

AL LUGAR DEL ENIGMA:  
LA POESÍA DE JOSE-MIGUEL ULLÁN\*

NILO PALENZUELA  
*Universidad de La Laguna*

I

Si la poesía y el pensamiento han urdido a lo largo del siglo constantes espacios donde aparece por un instante todo el enigma de lo humano, la obra poética de José-Miguel Ullán traza sobre esta compleja constelación de signos una voz que se abisma hacia su propio centro, temor y temblor a la vez, por el que nuestra lengua se alza por un instante, singularizada en el constante diálogo de los signos del arte y la literatura. Ullán, en sus libros, en *Manchas nombradas* (1984), en *Visto y no visto* (1993) o en *Razón de nadie* (1994), se sitúa en el centro mismo de un discurso diferencial, raro entre nosotros, que acoge o recibe, entre risas y abismos, una progresiva y cada vez más vertiginosa presencia de lo que es nuestro tiempo y su manifestación en la escritura. Su lenguaje así se resiste, como sabe quien haya seguido los avatares de la crítica en torno a José-Miguel Ullán, a la más simple formulación crítica. Cabe preguntarse, ¿por qué?, ¿de dónde procede esa rareza o, como señaló María Zambrano<sup>1</sup>, esa *palabra-sangre-luz, eso tan raro hoy —época de profesores y comentaristas— que se llama cantor, un ser viviente en tanto simulacro de vida?*, ¿de dónde procede esa rara singularidad del poeta en nuestra lengua, y en la lengua de la poesía?

Acaso proviene de esa *condición viviente*, pero también de su precisa forma de escucha ante el rotar de signos a nuestro alrededor: las palabras diáfanas y transparentes que en el intercambio de voz en voz se disuelven para dejarnos ante el objeto y los objetos, el mundo y su múltiple aparición. También procede de escuchar en las palabras la huella de la memoria, de un decir proceloso e inacaba-

ble que nos limita y en cierto modo nos aniquila, y que se extiende en el habla y en la escritura, de un lado a otro del tiempo, siempre transformado, diferenciado en sus múltiples manifestaciones, y no obstante emboscado en su mismidad. En *Visto y no visto*, en *Razón de nadie*, la escritura de José-Miguel Ullán aparece y se muestra, desde su constante transitar, en el tiempo en el que el sujeto aún vive, aún es, a veces muy a su pesar, *ser viviente*.

Su escucha es con frecuencia paradójica, y provoca la extrañeza ante una escritura que si se enfrenta al enigma, *llama* o vínculo con lo que excede al hombre..., al mismo tiempo retrocede para vislumbrar en súbitos acercamientos la «airosa soledad de ileña llama» en medio de las palabras que pronunciamos cotidianamente.

¿En qué consiste, pues, esta rareza? ¿En qué esta extraña sensación que percibimos cuando leemos a Ullán, y vemos en su escritura lo más trivial y lo más sublime, el pájaro solitario y emboscado en su llama, y el ruido callejero, el rumor de la televisión, del diario, de esa incesante proliferación que al lado nuestro, cada día, emprende su ruidoso transitar? María Zambrano acude al sentido simbólico del *espejo en la llama*, al fulgor y su representación, la súbita percepción y el instante en que es posible emprender la reflexión para no caer del todo en el abismo. En efecto, entre estos dos horizontes camina la palabra de José-Miguel Ullán. Camina como «un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado», según señala en diversos pasajes, repitiendo el conocido enunciado gongorino.

Errancia y enamoramiento, reflexión y visión. Constante movimiento de ese transitar, humano, viviente, en un lugar que es el mundo y las palabras del mundo, el tiempo y la trascendencia del tiempo, la representación y la aparición. ¿Es una voz acaso la que pronuncia la trayectoria de José-Miguel Ullán? ¿Es una sola voz? ¿Pertenecen a un mismo discurso esas palabras que a veces suenan triviales, alejadas de la habitual dicción de la poesía entre nosotros, y aquellas otras que se abisman hasta decir lo que sólo, en nuestro tiempo, los poetas, los pintores y sólo algunos pensamientos son capaces de pronunciar? Hospedaje y enamoramiento, tránsito y quietud, el *percurso* de Ullán nos coloca, en plena cotidianidad o en pleno fulgor, ante una de

---

\*. Redactado el primer apartado de este ensayo, la editorial Cátedra publica en la colección Letras Hispánicas *Ardicia*, una amplia antología de la obra de José-Miguel Ullán. La antología y la edición las realiza el crítico y poeta Miguel Casado. El lector podrá encontrar aquí el más amplio estudio dedicado a la obra de José-Miguel Ullán, con datos y reflexiones de gran interés que siguen la evolución literaria desde *El jornal* (1965) hasta *Razón de nadie*. La segunda parte, redactada con posterioridad, trata de abordar uno de los múltiples rostros de la actividad poética de José-Miguel Ullán: el permanente diálogo con la pintura.

1. Véase «Ullán, en el espejo de la llama», texto escrito en 1988, y publicado en *Babelia* (diario *El País*), el 18 de junio de 1994.

las certeras apariciones de la poesía para pronunciar lo humano, lo que percibimos y lo que nos envuelve en su velo y en su luz: en su llama. ¿Tiene esta voz acaso un centro desde el que se pronuncia? ¿Es su trayectoria última aquella que se abisma hacia su propio centro, temor y temblor a la vez?

La respuesta es de nuevo paradójica, aunque las paradojas de José-Miguel Ullán, sus encuentros y dispersiones, se mueven en múltiples direcciones, con un centro, sí, pero cuyo sentido primordial sugiere no sólo una estética sino un ética ante los signos del arte, ante lo *viviente*. Este centro es asimismo punto de partida y final, encrucijada desde la que se decide la escucha más allá de los límites de lo que comúnmente entendemos por poesía en nuestra lengua. Centro, encrucijada, lugar de la percepción de un discurso plural, donde se hospeda, aunque sólo sea fugazmente, la mirada: el tránsito de la mirada.

Ciertamente, una amplia dificultad surge para advertir ese centro final, desposeído o vacío de un solo punto de mira, que a cada paso, a cada instante, se cubre del decir de la palabra en su ex-posición: en su alojamiento de lo que el mismo José-Miguel Ullán vislumbra como *lenguaje verdadero*. Su posición, si hacemos nuestra por un instante la sagaz lectura de Eugenio Trias, es la del *habitante de la frontera*, habitante del tiempo histórico y de su caída, en este punto que llamamos nuestro tiempo. Perplejo y fascinado, crítico, irónico a veces, con humor o sin humor, José Miguel Ullán abre en nuestra lengua una brecha desde donde es posible que lo *viviente* sea aún posible. Cabría preguntarse, desde este ensayo que sólo busca instalarse en los alrededores de su voz, ¿cómo nos invoca y atrae hacia esa brecha, hacia esa extrañeza, hacia esa apertura? ¿Es posible advertirlo al descubrir en la trayectoria poética de José-Miguel Ullán la presencia de un continuado diálogo con la memoria de los signos y su peculiar forma de entender el tiempo, al observar la posición del poeta ante la noción misma de sujeto e identidad; o su receptiva acogida de las «palabras de la tribu» o, para ser más preciso, de las voces que cada día escuchamos o leemos?

