

LA POESÍA PRACTICA LA DESTRUCCIÓN: MANILUVIOS (1972) DE JOSÉ-MIGUEL ULLÁN

Raquel Lledós
Universidad de Zaragoza

Las manos borran la prehistoria. El maniluvio mina las líneas de la usanza. Retablo sin autor. (No anónimo.)

Sólo el actor: sus ademanes, el ajamiento de la palabra, el silencio.

La poesía practica la destrucción.

En una entrevista titulada "José-Miguel Ullán o la destrucción" Ramón L. Chao, al hilo de la publicación de *Maniluvios*¹, pregunta al poeta sobre la intención o el azar que le habían llevado a sustituir la tradicional nota biográfica de la contraportada por unos versos escritos de su propia mano, en mayúsculas. La respuesta de Ullán confirma lo que el propio texto expone como proyecto poético:

Te diré que, efectivamente, he preferido borrar las huellas tranquilizadoras de mi prehistoria. Por razones profundas y, asimismo, estratégicas. Te hablaré sólo de estas últimas. Nuestros paisanos, para camuflar su ignorancia ante la realidad de la escritura, demuestran un apetito desenfrenado por el chismorreo biográfico: única y lamentable base sobre la que se alzan sus glosas críticas y comentarios epidérmicos [...]. Yo

1.- Para gran parte de la crítica supuso un hito fundamental en la trayectoria del poeta: abandono de la poesía social de su primera época (adscripción muy discutible, pero que ha pervivido en manuales y antologías) y vinculación con las vanguardias experimentales del momento, a lo que responde el propio Ullán desde las páginas de *Soldadesca*: "no quiero títeres rimadores lógicos ni chispas experimentales". Ullán retoma algunos textos que habían aparecido en libros anteriores y los integra en el proyecto de radicalización formal que supone *Maniluvios*. Miguel Casado se refiere a estas cuestiones en el excelente prólogo a *Ardicia* (antología poética publicada por Cátedra en 1994) e incluye un breve apéndice con estas variantes: "Su interés es doble: por un lado, para entender la nueva postura que representa *Maniluvios*; por otro, para acercarse de manera concreta al taller de la poesía de Ullán" (Casado, 1994: 32).

LA POESÍA PRACTICA LA DESTRUCCIÓN: *MANILUVIOS* (1972)

creo que ya va siendo hora de acabar con esta porquería nauseabunda, rompiendo a la par con un simbólico pasado, para que el lector se vea obligado a aceptar o a rechazar el poema aunque la lectura ideal exija un planteamiento menos maniqueo, a partir de la comprensión sin el apoyo del carnaval biográfico (Chao, 1972: 45).

José-Miguel Ullán hace explícito su rechazo a la coartada biográfica que sustenta la lectura de algunos críticos y lectores. Pocos años antes, Roland Barthes exponía en "La muerte del autor" (1968) una crítica planteada en los mismos términos. El autor como institución literaria es, en realidad, un personaje moderno, nacido del prestigio creciente del individuo en nuestra sociedad, auspiciado, a fines de la Edad Media, por el empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma. El positivismo, reflejo de la ideología capitalista, ha concedido la mayor importancia a la "persona" del autor, hasta el punto de buscar la clave explicativa del poema en el que la ha producido y sus circunstancias biográficas². Esta concepción se aleja de la realidad propia de la escritura, que según Barthes es el lugar "où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit" (1984: 61). En el momento en que el escritor inaugura su relato, la voz se desgaja de su origen, el autor entra dentro de su propia muerte, y la escritura comienza.

Según propone Ullán en su poema-poética, es la mano, en su gesto de destrucción —*actor* y no *autor*— la que delimita el único territorio posible del poema, el lenguaje: "pour lui, [le scripteur moderne, ayant enterré l'Auteur], au contraire, sa main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine —ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même—, c'est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine" (Barthes, 1984: 63). Este gesto —trazo de la mano— inaugura la literatura moderna y encuentra su escenario en la escritura de Mallarmé, quien se propuso como tarea poética suprimir al escritor en beneficio de la escritura; para él, es el lenguaje, y no el autor, el que habla³.

