

ISSN: 2611-8378

Pubblicato online www.rossocorpolingua.it il 29 marzo 2021

© Associazione letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani

NdR.: per la traduzione del saggio cfr. Leonardo Vilei, Per una lettura di José-Miguel Ullán

Para leer a José-Miguel Ullán

Miguel Casado

ABSTRACT

L'opera di José-Miguel Ullán rappresenta uno degli eventi più importanti della poesia spagnola degli ultimi decenni. Miguel Casado, poeta e saggista, presenta un itinerario di lettura di un autore caratterizzato da un percorso di ricerca quanto mai variegato, segnato da profonde discontinuità. La poesia di Ullán mantiene un legame con gli ambienti intellettuali e artistici degli anni Sessanta a Parigi, dove visse in esilio e dove seppe dialogare con la migliore cultura europea e con l'avanguardia latinoamericana. Il percorso dell'autore in seguito si espande in direzioni diverse, alcune delle quali in apparenza bruscamente distanti, che Casado qui illumina. Le fondamenta di questo viaggio ondulato restano sempre una acuta sensibilità linguistica e una peculiare dimensione sensoriale.

La obra de José-Miguel Ullán representa uno de los acontecimientos más importantes de la poesía española de las últimas décadas. Miguel Casado, poeta y ensayista, presenta un itinerario de lectura de un autor caracterizado por un camino de investigación muy variado y marcado por profundas discontinuidades. La poesía de Ullán mantiene, de hecho, un vínculo con los ambientes intelectuales y artísticos de los años sesenta en París, donde vivió en el exilio y donde supo dialogar con la mejor cultura europea y con la vanguardia latinoamericana. El camino del autor se expande posteriormente en diferentes direcciones, algunas de ellas en apariencia abruptamente alejadas, que Casado ilumina aquí. Los cimientos de este ondulado recorrido son siempre una aguda sensibilidad lingüística y una dimensión sensorial peculiar.

José-Miguel Ullán's work represents one of the most important events of Spanish poetry in the last decades. Miguel Casado, poet and essayist, presents a reading itinerary of an author characterized by a varied research, marked by deep discontinuities. Ullán's poetry maintains, in fact, a link with the intellectual and artistic environments of the sixties in Paris, where he lived

in exile and where he knew how to dialogue with the best European culture and with the Latin American avant-garde. The author's work later expands in different directions, some of them in appearance abruptly distant, which Casado illuminates here. The foundations of this complex work are an acute linguistic sensibility and a peculiar sensory dimension.

KEYWORDS

José-Miguel Ullán - Miguel Casado - poesía española - barroco

José-Miguel Ullán - poesia spagnola - Miguel Casado – barocco

José-Miguel Ullán - Spanish poetry - Miguel Casado - baroque

No es fácil, seguramente no es posible, hablar en general de la poesía de José-Miguel Ullán (1944-2009)¹ para tratar de presentarla; sin embargo, preguntarse por el rechazo de la generalidad y la totalización como efecto y origen de su obra quizá sea una buena forma de empezar. El rechazo de las etiquetas, de las fáciles clasificaciones que buscan definir a un poeta con un solo adjetivo, fue uno de sus gestos más constantes: “Alejarse de toda síntesis tribal, *reconocible*, conscientes como somos de su equivocidad tensa y paródica”. Aunque, como solían ser sus formulaciones, en esta la precisión resolvía y, a la vez, abría otro flanco, dejaba una inquietud realimentada. No caben “síntesis tribales”, sí, pero tampoco, al parecer, unos rasgos propios, constitutivos, que pudieran hacer *reconocible* una escritura. No sé si literalmente esto es así; pero no cabe duda de que a Ullán le distinguió una multiplicidad, una diversidad en sí mismo, como nunca en otro poeta; en alguna ocasión anterior, recurrí para explicarlo a una cita de Benjamin, aunque no fuera exactamente suya: él estaba hablando de Brecht, y lo sustancial de lo que decía lo tomaba de Gide: “Procura que el impulso ya alcanzado no le venga bien a tu mensaje ulterior”². Y leer a Ullán es ir encontrando una sucesión de metamorfosis, de rupturas, trazadas contra su posible comodidad, y contra cualquier idea ascendente de proyecto o de conjunto.

Tiene esto algo de interiorización, de transformación en vida propia, de lo que supone un diagnóstico de época, en palabras de Octavio Paz: “Lo *moderno* es una tradición. Una tradición hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un

¹ Un año antes de su muerte, preparó José-Miguel Ullán la edición de su poesía reunida: *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008 (todas mis citas sin anotar proceden de ahí). El último libro que apareció en vida del poeta fue una antología publicada en Italia: *Raffiche*, traducción de María Alessandra Giovannini y Giuseppina Notaro, Napoli, ad est dell'equatore, 2009.

² BENJAMIN, Walter, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1975.

comienzo”³. O: “La modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*”. Sería, pues, solo *reconocible* en sus discontinuidades y no en ninguna clase de denominadores comunes. Así, Ullán pudo ser el poeta *moderno* por excelencia entre los españoles, porque las rupturas en su poesía son, desde luego, rupturas lingüísticas en todos los sentidos, de los más genéricos a los de detalle, y, además, siempre son percibidas como rupturas existenciales, el gesto en que uno cada vez pone en juego la consistencia de su propia vida.