En otro lugar me referí, aunque de forma sintética, a estas diversas líneas que convergen en este itinerario poético<sup>2</sup>. Me referí entonces, guiado por una cita presente en *Razón de nadie*, a ese torbellino de presencias, caos y elección a vez, de «*Recueillement du soir*», de Jules Laforgue. Evoqué entonces el poema «*Suisse?*». También ahora puede servirnos de punto de partida, aunque más que lectura del poeta francés —que sin duda existe—, es un estado de convergencia en torno a algunas ideas.

En efecto, José-Miguel Ullán, como Jules Laforgue, traza su errancia entre las palabras, se demora en ellas, y en la medida que puede, bajo la clara visión de todo

2. En «De madrugada, entre la sombra, el viento», *Babelia* (diario *El País*), 18 de junio de 1994.

un pasado que converge en la voz afirma la crisis misma del sujeto moderno: ¿Yo existo?, inquiera Laforgue. Ullán radicaliza esta forma de interrogación. La palabra es y se extiende para proclamar una inexistencia, un perpetuo error del sujeto en torno a sus propias elecciones, en torno a su propia memoria, ante un espejo que dice y oculta a la vez, su cada vez más variable e incierto fundamento: *lo que nunca acaba de ser, la abdicación, el sin querer*. Desposesión y razón del sujeto ahora contestadas: *Razón de nadie*. O por recordarlo de otro modo:

*para más confusión de mi cuidado*

Fernando de Herrera

El enigma ni se desplaza: como en tu mano.  
E inventamos traspiés. Inventamos tendencias  
y manifestaciones. Nos inventamos.

José-Miguel Ullán afirma, como lo hicieran otras voces en la modernidad, como Pessoa por citar un solo ejemplo evidente, «Eu son ninguém». El viaje o la errancia, según la censura radical que se ejerce desde nuestro tiempo sobre el sujeto, hacen del mismo viaje o tránsito del decir un lugar vacío. «Nada ha de hacer patria», escribe Ullán. La escritura desaloja, permite la escucha, abre la brecha para un verdadero y más claro *morar*. María Zambrano recordaba en este sentido lo que el mismo poeta pronunciaba: «Deshabitar esa morada para que el caminante enfermo se hospede en el vacío que dejamos es el don del verdadero lenguaje».

La duda no es ya primigenia o inaugural, como en Jules Laforgue. Con la voz del poeta regresamos al instante en que el viajero emprende su nueva errancia, al instante ya nuestro e histórico, ya visible en las sacudidas del confuso y complejo tiempo de la modernidad, en el que todas las voces pueden ser anudadas. ¿Cómo se produce tal desposesión para un más verdadero *morar*? ¿Cuál el método por el que Ullán emprende ese regreso, ese caminar que es un regreso paradójico pues escucha los latidos de la memoria y el tiempo, los latidos de la temporalidad? Instalándose, sin duda, en la conciencia de un tiempo que puede vislumbrar, ya arrojada la escalera de las utopías más historicistas, todo ese fulgor que ha cruzado siempre entre las voces, en el más propio decir de lo *viviente*.

La atalaya desde la que observa el tiempo, el pasado y el porvenir, que para el pensamiento moderno ha supuesto un constante repetir la confianza que una época tiene de sí (que puede mirarlo todo para unir los nudos causales, entender su finalidad teleológica, establecerse a sí misma como fin...) desiste de su confianza y ve cómo sus más firmes peldaños se han disipado para aparecer como lugar sin fundamento, arrojada ya la escalera misma del conocimiento. Es entonces el tiempo de la lengua, tiempo paradójico de la historia en su abismamiento permanente del presente, en su reconocimiento del vértigo de aquel *éternel aujourd'hui* que sintió Jules Laforgue, y que se prolonga radicalmente en la escritura de José-Miguel Ullán.

Es éste el *tiempo tardío* del que tanto se ha hablado entre nosotros, y que se ha expresado casi secretamente en la voz de la poesía y del pensamiento de forma casi constante (desde el Renacimiento hasta nosotros); *trop tard* que, sin embargo, permite advertir en la voz la ineludible necesidad de reconocer nuestro más *verdadero lenguaje*, aquel que sobrepuja desde su enigma o desde su llama en el interior de una lengua, desde los signos del arte y la poesía, para reemprender el camino: la errancia constante del *morar*, el hospedaje fugaz, el enamoramiento. Es este el vértice final que se pronuncia con frecuencia en la escritura de José-Miguel Ullán; es éste su preciso *morar* en una frontera que le deja oír desde el presente, desde la caída en el presente, el a cada paso renovado decir de la poesía, su lugar de apertura: la brecha misma sobre la que se pronuncia el humano tránsito. Su errancia entre los signos, su *divino errar* según dijera Francis Ponge, se expone, según se afirma en *Razón de nadie, al final de un largo trayecto*. Sólo así la escucha, la que conoce el vacío que engendra la voluntad de poder y de conquista, tiene lugar. He aquí también su límite y su frontera..., y la extrañeza misma que provoca.

Recorrido inverso o negativo, el itinerario de Ullán en *Manchas nombradas*, en *Visto y no visto*, en *Razón de nadie* ha reconocido ya que tras el amplio deslazarse del tiempo la proclama «anda, vámonos al diablo» (del mexicano José Gorostiza) y el «podemos empezar» enunciado tras la larga trayectoria (por Lezama Lima) forman parte del mismo instante. Desde este ángulo, Ullán ahora dialoga con las voces antiguas. Las hace mostrarse en la superficie audible de su voz. Las vierte, por así decir, en su *éternel aujourd'hui*.

La extrañeza surge aquí en torno al presente de la escritura y su ex-posición en el fluido transitar de las voces a lo largo del tiempo. Las modernas y las antiguas.

En efecto, la actividad de José-Miguel Ullán aparece signada por estos vientos contrarios que hoy, ya de forma casi indiscutible, pueden ser aceptados: la modernidad y su peregrinar utópico y poético no están lejos del intenso bullir de signos que proceden de nuestro pasado. Su atención permanente a los fenómenos de la modernidad literaria y artística (de Tàpies a Broto, de Valéry y Guillén a Vicente Rojo y Antonio Saura), su escritura con frecuencia decididamente *antipoética*, convive en un mismo diálogo con las «apariciones» del pasado. El buen lector no dejará de observar en *Visto y no visto* o *Razón de nadie* su diálogo con las palabras de Góngora, Gracián, Quevedo, San Juan de la Cruz, Lope de Vega o el «ni es cielo ni es açul» de B. Leonardo de Argensola. Lo uno no evita lo otro: las distancias quedan abolidas. Desde un espacio que ha pretendido entonar durante largo tiempo un canto finalista se emprende el regreso: la difícil errancia entre los signos de la memoria. Su *Favorables Cancún Poema* (1993) se instala sobre el recuerdo de la revista parisina de Larrea y César Vallejo, y sin embargo en poco se parece. El viento que cruza y al que se alude a menudo en *Razón de nadie* tanto puede ser la evocación de la bujía del *Igitur* mallarmeano, el «vent farouche» de «Suis-Je?» y el sanjuanista «al aire de su vuelo», como el barroco y

aniquilador viento que en Quevedo o Gracián tornan palabra y mundo en engaño y aire. Lo uno y lo otro. El curso poético de José-Miguel Ullán encuentra su ruta o vía, su espacio y su errancia, en la cadena insoslayable de la memoria. Así lo pronuncia con humor en uno de sus textos:

Quien mis cadenas más estrecha y cierra  
*es la memoria mía y la pureza*  
 FRAY LUIS DE LEON

Mero ahorro, Señor, hubiera sido  
 hacernos todo  
 desmemoria  
 y sexo.