Para Maurice Blanchot la palabra poética se diferencia de la palabra ordinaria y de la palabra del pensamiento en que ésta ya no nos reenvía al mundo, ni como refugio, ni como fin: "la parole poétique n'est plus parole d'une personne: en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne, mais il semble que la parole seule se parle" (1955: 38). Precisamente, Blanchot cifra como carácter esencial de la obra de arte su impersonalidad, su carácter "anonyme": "L'oeuvre d'art ne renvoie pas immédiatement à quelqu'un qui l'aurait faite. Quand nous ignorons tout des circonstances qui l'ont préparée, de l'histoire de sa création et jusqu'au nom de celui qui l'a rendue possible, c'est alors qu'elle se rapproche le plus d'elle-même." (1955: 298).

La poética del azar de Mallarmé personifica ese abandono de la "responsabilidad" por parte del artista, la necesidad de asumir el riesgo esencial a toda creación. Así, confiesa el poeta que ha sentido "des symptômes très inquiétants causés par le seul acte d'écrire"; al plantearse la escritura en sí misma, como acto, el poeta se enfrenta con una situación extrema: "Qui creuse le vers, meurt, rencontre sa mort comme abîme" (Blanchot, 1955: 34). Ese "moment de foudre" que utiliza Mallarmé para expresar el acontecimiento que es la obra, se revela como *afirmación* que anula toda certeza, toda claridad, toda verdad estable: "L'oeuvre n'apporte ni certitude ni clarté. Ni certitude por nous, ni clarté sur elle" (Blanchot, 1955: 299).

2.- Jenaro Talens denuncia la tendencia a abordar el fenómeno literario "tomando como punto de referencia la noción de autor, en tanto propietario privado del sentido de los textos" (1989: 2).

3.- "L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierres, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase." Así lo expone el poeta en "Crise de vers" (1992: 277).

José-Miguel Ullán asume esta experiencia poética del abismo como esencial al acto de escritura, y por ello crítica a aquellos escritores que renuncian al riesgo, "castran la incertidumbre y acarician al lector en sus zonas más mediocres", en lugar de "someterse al riesgo de la redacción" (Chao, 1974: 45).

La poesía como afirmación de una experiencia extrema. El poema como riesgo, arriesgar el lenguaje, arriesgar el ser como acto fundamental de la actividad creadora: *poética de la destrucción* que encuentra la muerte como abismo. Ullán asume como fin último de su poesía "la destrucción de toda certidumbre" (Chao, 1974: 45), el poeta no ignora el riesgo que late en el gesto destructor de la mano, en el *maniluvio* de la lengua poética: "el ajamiento de la palabra, el silencio".

Ramón L. Chao sugiere que la carencia de soportes extraliterarios pueda ser la causa de la perplejidad de algunos críticos respecto a los últimos libros de Ullán. Para el poeta, esta "perplejidad" no es más que una "coartada para justificar la pereza mental, para aliviar cierto desasosiego innoble y, de nuevo, ocultar una ignorancia que no se atreve a dar la cara. Seguimos deseando respuestas que contribuyan a nuestro reposo, cuando la poesía tiende naturalmente a la interrogación, a nombrar lo efímero, a vislumbrar amargamente su sinrazón, a prologar la muerte..." (Chao, 1972: 45).

La "perplejidad" de la crítica ante determinados textos tiene que ver con la desaparición del autor: el texto ya no es una alineación de palabras portadoras de un sentido único, casi teológico (que sería el mensaje del "Autor-Dios"), sino que es un espacio donde se articulan múltiples dimensiones, donde conviven escrituras muy variadas: el texto es un tejido de citas, un "girasol de voces".

Este nuevo texto exige que el lector, el crítico, adopten una postura diferente a la que toman con respecto a la obra tradicional: "Dans l'écriture multiple, en effet, tout est à *démêler*; mais rien n'est à *déchiffrer*; la structure peut être suivie, 'filée' (comme on dit d'une maille de bas qui part) en toutes ses reprises et à tous ces étages, mais il n'y a pas de fond; l'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer" (Barthes, 1984: 66). Así, la escritura rechaza asignar al texto un sentido último, definitivo, y relega en el lector la tarea de articular las voces heterogéneas que lo componen, y atribuirles sentido(s).

Ullán dibuja en sus textos un espacio en el que el lector debe trazar sus propios itinerarios, ser transeúnte en el poema que a cada paso ofrece sorpresas, encuentros inesperados, recorrer las infinitas vías de lectura que se le ofrecen: "El poema perfila ese boquete, para que el lector decida si seguirle por él: nunca entrega sino el estímulo de lectura, el sentido no está" (Casado, 1994: 26).

