. & Romero, A. (2022). «Materia de escritura: Introducción crítica». En *Materia de escritura: Entre el signo y la abstracción en la época del intermedia (1950-1980)*, pp. 19-27. Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- Roth, M. (1977). «The Aesthetics of Indifference». *Artforum*, 16, pp. 46-53.
- Santana, S. (2022). «Read in red / Jasper Johns y el libro como objeto». En *Materia de escritura: Entre el signo y la abstracción en la época del intermedia (1950-1980)*, pp. 71-88. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.
- Salgado, M. (2018). «La poesía visual no es visual. El artificio poético del siglo xx a partir del problema de la poesía visual». *HIOL: Hispanic Issues OnLine*, 21, pp. 45-73. <http://hdl.handle.net/11299/201379>
- Salgado, M. (2023). *El momento analítico. Una historia expandida de la poesía en España de 1964 a 1983*. Akal.
- Schaeffer, J. M. (2012). «La teoría especulativa del arte». En *Arte, objetos, ficción, cuerpo*, pp. 19-49. Biblos.
- Sempere, P. (1977). *Los muros del posfranquismo*. Castellote.
- Sontag, S. (2015). «Una cultura y una nueva sensibilidad» en *Contra la interpretación*, pp. 373-386. Random House Mondadori
- Ullán, J. M. (2008). *Ondulaciones. Poesía reunida*. Galaxia Gutenberg.
- Zorita Arroyo, D. (2022a). «Cuando la música ya no dice el texto: Un poema de Francisco Pino como puerta de entrada a la poesía experimental española». *452°F. Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (27), 261-276. <https://doi.org/10.1344/452f.2022.2714>
- Zorita Arroyo, D. (2022b). «La Política (1968) de José Luis Castillejo frente a la tradición de la poesía social». *Bulletin of Hispanic Studies*, 99.8, 781-798. <https://doi.org/10.3828/bhs.2022.47>