Es en el interior de esta memoria donde Ullán introduce su peculiar forma de saneamiento y despojo espiritual: ese recorrido inverso cuyo sentido se nos va haciendo visible poco a poco. También aquí otros contrarios entrelazan y disuelven sus distancias en este preciso decir que se manifiesta y ex-pone en la escritura, en este tejido «que la mano del destino escucha/ y dibuja/ por última ocasión con voz primera».

La atalaya desde la que se ve el pasado y el final, desposeída de sus escalas, abismada hasta su desaparición en el incesante latido de la escucha y la dicción, se vuelve lugar de tránsito que ya no es sólo tiranizado o guiado por el espíritu. José-Miguel Ullán opera desde esta frontera final. Extiende el decir de la poesía más allá, al tiempo que, en una nueva vuelta de apariencia paradójica, labra en los espacios interiores de la lengua, ahí donde giramos diariamente y donde nuestra vida misma se cumple.

Espectador de los propios signos, radicalizada hasta el extremo la disolución del sujeto que es ya viajero y nadie, ajeno en cierto modo a lo que ha sido la vocación de poder del sujeto desde el Renacimiento..., emprende sus palabras. Sus pronunciamientos son ya censura radical de la soberbia del sujeto y se instalan en el límite que procede del rumor «devastador» de nuestro siglo: libres ya de toda plegaria, fundamentados en su nada, capaces de recibir en atenta escucha.

Expectación y errancia a la vez, la trayectoria de José-Miguel Ullán está llena de esa disponibilidad que hace distantes entre sí a sus mismos signos, ajenos incluso a una misma tensión poética. Método sin método, su escritura participa de un constante alojamiento en diversas máscaras (un poco al modo de Browning o Pound) donde se produce el fulgor de la Imagen..., o el reflejo de la llama. Método, pues, de aproximación, capaz de recibir, escritura que evita ser siempre la misma, y que aparece constituida bajo esa *razón de nadie* que adopta por un instante la visión en medio del transcurrir: *visto y no visto*, escribe.

En este sentido, José-Miguel Ullán ha mantenido un estrecho diálogo con el arte. Desde *Adoptio in fratrem* (1976) a *Tardes de lluvia* (1990), desde *Adoración*

(1972-1978) a *Animales impuros* (1992) ha dialogado con Antonio Saura y Vecente Rojo, con Eduardo Chillida y José Luis Cuevas. Así también, cuando en 1991 organiza la exposición «Al aire de su vuelo» en el centenario de San Juan de la Cruz, y cuenta con José Manuel Broto, Miquel Barceló y José María Sicilia, y sobre ellos escribe, bajo el fulgor del cántico, tres espléndidos textos poéticos recogidos en *Visto y no visto*. Se hace evidente entonces su modo de proceder: al tiempo que oye la voz del antiguo —y contemporáneo— San Juan de la Cruz, dialoga y traza vías de conocimiento ante las obras de los pintores. Escribe, pero su decir es a cada paso diferente. Se acomoda o hace sitio, recibe y preserva por un instante, en ese su tránsito, una de las personae, desalojadas, vacías y, en seguida, ocupadas: *en el espejo de la llama*. Su discurso es así, valga la expresión, polimórfico, como un sistema de cristalización que produce múltiples apariciones. Su palabra se extiende hasta el límite mismo de la lengua, allí donde otros discursos, otras imágenes, se agitan con su enigma y su hermetismo. Amplia percepción, sin duda, amplio nombrar del que no falta en su obra poemas visuales, ideogramas, iconos: *simientes del fuego*.

Pero del mismo modo, en ese constituirse temporal de la escritura, asistimos a una rara dicción de la poesía entre nosotros. Si desde el borde de la lengua se preserva la memoria de otros signos o el fulgor y el enigma, su «divino error» se extiende asimismo hacia el interior o recinto en que «lo conversacional» muestra su dinamismo y su transparencia. Se constituye en una *escucha* más de ese *sacrificio a la luz* del que habló María Zambrano.

Aquí se produce también este peculiarísimo *extrañamiento* que ha caracterizado a su obra en una forma otra de convergencia de contrarios. Iniciar la comprensión de este *tránsito* entre lo que habitualmente se ha entendido entre nosotros como lenguaje poético y lo que es el cotidiano decir, se hace ahora necesario, aunque sólo sea a través de una breve reflexión. Acaso de este modo se nos haga más visible lo que es el amplio espacio donde se produce el labrar poético de José-Miguel Ullán.

Hans-Georg Gadamer ha señalado que «La palabra poética se distingue radicalmente de las formas efímeras del lenguaje, que sirven, por lo demás, de soporte al proceso comunicativo. Lo peculiar de todas esas formas de lenguaje es el *autoolvido* en la palabra misma. Siempre desaparece la palabra en cuanto tal frente a aquello que invoca». Es ésta una vieja concepción que atraviesa la poesía moderna..., y la antigua. Las «palabras de la tribu» y las de la poesía. Para Fernando de Herrera escribir y hablar fueron dos formas radicalmente distintas. Para los barrocos españoles, no obstante, la convergencia de lo uno y lo otro fue habitual. Para nuestra contemporaneidad, este intercambio entre la voz que busca su trascendencia y la que dice su personal condición ha sido a menudo conflictivo.

José-Miguel Ullán hace gravitar esta disyunción en torno a su peculiarísima errancia y disipa, también aquí, las diferencias. Sus palabras pueden alzarse por un instante cotidianas, coloquiales, *a la escucha sin red de las otras voces más*

*rápidas*; pueden ofrecerse como espejo de una lúcida actividad *antipoética*; pueden resistirse, como en sus apreciados Francis Ponge o Augusto Moterroso, a seguir las múltiples connotaciones poéticas y girar en torno a los más simples objetos del hombre y la naturaleza (ya jabón, ya el perpetuo movimiento de las moscas). Ullán puede distanciarse entonces de sus otras voces, aquellas que pronuncian lo que las excede (en «Al viento», en «Al aire de su vuelo»); y puede asimismo hospedar lo uno y lo otro, y decir: «nada tuyo/ni suyo/ lugar sagrado», pues es aquí donde se afirma su peculiar *condición*. Su lugar es el punto de encuentro de lo diverso; es ahí donde se signa la errancia en una encrucijada en la que es posible mantener aún el equilibrio. No es vano en este sentido que cite y haga suya en *Visto y no visto* aquella reflexión en la que Francis Ponge mostraba su preferencia por quienes experimentan intensamente el caos y el peligroso balanceo del mundo, la fragilidad de la persona, su verginosidad, su tendencia hacia su propia pérdida..., y que desean con igual intensidad conductas de equilibrio.