El texto manuscrito en la contraportada revela la sustitución del *autor* por el *actor*, y la encarnación de la mano, a través del gesto, como agente de destrucción; la desaparición, o al menos, el enmascaramiento del autor, se materializa en los poemas: la creación de un espacio propio, sin referente *real*, donde la construcción de sentido se realiza desde el propio texto; la multiplicación de voces y registros; un lenguaje que es, en realidad, multitud de lenguajes, confusión *babélica*, inclusión de términos sancionados por la tradición como ajenos a lo poético, otros en desuso o de uso restringido a ámbitos rurales, préstamos de otras lenguas... y también términos *nuevos* que *nacen del choque de varios segmentos fónicos entre sí en el fluir desordenado de una prosa que se dibuja como caos*; ruido que se articula como ritmo a través de la repetición, la aliteración y de inusitados juegos fonéticos.

4.- En *El espacio literario*, Blanchot transcribe las siguientes palabras de Rilke, en las que se plantea la obra de arte, esencialmente, como riesgo: "Les oeuvres d'art sont toujours les produits d'un danger couru, d'une expérience conduite jusqu'au bout, jusqu'au point où l'homme ne peut plus continuer" (1955: 320)

Maniluvio (del latín *manus* y *luere*, 'bañar') significa baño de la mano, tomado por medicina, y también puede aplicarse en el contexto litúrgico. En ambos casos, medicina y liturgia, la finalidad del maniluvio era la salvación. De la propia definición deriva la paradoja esencial al libro, ya desde la poética de la contraportada: la salvación pasa por la destrucción.

El campo semántico de la mano funciona como elemento integrador de los diferentes textos que componen la obra. El libro se concibe como un diálogo entre el texto y el paratexto, donde ya desde el umbral⁵ se invita al lector a penetrar en los círculos de creación de sentido.

Los títulos de las tres divisiones "Llave de la mano" / "Prae Manibus" / "A mano armada" remiten al del conjunto, *Maniluvios*. La presencia de la mano vincula las citas en francés que anuncian cada una de las partes del libro con los propios poemas: "Et —enfin!— ma main vit, ma main voit"; "La main est l'un des animaux de l'homme; souvent le dernier qui remue". La presencia de *des mains grasses, lourdes, longues, osseuses, diaphanes*, surgiendo entre las sombras, presiden toda la obra, desde la referencia final a Edmond Jabés en el texto de "La mirada final es siempre objetiva" para anunciar el advenimiento de la *parole sacrifiée mais toujours attendue*.

Los sentidos atribuidos a la mano y a su gesto de destrucción-salvación se articulan en torno a los siguientes campos de acción: el litúrgico, el iniciático, que propone una reflexión sobre el conocimiento, y finalmente, el *maniluvio* de la lengua poética: la abolición de todas las leyes que gobiernan en la construcción del discurso.

El libro se abre con una cita que enlaza con el elemento litúrgico y el iniciático, a través de las ceremonias cristianas que controlan los procesos vitales del individuo: el bautismo como rito de integración en la comunidad⁶, la comunión y la confirmación como entrada a la madurez. Se reproduce todo el proceso, desde el nacimiento a la vida a la consagración de la muerte, a través de una frase ritual en cursiva: *pulvis eris*. Y en todo ello, la mano como agente activo de la autoridad eclesiástica: "Y yo con una mano —revestido de estola— / administraba miles y miles de bautismos" / "Y con la otra mano a cada catecúmeno / daba comunión (¿o ceniza?), diciendo *pulvis eris*". A lo largo de la obra no faltarán las alusiones paródicas a la religión y sus cultos, vinculados con la mano como símbolo de poder, que se ve subvertida por la irrupción de lo sexual, donde también juega la mano un papel fundamental.

La iniciación supone el nacimiento a una nueva vida, pero implica también una muerte. Toda ceremonia iniciática representa una muerte ritual a la que seguirá una resurrección o un nuevo nacimiento: es preciso morir para ser otro⁷, paradoja esencial al *maniluvio*, la salvación implica la destrucción.

En "Razón del tacto" aparecen elementos rituales: "*al celebrar el agua del cermeño*" vinculados a elementos de pureza "*aquel escaño blanco como la leche*", "*mondo en sus alas matinales*"; que, por un lado, enlazan con ceremonias de purificación, a la vez que se describe un acto inicial de acercamiento a la realidad a través del tacto: "*Fueron mis dedos —estuosos, torpes— al otro borde del asombro*"; lo que supone, al mismo tiempo, el descubrimiento del dolor: "*Brotó*

5.- "Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou —mot de Borges à propos d'une préface— d'un "vestibule" qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin." (Genette, 1987: 8)

6.- "Bien es verdad que las diferentes confesiones cristianas conservan, en diverso grado, vestigios de un Misterio iniciático. El bautismo es esencialmente un rito iniciático" (Mircea Eliade, 1984: 9).