Desde que en *Maniluvios* (1972) el poema invita a asumirlo así: “vive en verdad por los adioses anda troncha los lazos que al abismo te unen urde el borrón y cuenta nueva”, las rupturas, las despedidas, se mostraron como la forma de estar vivo: en lo poético, en lo personal, en lo político, en lo existencial. Y “los adioses” tienen muchas perspectivas, pero “el borrón y cuenta nueva” va por uno mismo. Por eso, las frecuentes declaraciones antijerárquicas y contra el orden, en los poemas de todas las épocas, aparecen como un principio de vida, una raíz. Y tampoco la negación da en mecánicas previsibles: “Fluir no en contra de la corriente, sino de orilla a orilla, de sueño a sueño”. Sin rumbo fijo, sin otro propósito que seguir el curso de la vida, sus ondulaciones. Y de este modo sentimos *múltiple* a José-Miguel Ullán: empezando como una manera de ser de la forma, en sus discontinuidades permanentes, y terminando como una manera de estar en el mundo, al margen de esencias y de trascendencias.

Las frases de Octavio Paz deslizaban, junto a la necesidad de la ruptura, la palabra *tradición*; tal vez sea oportuno detenerse otro momento ahí, aunque no sea ya para seguir el análisis del escritor mexicano. Si se piensa en la reivindicación de Lautréamont o a Rimbaud por los surrealistas, o se tiene en cuenta el ecléctico programa de las veladas dadaístas del Cabaret Voltaire, se comprueba que no hay una frontera absoluta que separe vanguardias y tradición; pero ocurre que, gracias a las vanguardias, se ha ido decantando una manera distinta de ponerse ante la tradición, una manera nueva. “La simultaneidad de lo radicalmente diverso”⁴, asumida por Bürger como propia del vanguardismo histórico, es la forma de la poesía moderna e incluye en sí la tradición. La tradición no es un legado ni una serie de hábitos recibidos, sino que procede de una elección, de una construcción personal, obteniéndose cada vez una síntesis distinta de lo aportado por la historia. No es algo dado, unos supuestos valores comunes –todo eso es cultura, y no arte–; no es tampoco un cuerpo unívoco, sino un aporte siempre dividido, sometido a conflicto desde su origen. El vínculo de un poeta

³ PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1981 (3ª).

⁴ BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Jorge García. Barcelona, Península, 1987.

con sus antecesores es una relación interna de la lengua. El poeta trabaja sobre una especie de *mesa de lenguas* (como los músicos dicen “mesa de mezclas”), y establece su espacio en ella: escucha, elige, combina, desecha, manipula, aprende y desaprende. Y, en efecto, la horizontalidad y la simultaneidad de todas las opciones se radicaliza, favoreciendo la búsqueda de una palabra no sometida a rango, más libre.

Ullán trabaja así, la vibración de algunos poetas clásicos y modernos vive en sus textos desde que empezó a escribir muy joven. Pero sitúa también en la mesa todas las hablas *reales*: las periodísticas y publicitarias, las políticas y sociológicas, las religiosas y mitológicas, las coloquiales cotidianas, las urbanas y las rurales, las dialectales, las que han depositado en el diccionario un léxico que parece inerte, las de extrema actualidad, los vulgarismos. Y, en un gesto primordial para la conformación de su voz, decide que todas ellas participen por igual en la *mesa*, que todas se trabajen –escuchen, elijan, combinen, etc.– igual que las lenguas literarias que vienen de la tradición.

En este punto, es oportuno recordar que Ullán vive en París, como refugiado político, desde 1966 a 1976; es decir que, en un periodo decisivo para su formación personal y literaria, de los 21 a los 31 años de edad, su contexto inmediato no es el español. Quizá no se ha insistido bastante en ello, y más teniendo en cuenta la situación de aislamiento cultural a que España estuvo condenada durante las décadas del franquismo. En París, Ullán trabaja en las emisiones en castellano de la radio pública francesa, dedicado al periodismo cultural; con ese motivo, establece amplia relación con los escritores latinoamericanos que viven o pasan con frecuencia por allí; su intenso vínculo con aquella literatura, y aquella poesía, procede de entonces, sumándose a ello amistades españolas que también se alargaron en el tiempo: María Zambrano, Juan Goytisolo, José Ángel Valente. *Funeral mal*, la colección de libros con pintores que empieza a publicar a principios de los 70, pone de manifiesto su estrecha relación con los principales artistas plásticos españoles: Miró, Tàpies, Chillida, Saura..., así como resulta significativo el nombre de quienes traducen al francés sus poemas para esa serie: Marguerite Duras, Jacques Roubaud... Su carácter de lector omnívoro, curioso y diverso al máximo, favorece el flujo de los aportes a su mesa de lenguas, y también su interés; su intuición para captar los puntos de ruptura se manifiesta en el contacto con obras como la de Francis Ponge o ciertos surrealistas *secundarios* que, siendo tan ajenas a su poética, dejan siempre la huella de una mirada, una toma de postura. La asistencia a los cursos de Roland Barthes, su atención al pensamiento crítico, su militancia en la izquierda menos institucional, lo acercan a cierta teoría del momento; por ejemplo, al