El texto, el poema, la voz coloquial y la más literaria se sobrecogen ante un mismo impulso: ante una misma expectación. Desde cierta incredulidad y su contrario, desde la trascendencia o desde la cotidianidad, José-Miguel Ullán *ex-pone*, suspende su decir, transita de lo uno a lo otro. Así cuando enuncia este *visto y no visto* (título de su obra) que se agita comúnmente en la lengua y, no obstante, es asimismo el enigma de todo arte. Así también cuando con cierta remembranza del *ready made* duchampiano incluye en uno de sus libros una suerte de recortes de noticias periodísticas y propagandas. Sus textos poéticos acogen todos los extremos, los signos más coloquiales y los más huidizos, la carcajada y el destino hueco que aguarda a la palabra y al hombre, la situación de Bosnia y Somalia junto a un intenso bullir de semejanzas y analogías, la memoria y el *autoolvido*.

En este lugar o punto de convergencia, a la luz de la crítica y de la historia, de un largo trayecto, con plena conciencia de su condición tardía, se pronuncia, la singularísima obra de José-Miguel Ullán, fundamentada en su origen hermético o en el intenso bullir de nuestra lengua. Es aquí donde entreabre la brecha y donde la errancia se convierte en lo contrario de la voz fundacional de la poesía y del ser: en su reverso. La palabra-sangre-luz retorna de un largo viaje pronunciado tras las constante conquistas del deseo y del sujeto, tras las conquistas vistas ya en su permanente fragilidad, en su alzado inmediato y en su insoslayable autoolvido. Y retorna como justa respuesta: «¿Para qué? O, mejor dicho, ¿para qué ya? Para muy poco. Insistir, cabecear, reír. O, al airear lo nuestro, urdir fraternidades entre esto y lo otro, entre el enigma y las campanas, aunque con la oscilante monotonía del ulular que acalla una inconclusa deserción armoniosa. La de no acabar de saber del todo decirle al viento: —, *Anda, llévame contigo*».

Este estado final supone el abismamiento de toda teleología y pone ante la mirada *el reflejo (dudoso) del hombre*. La escritura de José-Miguel Ullán gira entonces en torno a su más abismal centro, allí donde sólo la escucha se vuelve pronunciable o sobrepuja a «sacar la voz» pues, como sugería María Zambrano,



«has llegado al confín en que la aurora no puede esperar ya». Centro sin centro, sujeto firmemente expuesto en su fragilidad, voz emprendida como un recorrido inverso, donde transitamos, entre el humor y la risa, entre la fraternidad de los contrarios, y donde advertimos que todo viaje se vuelve un regreso a aquella brecha donde no se pronuncia ni un origen ni un fin, donde sólo prevalece la abdicación de ser: «Lo que nunca acaba de ser»:

cuerpo  
desunido  
aparejado al fuego  
de lo ya desandado

de lo desclavado  
de sí

El trayecto temporal se revela entonces como viaje inverso, hacia el despojo y hacia el hospedaje. Hacia una radical y traslúcida puesta en escena de la palabra que, como expuso María Zambrano, conmueve: «Deshabitar esa morada para que el caminante enfermo se hospede en el vacío que dejamos es el don del lenguaje verdadero». Se aprecia así su diáfana condición viviente y la raíz ética de su discurso. Desclavado de toda posesión, José-Miguel Ullán crea la respuesta salvada de las llamas, el límite de una ausencia inestable del sujeto..., y un singular espacio de saneamiento intelectual o sensible en la más clara pronunciación de una vertiginosa escucha:

¿Cómo decirte ahora que hemos viajado juntos  
al desamparo engendrador de un canto  
que retrocede cuando  
te lo figuras?

## II

La poesía de José-Miguel Ullán entreabre amplios laberintos por los que podemos transitar; puede revelarse como la experiencia más radical en el dominio de la poesía y el arte, ya por los poemas visuales o por sus lecturas onomatopéyicas, o abismarse en los territorios de la memoria; puede enlazar además lo uno y lo otro. Se revela entontes la parcialidad de toda aproximación a su espacio literario, pues estamos ante un escritor donde la identidad de su perfil creador, por decirlo así, cambia constantemente de rostro, con una movilidad que sólo el tiempo, y su fugacidad, hacen posible.

En otro lugar señalamos diversas orientaciones que se encuentran en la obra de José-Miguel Ullán. Destacamos entonces su proximidad a la pintura, la cons-

tante presencia de la alteridad o la reapropiación de voces antiguas como *tatuajes* que se manifiestan a lo largo de su actividad poética. Avancemos ahora en este sentido, aún cuando dejemos atrás otros perfiles de su palabra. Avancemos con el fin de advertir cómo buena parte de su producción se despliega más allá de los estrictos marcos literarios para ser, no sólo una manifestación genuina de nuestra temporalidad, sino una puesta en escena sin paragón alguno en nuestros ámbitos culturales: una ex-posición por la que el poeta urde su mundo y despliega la que acaso es una de las expresiones más radicales de libertad en medio de los signos del arte y la poesía últimos.

José-Miguel Ullán funda su obra en el encuentro de los dominios del pensamiento, el arte y la poesía. Con sus poemas, como bien supo María Zambrano, se puede aprehender una imagen del mundo, dialogar en el ámbito del pensamiento y advertir los latidos de lo *viviente*. Pero sobre todo, y he aquí su extremada singularidad, con sus poemas se ha accedido a una libertad que sólo el arte moderno ha convertido en paradigma existencial. Ciertamente, desde De Chirico a Tony Cragge, desde Schwitters y Pollock a Anish Kapoor, el arte puede afirmarse como un clasicismo, escuchar las huellas del pasado o utilizar toda suerte de materiales, representar o tejer fundaciones monocromáticas, tomar objetos callejeros o suspender el gesto en el azar, adoptar el mito de Acteón como poética y crítica del *Étant donnés*, advertir el rumor de la luz en Morandi o de Luis Fernández y entonar el canto espiritual de la capilla de Rothko. Nada le está vedado al arte moderno. Sus enigmas y su trascendencia se entretrejen en las elecciones y en las articulaciones existenciales de sus formas. Su libertad es su fundamento.

La obra de José-Miguel Ullán, como pocas en el ámbito de nuestra lengua, se ha movido con esta plena libertad, una libertad que sólo algunos heterodoxos del vanguardismo hispánico han logrado soñar<sup>3</sup>. No en vano con alguno de los exponentes más extraordinarios del vanguardismo histórico, con Joan Miró, realiza *Almario*, libro del proyecto llevado a cabo con diversos pintores y que tiene por título *Funeral mal*. No se trata de una obra de naturaleza vanguardista —¿cómo podría ser en un ámbito histórico que deja ya atrás el siglo del vanguardismo?—, sí heredera de aquella actitud crítica, combativa o lúdica, que adoptó siempre el riesgo y la puesta en juego de sus mismas fundaciones poéticas.