7.- "Por iniciación se entiende generalmente un conjunto de ritos y enseñanzas orales que tienen por finalidad la modificación radical de la condición religiosa y social del sujeto iniciado. Filosóficamente hablando, la iniciación equivale a una mutación ontológica del régimen existencial. Al final de las pruebas, goza el neófito de una vida totalmente diferente de la anterior a la iniciación: se ha convertido en *otro*". (Mircea Eliade, 1984: 10)

la sangre". El resultado de esta experiencia es devastador: "*Nadie. / Tampoco hoy nadie. Pero, es cierto, a veces me pregunto si aún obra aquel escaño. Y contemplo mis manos con piedad*" (9). Tras el *maniluvio*, "*nadie*", como revela la primera experiencia de conocimiento y también el transecurso del tiempo, el agua se escurre entre los dedos y no queda nada tras el acto purificador: "Il n'y a rien qui reste / entre mes dix doigts"; es la ausencia que se revela como presente a través de sus huellas, agua que se diluye entre los dedos, una sombra que desaparece ("un ombre qui s'efface"), tan sólo un eco de pasos ("un bruit de pas"). Acto de destrucción del que sólo perdura el vacío, una vez que ha sido impuesta la dictadura del silencio: "Il faut étouffer la voix qui monte trop".

"Razón del tacto" describe un proceso de iniciación en el conocimiento, de acercamiento a lo real a través de lo puramente *táctil*, anulación del resto de los sentidos, la mano como intermediaria, *conocimiento desnudo*, instrumento nocturno y ciego, ajeno a lo visual, ajeno al lenguaje, a los medios habituales de percepción de la realidad: "Cerebro al aire... Despacio: conocimiento desnudo. / venas que dan en azuela, / acaso en crimen o en lenguaje / mudo" (17).

La experiencia del conocimiento va a aparecer, en otros poemas, en un espacio asolado por la *duda* y la *desilusión*, ambas presentes ya desde la experiencia primeriza que supone "Razón del tacto". A su vez, son el cimiento de la intención poética que preside el libro, "la destrucción de toda certidumbre". El poema 3 de la sección "[EL POEMA]" es una *caja de prosa*⁸ enmarcada por la *ausencia*, y constituye toda una negación de la posibilidad de conocimiento.

toda la ausencia /

ni pavor ni alazo sino mordaza fofos
belfos moshka zumbando al soplo del espectro nada ci
ncha tu sed sino la muda *desilusión* y para siempre cómo
o podrá la cebra del ratón salvarse cesa mi mano al hilo
del cerner y sólo sé que no supe ni sabré si tupa hay en
tu encaro

todo pasa quedan mi desencanto sin corona esq
uillas la choca fe para los muertos colorines no no tiene
orejas ese lobo creo la incertidumbre ni una mueca todo
será sin mí ni posesión ni olvido enmudecerme ya ni no
qué gaita

/ toda la ausencia

(32)

En el poema 4, es la *duda* la que preside toda reflexión posible sobre el conocimiento: "en noviembre venero la quietud el tizne breve cerrero de la / duda"; "muere la duda flore / ció el soniche nada es más suyo" (33). La incertidumbre, la *duda* y la *desilusión* se revelan como la única certeza posible: "*Lenguaje / táctil / que ignora / sólo existe / el hada / Desilusión*" (68).

Ya en el primer poema, "Razón del tacto", aparecen ciertos elementos que podemos calificar de metapoéticos, y que inauguran la voluntad *poética* de destruir toda certidumbre: "*plenitud del roble para escapar a lo certero...*" (9); "inteligencia no me des jamás el nombre exacto de las cosas" (30) es la réplica al sistema poético de Juan Ramón Jiménez, y a toda una concepción del lenguaje —y del lenguaje poético— como depositario del sentido, a la idea de una analogía exacta entre la palabra y la cosa.

Las manos poseen un valor metapoético: establecen, en su propia acción de escribir, una nueva poética, escriben poesía y a la vez, la destruyen, pues pretenden la purificación del lenguaje, la violación de sus normas: "El maniluvio mina las líneas de la usanza"; "las leyes finan" (30). La poesía como traición al lenguaje, la palabra como el mayor enemigo de otra palabra:

8.- El término procede del prólogo de Miguel Casado a *Ardicia* (1994).