conflicto entre lo visual y lo audio-táctil, tal como aparece en la polémica anti-retiniana que procede de Duchamp o en los textos situacionistas. Y este ejemplo es revelador de su modo de percibir e integrar las percepciones, pues sus primeros poemas juveniles ya habían hecho una opción por lo táctil, por los sentidos que se orientan en la oscuridad (“amatar el candil” es su primer verso publicado⁵), de manera que una trama previa, un fundamento de su poética más íntima e intuitiva, estaba lista para fecundarse con todo el extraordinario aporte de la década parisina.

El aislamiento cultural inducido por el franquismo había llevado a que el mundo poético español –y su espacio crítico– hablara en una *lengua* distinta de la que hablaban sus contemporáneos, los de su entorno geográfico e idiomático⁶. Y este periodo fundamental en la formación de Ullán, en cambio, se da en un ámbito que sí hablaba esa *lengua* de la poesía y el arte modernos. De este modo, su contexto lo sitúa respecto a España en circunstancias singulares, como viniendo de otro lugar, y esto no habría de olvidarse. Sin embargo, a la vez, se diría que su inserción en el *medio* siempre incorpora la variable del vínculo con el lugar ausente: colabora en la prensa española, participa en revistas, se mantiene siempre al tanto, toma el pulso de la poesía. Sería preciso profundizar también en ese juego suyo de estar y no estar en España. Cuando se leen ahora los primeros artículos recogidos en *Aproximaciones*⁷, datados en 1977 –acaba de volver a Madrid–, se tiene una sensación extraña. Su lectura distanciada y crítica de la generación del 27, por ejemplo, muestra cómo el sistema de valores y juicios que impregna la poesía española sigue siendo el del franquismo, manteniéndose impermeable a cualquier *transición*. Y se viene a entender así por qué la voz de Ullán, tan influyente por otra parte, nunca dejó de ser una voz solitaria.

En una página de *Alarma* se lee: “el derredor no es nunca real”, y esto igualmente ha de contar entre los puntos de partida. Aunque la poesía de Ullán, de principio a fin, tiene una forma muy singular de hacer presente lo real, lo mismo que –en su impersonalidad, en su falta de *yo*– la tiene para hacer que se trasluzca lo personal, el contexto es, sin embargo, por encima de todo, el que el propio poema genera. La autonomía de la voz –“la voz es voz / hiciera / añicos las palabras redentoras”–, su independencia del compromiso político del exiliado, sitúa con claridad el carácter del

⁵ ULLÁN, José-Miguel. *El jornal*. Vitor, Salamanca, 1965. No recogido en *Ondulaciones*.

⁶ Ver mi artículo “Tres libros de poemas de 1976. Elementos para pensar el vínculo entre lectura, crítica e historia”, en: *Poesía española en el mundo. Procesos de filtrado, selección y canonización*, eds. Jorge J. Locane y Gesine Müller. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2017.

⁷ ULLÁN, José-Miguel. *Aproximaciones (Sobre libros y autores)*. Ed. Manuel Ferro. Madrid, Libros de la resistencia, 2018.

riesgo que los primeros libros parisinos –*Mortaja, Maniluvios*– asumen como lema: “el cuchillo cano desciende cano raja al fin / la lengua rojo candor nunca tan fiero”. Se revive, así, la primera página de *La lengua absuelta*, de Elías Canetti, la amputación de la lengua como arquetipo del terror, amenaza fundadora del ser personal y de la vocación, un peligro solo esquivado por azar. La poesía nada tiene que ver con la comunicación, parece ser más bien el lugar donde toma cuerpo lo incomunicable.

“Razón del tacto” abre *Maniluvios*, recordando la preeminencia del mismo sentido que ya se insinúa en el título del libro, y lo hace con una escena de la memoria infantil en que la soledad es descubierta por el niño como médula sin piedad de la vida. Es el mismo espacio donde se apagó el candil, donde lo privado se hacía cósmico en medio de una oscuridad que parece necesaria para poder sentirse; así, el gesto se repite cuando “un joven poeta”, “desde su edad y su terror”, “vino al misterio / y apagó las velas”. Pero la soledad y la oscuridad no son el silencio, están ensordecidas por el ruido ambiente, el ruido familiar, el social luego; y el primer gesto, el único posible en ese lugar, es la escucha, extremar la escucha. Cuando un poeta empieza a escribir, tiene siempre ante sí una página llena, previamente escrita, expresión de un mundo saturado de lenguaje, nada parecido a la mítica página en blanco. No existe un vacío disponible para ser fecundado por la palabra; todo texto se construye en el lugar de cruce de otros textos, de otras lenguas y hablas. *Alarma*, con sus páginas tachadas que dejan respirar apenas cuatro o cinco palabras, es la representación gráfica de esta experiencia. Los poemas de Ullán son zonas de encuentro entre hablas heterogéneas, entre lógicas compositivas y niveles diversos, sintaxis disímiles, estratos superpuestos, movimientos autónomos. Los de *Maniluvios* ofrecen campos de sonido y sentido no estables ni articulados entre sí, por donde esos materiales cruzan en ráfagas; el lector –como seguramente antes el poeta– va oyendo distintos estímulos, distingue algo legible en una de las ráfagas, se deja golpear por ella, quizá sucesivamente por las demás.