José-Miguel Ullán participa ciertamente de una libertad que sólo la pintura ha conquistado en nuestro siglo: puede escucharse en sus palabras el hechizo rítmico de Villamediana, su abstracción o su sensualidad, y al mismo tiempo, un pensamiento, un refrán, una cita, y el completo desarreglo de todos los sentidos; puede devenir *ready made* o *merz*. Puede recordar el soneto «A un pintor» de Juan de Tassis y asimismo construir un poema visual, practicar una pictografía, recitar

3. Pienso en Oliverio Girondo, Larrea o, ya más recientemente, en Cirlot o Brossa.

*palabras en libertad* o realizar poemas ideogramáticos que a veces evocan a los signos de Henri Michaux o los *logogramas* de Christian Dotremont.

Con la libertad del pintor, algo tan inusual entre nosotros, despliega su trayectoria poética desde *Manchas nombradas* a *Animales impuros*, el libro que realiza en México con José Luis Cuevas. Y lo hace en un diálogo con la pintura que nos interroga y sorprende. Sus colaboraciones con pintores constituye además algo esencial dentro de su discurso. Con ellos coincide en la elaboración de los libros de *Funeral mal*, auténticos espacios donde las fronteras de la palabra y la imagen se disipan; con ellos, con Chillida, Saura, Vicente Rojo, Palazuelo, Tàpies y Miró realiza *Adoración, Asedio, Acorde, Ardicia, Anular y Almario*<sup>4</sup>, hoy en manos de coleccionistas o de instituciones del prestigio del MOMA. Con ellos y su «complicidad» revela espacios por los que nuestra poesía ha evitado con frecuencia transitar, acaso empecinada en permanecer al margen de la modernidad, acaso incapaz de poner en juego los fundamentos.

Entre sus redes y tramas verbales se puede advertir enseguida una inclinación que la atraviesa y que puede expresarse en las palabras que el Conde de Villamediana, tan presente en Ullán según mostró Miguel Casado, dedica «A un pintor». Estas palabras, citadas por ejemplo en *Abecedario en Brinkmann*, pueden servirnos aquí de punto de partida:

No sólo admira que tu mano venza  
el ser de la materia con que admira,  
sino que pueda el arte en la mentira  
a la misma verdad hacer vergüenza.

Con vértigo próximo al poeta barroco se expresa la voz de José-Miguel Ullán: en el constante oscilar entre la pasión de la mirada y el fingimiento, la fascinación y la mentira, el ser y sus máscaras. La pintura aparece entonces como punto de partida y horizonte inicial del poema, algo que en el barroco era ya frecuente y que venía desarrollándose desde los célebres sonetos dedicados por Petrarca a Simone Martini; algo además que para los tratadistas neoplatónicos del quinientos y para la actividad crítica y creadora seicentista constituía una naturaleza segunda o sobrenaturaleza desde la que se reflexionaba o se *desvelaba* la realidad. A través de la *naturaleza segunda* el mundo podría cubrirse de engaños o arrojar sus velos, ser un laberinto o el lugar donde el conocimiento, en su *furor*, podía hacerse con el sentido. Es esta, sin duda, una de las inclinaciones que atraviesa,

4. Los libros son, en sí mismo, objetos de arte. Sólo una visión parcial puede ofrecerse más allá de las ediciones artísticas, si bien algunas imágenes de los grabados y de los poemas que conforman estos libros pueden encontrarse en la antología *Ardicia*, título de una de las obras de *Funeral mal*.

aun con todas las variaciones y diferencias que se quiera, la escritura de José-Miguel Ullán. Así, este horizonte —naturaleza segunda— se expresa de forma reiterada en el texto poético que dedica a Anish Kapoor cuando nos habla de *franja de entendimiento*, de *este representarse asomado a...*, o de *asomarse al lado oscuro del relámpago / visto y no visto...* Sin duda, en esta franja —Duchamp la denominaría *inframince*: infradelgado— los signos del arte como las ficciones de la poesía dejan al descubierto el estremecimiento de la escritura y de la *manoeuvre*, el deseo ex-puesto en los repentinas visiones que sólo desde el tiempo, entre su culminación y su caída, se manifiesta como lugar del conocimiento.

¿Es este apoyo en los lenguajes pictóricos el que permite la realización del discurso de José-Miguel Ullán, la adopción de sus primeras máscaras? ¿Se trata más bien del asunto medular de toda su obra, que puede aparecer como *pie forzado*, con su acento artificial o manierista, pero también con todo el sentido de un universo que rehúye ser representado por completo? ¿Supone un vértigo del conocimiento, el perfil de un gesto en su tiempo, como un desnudo escalera abajo o, según el *Alfil* que realiza junto a José María Sicilia en 1992, como un cráneo que se precipita en el interior de la cera, con algo de *mortaja* y de Tántalo en fugitiva fuente de oro?

Sin duda, son muchos los trayectos que podemos seguir a partir de aquí en el deseo de interrogar o advertir lo que este discurso muestra. Seguir el cauce de la temporalidad en su obra, abordar de forma particular su diálogo con Chillida, con Vicente Rojo o con Tàpies, o la elección de la diferencia frente a la unidad, o su aproximación a lenguajes tan diferentes como los de José Luis Cuevas o Pablo Palazuelo, su situación en medio de la poesía visual, la risa que atraviesa como sátira o humor su trayectoria hasta *Almarino*, el permanente festejo e intercambio de los sentidos en los límites de la pintura y la poesía... Esta labor, sin duda, tendrá que recorrerse. Nos conformamos aquí, ya descritos por Miguel Casado los libros donde se encuentran pintura y escritura, con apuntar hacia el conocimiento implícito que alberga la concepción de su *visto y no visto*, hacia los posibles sentidos de su *excavar* en el territorio de la memoria, y el vértigo entreabierto en la asunción de algunas de sus *personae*, esencialmente a partir de *Ardicia*.

Hemos indicado la relevancia que tiene en la obra de Ullán la escucha de la alteridad, de aquello que se expresa con identidades diversas o que simplemente permanece encerrado en su mutismo. Hemos sugerido la presencia de esta escucha de voces que, como en Antonio Porchia, son a la vez presencias y fragmentos abandonados en el tiempo. Ciertamente, Ullán oye en la diferencia, en su deseo de no alzarse con identidad alguna, extrae, elige, nombra o recuerda como si se tratara de *personae* poundianas..., escucha su propia voz o la que viene marcada, como en Lee Masters y en Juan Rulfo, por el *tiempo* de la muerte... y transforma las *frases* oídas, las hace gravitar en torno a otros sentidos, las vuelve heterónimas como en una vasta proliferación de signos en perpetuo exilio, sin centro de gravitación o de descanso. Mira, no obstante, *en la noche del exilio* o, como diría en un poema dedicado a Juan Rulfo, mira al corazón:

Miraba cabizbajo,  
a la altura  
del corazón del otro;  
pero todo se lo decía  
a la cara  
de la Muerte.

*La palabra se eclipsa entonces y el ojo escucha.* Así, su diálogo con José Manuel Broto o Anish Kapoor supone la asunción de una máscara que señala nuevas *personae*. Pienso, por ejemplo, en las referencias a Blake y al *Libro de Urizen*. O recuerdo una de sus últimas afirmaciones: «que cualquier cosa pueda/ ofrecerle una máscara exacta/ a esta imagen también vencida». Sus palabras entonces hacen sitio, abren y provocan, oyen o son, como diría Zambrano, *palabrasangre-luz*, voz de un poeta que mira al corazón. Lo raro ahora es que aquella naturaleza segunda que deviene el arte, ya la obra de Vicente Rojo o de Palazuelo, se vuelve enseguida para Ullán el difícil lugar desde el que aprehende o se anuda, sobre el vacío y el enigma, la naturaleza y la condición de nuestra propia existencia. Desde este lugar provoca además..., y enseña en su doble sentido: por lo que muestra al mismo pintor y por lo que revela de su forma de sentir y pensar los cercos históricos que lo rodean: entre el visto y no visto, entre la *mortaja* y el *esplendor*.