LA POESÍA PRACTICA LA DESTRUCCIÓN: MANILUVIOS (1972)

"Allí, la cobardía se hizo ya traición —pecho crujiendo que a la norma hierde" (9). Las manos encarnan la voluntad de destrucción de la lengua poética: "y el cuchillo cano desciende cano raja al fin/ la lengua" (31). De este gesto, como de la acción corrosiva del ácido sobre el papel quedará una herida":

[EPÍLOGO]

Un gesto herido. Muñón
que, lábil, recalca el ido.

Ya, transparente, la acción.
¿Olvido?

(36)

Una de las posibles lecturas de este entramado textual es su desarrollo puramente lineal, como una serie de secuencias *narrativas*; existe una evolución desde la primera parte, "Llave de la mano", donde aparecen una serie de componentes rituales ("Razón del tacto" describe una ceremonia iniciática, de acceso primerizo al conocimiento de la realidad) a la última parte, "A mano armada", donde sucede el paso a la acción, que culmina en el manifiesto poético que es el último poema, el número XV: "JURO / seguir soñando / con la mano / armada" (84) y que enlaza, en un círculo perfecto, el título de esta parte con su último verso.

Dentro de "Llave de la mano" aparece una serie de títulos de poemas entre corchetes que se organizan de manera gradual: "[EL UMBRAL DEL POEMA] / [LA RESISTENCIA DEL POEMA] / [NACIMIENTO DEL POEMA] / [LÍMITES DEL POEMA] / [EL POEMA]". Su disposición condiciona una lectura lineal, casi *narrativa*, pues están situados sólo en las páginas pares; se ofrecen a la mirada como una secuencia que nos muestra el proceso de gestación del poema, el poema se hace a sí mismo, crece con vida independiente ante los ojos del lector, es un proceso paralelo al del propio libro, en el que el acto poético toma conciencia de sí mismo, la experiencia de iniciación en el conocimiento culmina con el gesto poético de la acción-destrucción. El poema reclama su autonomía: el poema se hace a sí mismo, el autor desaparece, sólo queda "la acción transparente". El poema, como *caja de prosa*, se esculpe contra el silencio, contra el blanco de la página, el poema se hace, escribir es hacer, esculpir, o acaso el poema se gesta a sí mismo, nace como un *retablo sin autor*.

Acontecimiento que tiene lugar en el propio texto, a través de la mano y de sus metamorfosis: "garra", "uña", "esqueleto"; bajo las diferentes máscaras, siempre subyace un mismo gesto, y su intervención activa sobre el mundo, sobre el lenguaje:

9.- Se establece un paralelismo muy interesante con la poesía de Leopoldo María Panero, en la que la mano se asocia con la escritura, con la destrucción: "Y cómo se deshace la mano que escribe" (1994: 62), "llueve en la mano que ha escrito y el viento borra el poema" (1994: 63), esta cita que encabeza uno de sus poemas, está muy estrechamente vinculada al "Epílogo" que pone Ullán a su acción destructora: "cerebro del que todos han huido/pierna colgando/muñón de lengua quemado" (1994: 41). Sobre la obra de este poeta, es libro de lectura imprescindible el de Túa Blesa, *Leopoldo María Panero, el último poeta* (1995).

RAQUEL LLEDÓS

[EMPUÑADURA]

[...]

"Entonces,
desde su edad y su terror,
arpando,
vino al misterio
y apagó las velas"

(43)

El joven poeta, que "tenía ante sus labios / el verde edén, añiles barcas, grises / cuchillos libres, nubes jaldas" (43) realiza un gesto esencial, conoce el misterio y lo abraza, elige la oscuridad como único territorio posible del poema¹⁰.

Este gesto está presidido por el Riesgo, actitud de subversión ante el mundo, ante las normas, defensa de la libertad, poética del poema, en el que se arriesga el lenguaje: "La vida privada ya es un tributo suficiente al orden. El poema debe ahogar la usanza, redactar nuevas herejías, atizar el silencio perdido..." (Chao, 1972: 45)

La subversión de Ullán ante los poderes establecidos se evidencia en el recurso a la ironía. En este texto se parodia el papel de la mano como extensión del poder de la iglesia a través de una referencia bíblica, y la reducción del símbolo del poder eclesiástico —representante del divino— a "manubrio".

Manubrio divino: plagas
de ranas, ganglios, langostas.