Y, si el texto parece mostrar una distancia total con lo que había sido la poesía española, se reconocen sin embargo las lenguas que lo cruzan: las barrocas y modernistas, las de lo burlesco, arlequinesco, que salta de pronto como emboscado o se mueve al borde de la guasa, que se vuelve pícaro o procaz. Se reconocen los pastiches, la función explosiva de la blasfemia, y el léxico chispea, incita una y otra vez a ir al diccionario; como en Vallejo, como en Cortázar, se rehúye la inmediatez de la lectura, se confía el sentido a una actividad y un esfuerzo, diseñando las condiciones de una ética de la escritura. Es una ética negativa, que rechaza lo común y compartido del lenguaje como espacio de manipulación, reino de las falsas creencias y la mala fe, del cómodo

asentimiento e ignorancia. Una lengua de aristas, con luces muy contrastadas. Fascinante, casi inconcebible.

Sin embargo, esta ética tiene una raíz existencial también negativa, donde se suman el exilio como continuada ausencia y un desengaño progresivo; raíz fundada en la derrota. Como los poemas expresan en súbitas aperturas –“todo es azar el papel / y la herida que lo habi / ta”–, no hay proyecto, sino un continuo moverse, quizá para que no se note el dolor o porque con la luz apagada luce el deseo: “un raro candil – la sed”. Aquella experiencia hecha de *adioses* parece producirse de este modo, y por eso puede percibir cada vez un principio.

La lógica de la permanente discontinuidad tiene un notable escenario en el tránsito entre *Maniluvios* y *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*. El mismo cruce de hablas, el mismo mundo saturado de lenguaje; pero las ráfagas suenan de forma muy distinta. Con un trabajo de pie forzado –como los que en muchas otras ocasiones se irá adoptando de acuerdo con el principio de que “la limitación se propone comprobar una mayor amplitud”–, en este caso la minuciosa deconstrucción de un soneto de Góngora, se compone un tejido de frases constantemente interrumpidas, que proceden de la prensa y de la actualidad, de la sociología, de la conversación banal, de la política, y parecen mostrar cómo de compacto llega a ser el ruido social, el que cada día nos rodea. Y el lector, según va avanzando en un texto ingrato, hostil, poco a poco va apreciando pequeñas continuidades, frases que dejan una huella antes de volver a cortarse; es como escuchar un idioma desconocido y, con el tiempo y la atención, ir identificando despacio algunas piezas, sentir que se perfilan zonas abiertas, conectar con la voz –las voces– que se oye.

En el oído de quien lee se forma, así, un texto que nunca se hace discurso, que se resiste a una articulación, pero que va dejando latigazos de sentido y emoción. Temperatura amorosa, desesperación existencial, juego de intensidades, esterilidad. Como si se diera de por sí, como voz: los posibles sujetos –los personajes del soneto primero, un narrador que ha ido tomando la palabra– se mueven, deslizándose unos en otros, discrepantes y acordes a la vez, deseantes y negativos. Es una sentimentalidad pura, o quizá, mejor, *neutra*, como se lee en el propio poema del *caminante*, como también se lee en *Ardicia*, una poética escrita el mismo año: “la armonía neutra de lo indeciso e indomable”. Olvido García Valdés ha analizado esa cualidad difícil y precisa de lo neutro⁸, que ya protagonizó también uno de los últimos cursos de Roland Barthes.

⁸ GARCÍA VALDÉS, Olvido. “De sus lenguas aéreas”, en: *Palabras iluminadas*. Ed. Manuel Ferro. Madrid, La Casa Encendida, 2012.

Ahora, al recogerse los artículos de Ullán en el volumen *Aproximaciones*, se puede leer como lo aplica a propósito de René Char: lo neutro sería lo que rompe los sistemas binarios: el género, el sujeto-objeto, lo general-lo particular. En la misma página de *Ardicia*, se leía: “Murmullo de otra luz será tu fe”, una propuesta en el ámbito de lo que no puede verse y se oye; el *murmullo* no puede domesticarse en discurso, está más cerca de la boca que del signo, prácticamente no es articulado, a veces ni siquiera humano. Pero la imposibilidad sugerida, hacerlo con palabras, es radical.