Si nos detenemos en cualquiera de los libros de arte que ha realizado en colaboración y, de forma concreta, en alguno de los que forman parte del ciclo *Funeral mal*, nos damos cuenta enseguida de que esa naturaleza segunda, hallada en los signos de Palazuelo o de Rojo, es sólo al comienzo una máscara que se descubre ante la mirada crítica, ante su propia fundación poética, dialógica con la actividad del pintor, pero también iluminadora de una naturaleza primera que permanece encerrada en su círculo hermético. Es esto lo que acontece en *Ardicia*.

Pertenece *Ardicia* a un ciclo, *Funeral Mal*, que se ofrece como comienzo, pero también, sugerido desde el mismo título, como límite, fin y despedida de la temporalidad. Colabora entonces en París, entre 1973 y 1978, con el pintor Pablo Palazuelo con quien realiza este libro de escasa tirada y dirigido esencialmente a coleccionistas de arte. El texto poético *Ardicia*, descrito por Miguel Casado como central en su obra, ha sido publicado como *poética*, y constituye un proyecto que salta más allá de lo estrictamente literario: señala como en una *deíxis*, provoca o funda.

Sin duda, conoce José-Miguel Ullán no sólo la pintura que durante los años 60 y 70 realiza Pablo Palazuelo, sino también sus obsesiones e inquietudes intelectuales. Para el pintor, a la altura de 1975, existe una materia «prima» que es sustancia primordial y plena latencia. Cuando aparece como materia «secunda» es porque ha sido formada y ordenada, de tal manera que entonces se hace visible como «germinación misteriosa». La obra de Palazuelo se abisma en el conocimiento sensible de esta manifestación a través de una persistente indagación en los signos de la geometría, de los números o las letras, entre el pitagorismo, las referencias a

Hermes Trimegisto, a la alquimia o a las *cifras* de los antiguos emblemas. Todo así tiene un sentido y un fondo oscuro (añadiríamos con Klee: innombrable desde el lado de acá), todo desde el «rigor de la soledad» en que trabaja puede ser oído en su cifrado decir: *como escucha profunda de lo que allí viene*, según indicó el mismo pintor desde las páginas de la *Revista de Occidente*. Los colores o las formas, los ritmos y sus articulaciones, adquieren en Palazuelo un riguroso sentido y una no menor presencia entre sus reflexiones. El *rojo*, por tomar un ejemplo aquí significativo, se enlaza enseguida con el sentido del fuego, con el carbunco o «con la bella túnica roja» de los alquimistas, con el fuego de Heráclito o con la sangre, y con el «receptáculo de la luz». *Ardicia* se constituye entonces sobre este mundo del pintor, sobre esta máscara inicial..., y en él y en ella señala: abre brecha, prende nuevos sentidos. Ya desde el mismo título se invoca a la llama y al fuego.

*Ardicia* constituye además, dentro del ciclo de *Funeral Mal*, la convergencia con el color, pues el rojo adoptado aquí pertenece a un universo del que sólo es parte o fragmento. En efecto, las elecciones cromáticas tienen tanto que ver con las voces de los otros como con su forma de constituir un lugar dentro del ciclo *Funeral mal*: donde el color es en sí mismo una marca, un signo espiritual y una variación musical. Sorprende sin duda esta casi plena coincidencia: antes, en *Adoración* (1972-1978), el blanco determinaba el horizonte del libro, coincidía en el sentido de vacío y de silencio casi prístino que la obra de Chillida siempre evoca. También el amarillo sirve de soporte a *Acorde* (1973-1978), un color que a Vicente Rojo le hubiera gustado soslayar pero que admite, ante la propuesta de José-Miguel Ullán, como riesgo y vértigo de su propio mundo. Así, el negro en *Asedio* (1975-1980), tan característico del mundo pictórico de Antonio Saura. Así la lúdica y extraordinaria convergencia con el azul mironiano en *Almarío* (1982-1985). Rojo o blanco, amarillo, azul o negro, *Funeral mal* va más allá de los estrictos límites de la palabra.

*Ardicia* es, de este modo, diálogo con la pintura de Pablo Palazuelo y, asimismo, espacio en permanente alteridad: puesta en escena que urde y *excava* en los vasos comunicantes de la memoria; rojo que arde, arte o malicia, que señalan aquí otros sentidos. Si el color rojo es ahora el adoptado en su vínculo con el universo de Palazuelo, no es menos cierta la presencia de un mundo hermético que es el del pintor y que también actúa como su corrector. José-Miguel Ullán elige un texto sobre el que aparecen palabras o brechas, como en *Alarma* o en *Adoración* los textos periodísticos, los fragmentos del Libro de la Sabiduría o de la obra de San Juan de la Cruz..., y lo extrae del diálogo *De gli eroici furori* del hermético y último gran artífice del arte de la memoria Giordano Bruno. Propone así un horizonte otro, un texto casi borrado, sobre el que se sitúa a modo de palimpsesto la nueva escritura. Los signos de los grabados de Palazuelo, constituidos en *Ardicia* como un amplio alfabeto, y los textos poéticos de Ullán intercambian, digámoslo así, sus voces desde este horizonte hermético. José-Miguel Ullán interviene, propone, abre brecha en la memoria. Al elegir el texto de Giordano Bruno, a veces

con sus bordes quemados (lo que puede vincularse con el final del mismo Nolano que, con todo su arte, ardió en las hogueras de la Inquisición) potencia los demonios del recuerdo y de la analogía, sitúa su palabra misma ante el vértigo de la memoria, desplaza la actividad poética o pictórica de sus primeros receptáculos y de sus primeras máscaras, esta vez hacia un otro *espejo de la llama*.

La presencia de este diálogo bruniano es, ciertamente, significativo, porque deja al descubierto algo más que el horizonte hermético en que se mueve la obra de Palazuelo. *De gli eroici furori* es un tratado de amor, en la tradición renacentista de Marsilio Ficino o de León Hebreo. En el tratado además aparecen extremadamente anudados la pintura, la poesía y el pensamiento. Giordano Bruno, ya avanzado el diálogo, muestra cómo imagen y palabra, en la conjunción de los antiguos *emblemata*, se revelan como conocimiento desde una unidad que está más allá de los límites espaciales o temporales del arte o la poesía. Escribe asimismo sonetos —algunos de estos sonetos los ha traducido Ullán para la revista mexicana *Vuelta*— o incluye textos de Tansillo, sigue las tradiciones imaginarias del petrarquismo o la filosofía del amor de Cavalcanti y sus continuadores, y todo ello bajo el *furor* del impulso amoroso y erótico.