Siempre he tenido la convicción de que una de las lógicas que guía el movimiento de la obra de Ullán es barroca; que el Barroco está en ella leído como un lugar de lo múltiple, como germen de dispersión y heterogeneidad, que deja sentir el vigor de su lengua, de sus lenguas, los muchos barrocos. Es, primero, el hondo conocimiento de Góngora, de Gracián, de Quevedo, de Villamediana, de Luis de Granada. Son “las noches” de Lezama Lima, confluyentes con la oscuridad de la alcoba del joven poeta. Pero es también la coincidencia cronológica con *Barroco*, el libro de Severo Sarduy⁹, muy próximo entonces a Ullán en la relación personal, y su gesto significativo de desbordar los límites del “estilo artístico” para hablar por ejemplo del *descentramiento* en la astronomía de Kepler; y el proceso semejante, con su diferencia de poder y formas de atención, que emprende Deleuze con la filosofía de Leibniz. Quizá la médula de esta inquietud tan compartida la expresó Bolívar Echeverría, al hablar del barroco como “una modernidad que se quedó en el camino”¹⁰, una alternativa perdida y viva. En todo ello –infinitos mundos posibles de Leibniz–, queda una virtualidad latente.

Aunque *Soldadesca* (escrito en 1974) y *Manchas nombradas* (terminado en 1977) sean dos libros tan distintos entre sí, por su mundo y sobre todo por su lengua, sin embargo podrían tomarse como sendos momentos de la lectura que Ullán hace del Barroco, de una escucha de lo que de allí viene. *Soldadesca*, entre la agudeza irónica y el sarcasmo abierto, es el mayor esperpento antimilitar posterior a *Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán*, de Valle-Inclán: “mi intento –avisa el poeta– fue tan solo demostrar que en los asuntos útiles no hubo jamás casta capaz de tomarle la delantera”. Con el juego de palabras, “los asuntos útiles” componen una colección de relatos pícaros, hiperbólicos y grotescos, excrementicios y homoeróticos, rústicos y atravesados de pastiches de teoría económica o sociológica. La lengua, proliferante, aparentemente desarticulada, brillante y soez, opaca para quien no practique una escucha ya entrenada

⁹ SARDUY, Severo. *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

¹⁰ ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México, Era, 2000, p. 118.

entre el ruido social, protegió sin duda el mensaje, seleccionó sus lectores cómplices. Divertido, excesivo, genial en las asociaciones y la *agudeza*, inclemente, su abigarramiento y su juego de niveles, su extremo dinamismo y su sintaxis inacabable, remiten, sin duda, al Barroco, aunque su forma de hablar sea tan de Ullán: “¿qué podría engendrar el desertor, apátrida y disoluto ingenio mío sino las actas de una guerra civil sempiterna en la que las tramposas palabras estacan jovialmente su lasciva traición?”.

Frente a esta lengua de abundancia torrencial, la sensación de ligereza de *Manchas nombradas* –aunque las apariencias no sean del todo fiables, objeto los dos libros de una labor de composición minuciosa y atenta tanto al movimiento de conjunto como al minúsculo detalle. Para mí, las resonancias barrocas de *Manchas nombradas* residen en los continuos cambios producidos en las formas de elocución –preguntar, narrar, evocar, dar consejos, apelar, gastar bromas, pronunciar sentencias...– y en su punto de vista infinitamente móvil. Mosaico de piezas en extremo variadas, que no toma nunca como referencia a la pintura –también muy heterogénea– que presuntamente le sirve de pie, su vínculo vendría dado de modo dispar por la tensión clásica de algunos versos, el ejercicio de la malicia y el gusto por el juego, la súbita aproximación entre los opuestos de vida y muerte, y aun la incorporación del trabajo sonoro en la mezcla de lo lúdico y lo serio, o la magia de las perífrasis, su capacidad de ensanchamiento. Rasgos parciales, momentos no coincidentes, rechazo de cualquier totalización.

El texto inicial de *Manchas nombradas*, “El desimaginario”, dedicado a la figura del Conde de Villamediana, es un ensayo-poema sobre el Barroco, sobre el modo en que Ullán lee la partitura que ofrecen algunos poetas de la edad clásica. Asume el liderazgo poético de Góngora, pero lo enfrenta vitalmente con su amigo el Conde, y a partir de ahí va trazando una poética, inseparable siempre de las actitudes y opciones personales. Es un poema extraordinario, cuya enunciación aforística, en vez de condensar, abre, proyecta el sentido de cada frase lejos de cualquier conclusión. Da con una fórmula exacta para definir lo gongorino, recuerda que no hay “poema encendido en la victoria”, propone una cargada disyuntiva entre la epístola y el himno. Y desemboca de nuevo en el asesinato de Villamediana, cuyo relato literal, tal como lo hacía una carta de Góngora, ya había cerrado *De un caminante enfermo*; quizá lo más significativo sean las frases que valoran esa muerte: “Solo su ejemplo es hechicero en patria de siluetas uniformes. / Aquí no hay coba: la cuchilla sabe”. El llegar hasta ahí determina la verdad del riesgo, vuelve a colocar lo ético –siempre de una ética negativa– en el foco; pero resuena también con fuerza, tantos años después, la evidencia de la soledad, “en patria de siluetas uniformes”.

Cuatro líneas sintetizan a la vez la figura y la lección: “Soberbia. Necesidad. Capricho. Resistencia. / Hacerlo todo. Contarlo todo. Cantarlo todo. Creerlo todo. / Precisión. / Nada esperar”. Esta forma enumerativa, nombrando sucesivos *todos* que son distintos entre sí, como lo es cada uno de sus particulares, lleva a evocar que *lo múltiple* surgió en Ullán como una forma (la discontinuidad permanente) que, sin dejar de ser tal en sus variantes numerosas, se hace capaz con el tiempo de actuar como investigación del sentido, como concepción de la vida y del mundo. Y esto es seguramente lo que hace de *Manchas nombradas II* –el siguiente paso– uno de los momentos en que su escritura se siente más diferente de sí misma y más libre.

“Ullán participa ciertamente –ha escrito Nilo Palenzuela– de una libertad que solo la pintura ha conquistado en nuestro siglo”¹¹. Quizá el estar y no estar de las obras pictóricas que son punto de partida de *Manchas nombradas II*, funcione de manera liberadora: desencadenan un proceso que, al no hacer referencia a ellas, adopta un curso absolutamente libre. Son poemas extensos, que ofrecen un peculiar cuerpo reflexivo, demorado e intenso –quizá las epístolas que proponía “El desimaginario”–, con una abstracción que parece espesarse en sensaciones y tensiones. La voz que habla no se comporta como la de un sujeto agente, sino como canalizadora del movimiento autónomo de un pensamiento. Y, en esa impersonalidad extrañamente emotiva, la reflexión parece dirigirse a cuestiones fundamentales de poética, que se dan en continuada asociación con las cuestiones de la vida, en simbiosis con ella.

Esta es en el fondo una apuesta romántica, y parecería que lo barroco –concentrado ya en la exploración de *lo múltiple*– se elabora y hace consciente allí donde se produce este cruce con lo romántico: Villamediana, asimilado a Ícaro, asume plenamente las dos caras y, acorde con ello, el poema se mueve en el espacio de lo sublime: “Hay cosas más imantadas que el aura –prohibidas, goteantes, lodosas, cíclicas, serpeantes, resbaladizas, no exentas de furor, *curiosas*, imprevisibles, enamoradizas, sagradas, / y, a pesar de todo, provistas de una belleza tenebrosa”; y la huella de Blake, muy presente, también impulsa el texto hacia ahí.

Sin embargo y a la vez, una poética antivisual como la de Ullán, aspecto que se retoma con insistencia, trabaja contra la figuración, y su acción perturba los límites de las cosas, cambia el tipo de realidad que se constituye –“la metamorfosis del canto: el cuerpo se desprende de toda semejanza corpórea”. Este cuerpo sin cuerpo queda, pues,

¹¹ PALENZUELA, Nilo. “Al lugar del enigma: La poesía de José-Miguel Ullán”. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 16, 1998.

fuera del alcance de la imaginación; es lugar de sensaciones intensas, capaz de expresarlas emocionalmente, pero es a la vez *neutro*. Así, el poema al que pertenece la última frase citada, “O, dicho de otro modo, Chillida”, se da como espacio de disputa, como fiel en la evaluación de los pesos, entre la mitología moderna del *vacío* (con su moda de *la nada*, y también, en ocasiones, su exploración de la experiencia del anonadamiento –cerca de los espacios verbales de la mística) y la reformulación de la pasión pensante romántica: “una sed de materia en el espíritu”, es decir, en las tensiones sublimes de esa especie de espiritualismo materialista que asociamos, por ejemplo, con Novalis, también activo en esta zona de la obra, esté nombrado o no; así, una larga enumeración de elementos del cuerpo, que procede de su *Enciclopedia* y Ullán cita completa sin anotar su origen: “Pulmón. Hígado. Vesícula biliar. Estómago. Bazo, Riñones...”, hasta otros treinta elementos más, literalmente corpóreos.

Este equilibrio inestable parece decantarse al principio de “Terrones y guijarros” –punto culminante de *Manchas nombradas II*–, cuyo exigente programa antivisual se concentra en el bloqueo de la mirada y no en alguna clase de espiritualización. El gesto fundador de apagar el candil hace la noche en torno y, a la vez, obliga a que el oído y el tacto sean las vías de relación con el exterior, formas de percibir que el cuerpo ejerce poniéndose entero en ellas. La imagen del relámpago funde visión y ceguera – “Asomarse al lado oscuro del relámpago / visto y no visto”– y permite entender que los contrarios luz y oscuridad, espíritu y materia, han de asumirse como tales, en su conflicto, y que su contradicción genera ella misma fuerza, potencia, sin mermar energía. Tampoco implica ninguna clase de trascendencia; como recuerda el aviso del poema: “no llegar a ser... religioso: darle a la naturaleza su ofrenda, su ser, su incertidumbre”.

O quizá no haya propiamente contradicción, no sea esa una manera adecuada de nombrarlo; en el movimiento personal de las discontinuidades –si lo observáramos en sucesivos planos de detalle–, también en el estar y no estar de las pinturas ante el poema, habría sencillamente un juego de posiciones, un desplazarse de las perspectivas o de los componentes concretos de cada percepción. Y, así, se hablará de “abrasada Melancolía, vértigo”, y a ese vértigo se le atribuirá cierta pérdida de pie corporal; pero se hablará también de “aspectos materiales de la Melancolía”. Y, más allá del juego de *posiciones*, la propia melancolía lo va llevando todo al mundo de los humores físicos, los que se sienten y actúan en el cuerpo, los que concretan esos “aspectos materiales”: “Por ejemplo, el azul / –cierto azul”, y la serie de azules, una intensa enumeración de microescenas, desemboca sin diques en la figuración, se despliega en la presencia de personajes, en su recuerdo y en su sentido. Los aspectos materiales constituyen la

melancolía, tal vez el vértigo trataba en cambio de sublimarla.