En esta encrucijada de *Eroici furori*, constituida en *Ardicia* como máscara primigenia, el encuentro y el diálogo del corazón y los ojos es algo que determina la *caza* del conocimiento. Del mismo modo que, siguiendo las tradiciones herméticas y neoplatónicas, el corazón recibe los espíritus y las imágenes a través de los ojos para ser grabados en el interior como sellos en cera, inflamado en fuego el corazón se dirige a sus ojos en espera de las imágenes que restituyen la unidad del mundo sensible e inteligible, del interior y el exterior. Coincidencia de contrarios, el furor bruniano, como la divina caza de San Juan de la Cruz, constituye el universo en el abrazo de lo espiritual. Acceder al conocimiento, cuando este se expresa a través del mito del Acteón bruniano, es estar dispuesto a abandonar la individualidad y constituirse en lo otro, ese recinto que impele desde la nostalgia y la soledad a la unidad del amor: al enamoramiento. Esto es: a mirar al corazón del otro.

La fascinación de la mirada y el corazón entonces se da en lo inaprensible como en la dignidad de la materia. Empezar esa ruta es aceptar, digámoslo de nuevo con Ullán, *la noche del exilio*, permanecer como el «primer ciego» bruniano siendo un topo, aquel que muestra en *Eroici furori* la contienda entre el deseo que conduce al conocimiento y los límites de lo humano, aquel topo que, ahora convertido *máscara*, reaparece también en *Ardicia*:

Llora, porque toda mirada entraña error.

Mas los andrajos, horca, palio y cruz no morirán por este llanto. Mejor, fulgir a solas y rezar en balde. ¿Como el topo? Así: dueño de la penumbra y de su asfixia.

Hablando por hablar. A ciegas. Ojo del corazón, quema el paisaje.

En *Ardicia*, en efecto, Ullán adopta por un instante la naturaleza segunda, escucha, por así decir, otras voces. Mira por los pasillos siempre huidizos de la memoria. También se abisma en la naturaleza y su conocimiento primero; e instiga a seguir un itinerario sensible: cada sección del poema está dedicado a cada uno de los cinco sentidos<sup>5</sup>. La vertiente intelectualista de Palazuelo cuenta ahora con un rostro que en cierto modo aparece como su contrario. La pasión y el receptáculo de la luz, la provocación y el «ojo del corazón» es tanto un pensamiento filosófico y estético como una fiesta y un deseo: la pasión que inflama los sentidos, la mirada que no llega por completo a constituirse, a alzarse en la forma y en la Teoría. Para ello, *Ardicia* toma *Eroici furori*, un tratado de amor como fondo, un tratado en el que los emblemas con su herencia hermética están presentes para sugerir y abreviar el aprendizaje; un tratado también en el que poesía, pensamiento y arte se elevan, digámoslo así, en una misma hoguera; un diálogo, donde la alegoría de los «ciegos» conduce a la transformación amorosa de la que no falta el festejo de los sentidos, y su recuerdo, justo antes de la canción final de los Iluminados. Así urde *Ardicia* entre lo visto y no visto, entre la iluminación fugitiva y la caída en el tiempo: en la fosa nasal de la Historia.

Así también *el ojo escucha*, como indicó en otra ocasión. Escucha de voces, de imágenes y de fugitivas máscaras de la memoria que reaparecen, desvelan o fingen, y enseguida señalan hacia otras voces. La presencia de Bruno con toda su orientación hermética en *Ardicia*, el libro considerado por Miguel Casado central en su trayectoria, deja al descubierto además aquella otra vertiente a la que aludimos desde el comienzo: el peculiar arte de la memoria de José-Miguel Ullán, su paradójica proposición: entre el recuerdo y el deseo de desalojar los recintos de la memoria para ser, simplemente, ausencia; para desandar, en fin, el camino.

La serie de imágenes realizadas por Palazuelo suponen en *Ardicia*, según sugerimos, un cifrado alfabeto, un orden por el que el mundo puede hacerse inteligible. El horizonte bruniano y estos signos diseñados por el pintor pueden ser vistos como un alfabeto del espíritu, una tentativa que también sedujo desde los albores de la modernidad vanguardista a Malévich y a Khlébnikov. En José-Miguel Ullán, al margen de la presencia de alfabetos y órdenes a los que aludiremos enseguida, la atracción por los signos que tienen tras de sí un sentido hermético, en su estremecimiento sensible, en su *franja de entendimiento*, en este *asomarse*

5. No es ocioso recordar que en *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1976) se incluye el conocido soneto gongorino junto a diversas anotaciones. Así, junto a referencias a lugares y poetas (Boscán, Cetina, Lope, Quevedo, Juan de Tassis..., que bien pudieran proponer una lectura crítica del poema), se subrayan en el margen izquierdo del poema los cinco sentidos: *tacto, gusto, olfato, vista, oído*. Y al final de esta serie se incluye, también subrayado, el término *tiempo*, uno de los temas centrales de su trayectoria, desde *Mortaja a Funeral mal*.



*al lado oscuro del relámpago / visto y no visto...*, es algo muy presente a lo largo de su trayectoria.

Acontece esto, sin duda, en el ámbito de la pintura menos próxima a la representación<sup>6</sup>, donde se escucha este cifrado alfabeto, este urdir de los signos sobre los que cierto rumor del origen y lo ignoto se precipita. Es esta pintura la que atrae de forma frecuente, como *personae* primeras, a la escritura. Los textos que escribe sobre José Manuel Broto o José María Sicilia, o sus colaboraciones de *Funeral mal*, se encuentran emparentados con las radicales búsquedas de las tradiciones herméticas, aun con todas las diferencias que el tiempo moderno ha traído consigo. Pienso en *Alfil*, el libro donde el símil del grabado de las imágenes en el interior de la cera, tan traído y llevado por los neoplatónicos y herméticos renacentistas, y tan apreciado para el arte de la memoria, se realiza por completo. Pienso en otros pintores con los que José-Miguel Ullán ha dialogado con frecuencia, ya Vicente Rojo, Tàpies o José Manuel Broto.

Si observamos las imágenes presentes en la obra del espléndido Vicente Rojo, advertimos que la naturaleza pictórica se vuelve un *escenario* donde brotan señales, códigos abiertos, recuerdos, pirámides, formas que giran, que puntúan el cielo, que se detienen en medio del espacio, lluvias oblicuas sobre México, que devienen, no apariencias: *apariciones*. Festín a veces secreto de una sensibilidad enigmática y en cierto modo musical: detenida en el extremado equilibrio de las variaciones. Las señales que aparecen en *Acorde*, el libro que forma parte de *Funeral Mal*, pueden servir de claro ejemplo: formas, signos, escritura... Digámoslo con Cuauhtémoc Medina: *momentos detenidos de la memoria*.