El curso del poema ha conducido desde la negación de la mirada a una concentración en las pequeñas vidas materiales; desde el vacío del *yo* a una vitalidad autónoma y dispersa, un múltiple estar fuera de sí, que no consuela pero da ligereza, e incluso concede equilibrio; y todo concluye en una cita de Antonio Porchia: “El alma que no encontré en ninguna parte hizo de todas las partes un alma”¹². Del lado de la poesía, el valor y el poder de *lo múltiple* se vincula al peso de las palabras, al peso que la atención de la escucha les devuelve; adquieren de nuevo con ella cuerpo, adquieren volumen y relieve, se reencuentran sonoras, táctiles, visuales, tienen alma. Así funcionan las enumeraciones, tan características de Ullán, como series indefinidas de particulares, de seres verbales vivos; el trabajo de la diferencia, el reconocimiento de la diversidad desactiva lo reiterativo y lo mecánico, produce la forma de una búsqueda fluyente, interminable: “ofrendarlo tal cual: líquido, libre, removido, errátil”.

No entro en otras líneas posibles de lectura –por ejemplo, la inhibición de la ironía practicada y explicitada en *Manchas nombradas II*–, líneas que indicarían otros niveles del juego de *posiciones*. Y, al salir de aquí, encuentro un nuevo giro: plantearse, otra vez en el filo de lo contradictorio, cómo se podría explorar el espacio de lo personal después del vaciamiento del *yo*. *Visto y no visto*, *Razón de nadie* y *Órganos dispersos* encuentran las hablas –tres, cuatro– que pueden preguntarse acerca de ello, dejando al término la obra interrumpida en un punto alto e inquietante.

“Se desunen las blancas nubes”, el poema inicial de *Visto y no visto*, tiene una densa carga significativa, que lo desborda proyectándose en todo el Ullán tardío. No procede ahora detenerse en todas sus consecuencias y detalles; pero sí querría anotar de qué modo se presentan las amplias zonas de esta etapa final que pueden relacionarse con algo como un *diario* informe: “lo allí emperifollado a porfía; / lo chapucero, a la sazón / contiguo: / el diario: / la sangradura / que conduce al cauce del tacto”. La contigüidad entre lo vulgar y lo elevado, entre lo excesivo y lo contenido, lo exacto y lo borroso; y la capacidad de la lengua para recorrer estos meandros sin obviarlos y sin ahogarse en ellos. Ullán entrega así el sobresalto y la risa, entrega su aguda escucha, increíblemente fina, de las telarañas verbales de esta época, y atiende a los episodios de una resistencia existencial que pretende seguir llamándose *vida*. Es necesario oír la desusada arenga que lanza el último poema de *Órganos dispersos* –“vamos / a rebelarnos / Vamos a lo concreto: / a dar la cara”– para tampoco perder el lector de

¹² Ver: PORCHIA, Antonio. *Voces abandonadas*, Valencia, Pre-textos, 2001.

vista esos episodios.

Si, según un poema, “como droga hoy blanda, la vida / nos procura estremecimientos confusos”, la adicción que mantiene atento al testigo se da en una obligada ambigüedad. El buen orden de las cosas sociales es descrito como *vaho*: “el vaho efusivo de las ciegas costumbres”, y los hábitos que nos uniforman, con una borrosidad arquetípica, resultan letales, pues, pese a su apariencia etérea, acaban reconociéndose como el espacio “del exterminio”. Como dije al principio sobre lo coloquial u otros registros del habla, el que los datos del poema procedan o no de la experiencia cotidiana nunca define una poética en ningún sentido, supeditado todo al trabajo de la escritura, al trabajo de la lengua, a su intento de perforar el vaho. Se diría que esta es la forma de riesgo que siente Ullán entre los “estremecimientos confusos” del *diario*, asomado a las decisiones existenciales tanto como a las lingüísticas. Así se lee en la presentación de escritores que colecciona *Visto y no visto*, un canon poco usual de la literatura en español; en ellos se aprecia: la “hermandad republicana” de María Zambrano, el decirlo todo “a la cara de la Muerte” de Juan Rulfo, el ser “el único / tatuado de compasión” de Haro Ibars. De manera más amplia, queda expuesto en el poema dedicado a Miguel Espinosa: “en plata fue elegir ‘entre el trabajo / y el gesto, / entre el temor y la dejadez (*no es nada*), / entre los órdenes / y las turbulencias –de hecho, / entre el ser y el amor’, aunque nos cueste / la vida / distinguirlos desde tan cerca / del exterminio”. Ejercer una permanente obligación de elegir, de tomar posición (gesto, dejadez, turbulencias, amor), sin margen mínimo de seguridad, al borde siempre del error. No sé si hay muchas síntesis tan certeras de una ética que no distingue entre vida y escritura.

En *Razón de nadie* se dan también poemas en este ámbito, pero la atención se va dirigiendo a lo que definiríamos todavía más como *lo personal*, aunque esa *persona* esté tan poco marcada, sea tan fluida. Por ejemplo, los textos dedicados a la figura del padre, el primero de los cuales lleva el título de “Tres recuerdos nacientes”. Son escenas de la infancia y, sin embargo, la memoria no se comporta como retentiva de lo vivido lejano, sus elementos afloran en el presente, y el adjetivo del título delata la reflexión que se lleva en paralelo. Así, un poema como “En teoría”, de *Órganos dispersos*, es en realidad un análisis del funcionamiento de la memoria, que mira hacia *Razón de nadie*; pero quizá donde todo se considera más en concreto es en uno de los poemas sueltos finales, titulado “Prochainement j’en dirais davantage”: “Sé paciente, pasado, / que lo que, pese a todo, / por fin de ti decimos / sin qué ni para qué // lleva su tiempo en convertirse / en partícula // más o menos visible / para el oído”. Es una formulación transparente de

cómo el tiempo se demora y extiende en la formación del recuerdo, y lo hace en el oído, trabajando con los aportes de la atención, de la escucha, sus sonoridades, sus puntos agudos, sus *voces*.

De tal modo, este relato de la experiencia desemboca en el curso musical de “El viento”: “las voces inestables / las arrastradas por el placer / las más perdidas de vista / las entornadas las desprovistas / de propiedad / como hurmiento en el día rugoso / de los difuntos”. “Hurmiento”, fermento que actúa entre los muertos para decantar su voz, para hacerla fraguar convertida en partícula rítmica, nombre de un objeto, de un lugar, de una escena que devuelven –por fin y de pronto, ambas cosas son ciertas– el lugar abandonado al principio del viaje, de cuya ausencia se ha ido constituyendo *el canto*. Palabras de *Mortaja*, de *Maniluvios* encuentran su correspondencia en esta música. No hay otro modo de referirse a tal encrucijada de tiempos que con las emociones extremas que se desplazan, recurrentes, de un lado a otro del poema, fluyendo –“de orilla a orilla”– en pura voz. “Voz tatuada de nada más que voz”, que tanto recuerda a “la voz es voz / no existe”, de *Mortaja*. Lugar personal y, a la vez, razón de nadie.

Y, sin embargo, se hace necesario un modo de procesar la tensión violentamente negativa que también incluye esa memoria naciente, porque *las voces* se sienten “sordas a la amigable / y vaga voluntad / de escarbar y reconstruir / el mundo”. Y la contribución que aportan al vaciamiento del *yo* con su fuerza absorbente quizá conlleve un efecto disgregador en un sentido más amplio: “con los ojos cerrados / alguien va a desclavar / alguien va a desandar / alguien va a desunir / la representación / de las palabras / dadas / o poseídas”. La lengua se fragmenta como aquellas “blancas nubes”; el extrañamiento, la desfamiliarización de las palabras que se han sentido como propias, ¿afecta a la voz haciéndola neutra?, ¿la lleva a un punto terminal cuando, de algún modo, está alcanzando su plenitud?

El tono de despedida que indudablemente se percibe en algunos poemas de *Órganos dispersos* –esos en los que un *yo* intuido, apenas nombrado, parece discutir con la vida, asumiendo primero su finitud y luego revolviéndose contra tal aceptación–, quizá se asocie con la recién descubierta proximidad de los puntos extremos, el cierre del círculo vital, tocándose el principio y el fin. Cuando se lee en *Maniluvios*: “venerable y musti / o tu desnudez en la corriente arrojas ho / rro sea mi adiós y nadie llore”, resulta difícil no vincular a este nadador fluvial con el recuerdo del padre en “De incidentibus in fluido”: “Un padre es insoluble: se hace el muerto. Sigue, sigue flotando boca arriba, donde ya el Tormes se disuelve en Duero”. Es como si el trabajo de una vida entera – “este indicio / que persevera en querer creerse / textura filial reconocible”–

desembocara aquí, en Ambasaguas¹³, en la apropiación de lo paterno –textura, texto– y en una despedida.

El texto en prosa que se coloca al final de “El viento” parece encontrar por una vez una perspectiva que permitiría la totalización: “Agrieta el corazón o nos sacude el hombro el hecho de contemplar por dentro, con los ojos cerrados: [...] aquello que nos guio y aquello que nos aguarda”. Principio y fin: la conciencia, el sentimiento de haber llegado a un punto desde el que todo ese ámbito completo se abarca.

Se diría que siempre se ha vivido “por los adioses”, y cada final, cada ruptura, empezaba a ser un comienzo: *Órganos dispersos* quizá reinicia el proceso, incuba los gérmenes de la discordancia, sugiere los movimientos, los giros que podrían haber conducido a ver las cosas de otra manera, que sería como siempre nueva, pues partiría de un punto aún no alcanzado. Pero ahí queda interrumpido.

¹³ Ver ULLÁN, José-Miguel, “Confluencia”, en: *Tàpies, ostinato*. Madrid, Ave del Paraíso, 2000.