Así también los signos de Tàpies, sus encrucijadas y sus *papiers déchirés* en *Anular*, sus apuntes casi cifrados. Así, José Manuel Broto, con una obra que se ha instalado durante los años ochenta en un espacio singularísimo. *Las primeras cosas*, los órdenes, los *mecanismos espirituales...*, son títulos de sus obras; también *infinitat, essència, figura, memoria...*, tomados del libro *De les cent formes* de Raimundo Lulio, aquel gran pensador y escritor hermético conocedor de la Cábala y del mundo sufi, y precursor de Giordano Bruno. Recientemente, además, Broto ha coincidido con Ullán en un cuaderno donde los textos poéticos crecen sobre las manchas y las sombras pictóricas reveladas, como los horizontes poéticos de las decalcomanías de Tanguy, Domínguez o Ernst, con todo el sentido

6. Sin duda, la seducción que ejercen otros lenguajes, acaso menos abstractos, es bien patente en sus libros de colaboración. Pienso, por ejemplo, en los sorprendentes y enigmáticos *Animales impuros* de José Luis Cuevas, en las imágenes de José Hernández con quien realiza *Bethel* (1977), o en los grabados de Matías Quetglas en *Doble filo*. Si tomáramos esta perspectiva, sobre todo a partir de su coincidencia con la obra José Luis Cuevas, podrían abordarse otros sentidos no menos relevantes de la personalidad creadora de José-Miguel Ullán.

de un paisaje primigenio y enigmático..., y un aliento espiritual antes ignorado. Sobre estas imágenes, escribe Ullán, más allá de toda identidad, un texto, *En Teoría*, que nos sitúa desde el principio, como en *Ardicia*, ante la recordación y el fuego:

De memoria se inflama lo improbable:

en el velar por serle  
fiel al uso alterado  
de desligarse en sombra  
de uno mismo,  
como si nada,

y verse

despedido

hacia el ángulo negro  
de aquellas tenues voces  
peregrinas

Sin duda, ya los «sellos» de Palazuelo, los «mecanismos espirituales» de Broto o las «señales» de Vicente Rojo nos devuelven de nuevo al concepto de orden, tan arraigados en el arte de la memoria antiguo y que, en la escritura de Ullán, adquiere una presencia y una significación insoslayables, aun en la precisa oscilación entre la verdad y el fingimiento. Recordemos por un instante algo central del modo de actuar de los herméticos.

Para Bruno, para Lulio, y en general para todos aquellos que deseaban trepar por la escala del conocimiento, el arte de organizar la memoria fue un principio central. Al conocimiento se accede en la medida en que se sigue un preciso orden donde palabras e imágenes han de estar perfectamente situadas y articuladas en la totalidad del sistema, en los límites de la rueda de la memoria. Los alfabetos, los abecedarios, las letras latinas, griegas o hebreas disponen para el pensamiento hermético una sabiduría, y tienden las escalas del conocimiento. Los sellos y la lectura de los emblemas brunianos, ya en *Sigillus Sigillorum* o *De gli eroici furori*, de los alfabetos visuales de Johannes Romberch, de las figuras combinatorias lulianas, proponen órdenes por los que es posible un recuerdo, en su sentido inmediato o en su dimensión más extensa (desde el simple aprendizaje de la escritura a la especulación sobre los movimientos celestes), que tiene siempre como horizonte último la naturaleza primera, la región donde no puede proferirse voz alguna. Para Ullán, la elección misma del abecedario supone un *fingimiento* primordial, un orden donde se entreabren los *loci* de la memoria, que permite conocer las huellas del pasado para borrarlas o desistir de la identidad, para marcar el artificio sobre el que soñamos desde una temporalidad implacable, para resistirse

al verbalismo, para proponer la fiesta de los cinco sentidos o, entre otras tantas posibilidades, para reírse también de todo círculo y unidad del discurso.

Un buen ejemplo de esto es justamente *El abecedario en Brinkmann*, el libro que realiza con el pintor en 1977, donde se resiste a emprender, como bien indicó Casado, cualquier tipo de juicio crítico, de seguir, en fin, el curso de verbalismo y las excesivas confianzas en la designación. Se muestra aquí, además, la orientación de estas *manchas nombradas*, como en la letra K, que sobre un fondo de escrituras tachadas sobresale en su obvia recordación (¿cómo no evocar el mundo de Franz Kafka?) y en su espacialidad visual, en su letrismo, bajo esta frontera donde la mezcla de imágenes y palabras rompe toda coerción genérica y los límites mismos de las artes, para ser no ya una experimentación, sino una apertura del texto y de la actividad poéticas en un tiempo, el moderno (o el postmoderno, si así se quiere), que de difícil modo admite ya los cánones de la tradición. Se trata de esa *dimensión* visual, a veces lúdica, con la que el mismo poeta es celebrado en un poema visual construido sobre la U —de Ullán— por Francisco Pino, aquel gran animador de la poesía moderna en España desde los tiempos de *Meseta* (1928), un poema, «Homenaje a la U», que se encuentra en la serie *Tríptico con celosía*, incluida en el mismo cuaderno donde aparece *En Teoría* y los dibujos de Broto.

La presencia de este orden alfabético y este estar, por así decir, «al pie de la letra» se da en su colaboración con Brinkmann como a lo largo de toda su trayectoria, en los poemas visuales o en los libros realizados *a dos voces*. En ocasiones supone una rememoración y la sugerencia de un orden, otras la presencia del signo en su sentido hermético. En *Almarío* se sigue todo el ciclo del abecedario; en *Anular*, a través del acróstico (que ofrece, en plena máscara, el luisiano «del no durable mando») se ha de volver sobre las letras, con todo su sentido visual; en *Acorde* cada una de los caracteres de *amarillo* inicia distintas palabras, en seguida definidas a través de la analogía, entre risas y veras, con el orden de un diccionario poético: *mira: palidece el deseo; mirlo: luto locuaz; mola: sólido portento; molar: última queja...* Así, también, el proyecto *Funeral mal* se ofrece como un ciclo del conocimiento, entre el espacio y el tiempo, entre la memoria, el recuerdo y la fiesta de los sentidos, entre las voces de lo divino, sus silencios y el «don dinero» que domina el arte y la historia, lo uno y lo otro..., un orden alfabético que nada más empezar, breve punto, está ya concluido, cuna y sepultura diríamos: *Adoración, Ardicia, Acorde, Asedio, Anular y Almarío*.

Los abecedarios de Ullán entonces no sirven para proponer un orden cifrado, sino que en pleno artificio, en plena naturaleza segunda, tocada ya por la duda y por el tiempo, ya fugitiva fuente de oro y mortaja, cráneo y precipicio grabados en cera..., son formas o máscaras por un instante iluminadas, y enseguida descubiertas. Simulaciones y fingimientos, paradójica puesta en escena de contrarios que a la vez vacían las *personae* de la memoria como las atraviesan con el demonio de la analogía. Estamos sin duda ante una de las experiencias más sorprendentes de la poesía de nuestra lengua, una experiencia por la que a menudo se ha evitado

transitar: entre los riesgos de la libertad y sus fundaciones, entre los vértigos de la época crítica por la que ha viajado la palabra y el arte del siglo XX y sus más espléndidas afirmaciones existenciales. En esta *franja del entendimiento*, compleja y laberíntica, en esta naturaleza segunda, abre brecha, desanda su temporalidad y se afirma con plena libertad la *palabra-sangre-luz* de José-Miguel Ullán. Aquí donde arde el arte, la voz y su malicia, aquí donde

de memoria  
rabia de amor de aire  
a nado

abrazarse a esa manchas  
que saltan  
de la avispa al lagar  
de una en otra  
ribera  
así [...]

con la caligrafía cincelada en cifra  
1944  
de airosa soledad de ilesa llama.