Venia a la su acción más lozana:
en los culos asdodeos.

Por eso, por eso creo
en padre, en hijo y en ala.

(52)

La subversión de la autoridad de la Iglesia se produce por la presencia irreverente de lo sexual, que irrumpe desde un gesto desafiante de la misma mano. El "viva cristo" se convierte en "viva klisto", como en la dedicatoria que abre *Mortaja*: "A Crojulisto, Dios de los infiernos" (Ullán, 1970).

Los niños ambidextros
Manotem
Con saliva ajustician
En el monte de venus
Al manajo de leyes
Ay sobadas
De sus padres viriles
De sus madres serviles
Por el puño les viene el viva klisto
Y se empalman y ordeñan la inocencia
A pulso

(55)

10.- Miguel Casado sitúa este gesto en el comienzo de la obra poética de Ullán: "*El Jornal* se abre con este conciso poema: "Amatando el candil/ tan en mi hogar://Y, sin embargo, /cósmico." Con este gesto comienza —cuando el poeta no ha cumplido 20 años— toda la obra de Ullán y se establece el espacio en el que va a moverse y crecer." (1994: 11)

LA POESÍA PRACTICA LA DESTRUCCIÓN: *MANILUVIOS* (1972)

En este poema, la mano, a través del "puño", se pronuncia en un gesto de rebeldía, contra el "manejo" de leyes "sobadas"; lo sexual, "empalmarse", "ordeñar la inocencia" se ofrece como un acto de subversión frente a la autoridad, civil y religiosa.

La voluntad de destrucción del lenguaje se realiza en las *cajas de prosa*:

[LA RESISTENCIA DEL POEMA]

brusco tañido afuegolen
to el ave grave la boca
escupe escupe y poi t
an tan tan jaldre crac
cierra quijales y en el
reclé oreas tú débil
labe costurón sin tul

(21)

La *caja de prosa* escapa a todo intento de clasificación genérica y remite a otras propuestas textuales en la obra de Ullán, por ejemplo, *Soldadesca* (1979) y *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1976), que si bien se integran en proyectos diferentes, comparten un mismo principio creativo: un lenguaje que se ofrece como un *continuum*; que fluye libremente sin someterse a disposiciones tipográficas; no es un lenguaje *domesticado*, enmarcado entre mayúsculas y signos de puntuación, es, en realidad, un fragmento, desgajado arbitrariamente, del flujo continuo y sin acotaciones de un lenguaje puro, *edénico*, previo a la acción del hombre que lo secciona en palabras, en oraciones, en párrafos.

Al dibujar Ullán los "[LÍMITES DEL POEMA]" define el principio esencial a la poesía: "Todo es azar el papel / y la herida que lo habi / ta mas necesita eso sí / un raro candil —la sed" (25)¹¹. La arbitrariedad se instituye como sistema poético, el azar como ley, ante la desaparición del poeta y su voz: "Desaparece el sujeto, al verter su voluntad de riesgo en objetividad de azar" (Casado, 1994: 39). Así lo confirma en el siguiente poema:

[...]
vive en verdad por los adioses anda troncha los lazos que
al abismo te unen urde el borrón y cuenta nueva diles que
no hay más raza que el azar que no hay más patria que el
dolor que todo
que todo es frágil y la muerte incluso

(35)

En el dominio del azar, el texto sólo puede generarse en cuanto fragmento, espacio de encuentros inesperados; se instaura así el montaje como principio constructivo, el texto como *girasol de voces*.

Ambas categorías, el azar y el montaje, participan en la definición de los principios teóricos de la vanguardia¹². La confianza en la capacidad productiva del azar procede del surrealismo, y alcanza su máximo desarrollo en los trabajos de Oulipo, donde la realización de la obra se confía a un mecanismo regido por las leyes más estrictas de la pura arbitrariedad. En la obra poética de Ullán, este mecanismo viene dado por los límites de la *caja de prosa* que, en la fractura que impone a las palabras, desata indefinidas posibilidades de lectura, inesperados juegos fonéticos.

11.- "La poesía prefiere ser la configuración del azar concurrente" (1971: 147), nos dice Lezama Lima a propósito de la poesía de Saint-John Perse.

12.- Son dos de las categorías de la obra de arte de vanguardia que analiza Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* (1987).

El montaje como principio constructivo deriva del nuevo modo de *ver* que supuso el *cubismo*. Octavio Paz señala a Apollinaire como el primero que inaugura el *simultaneísmo* en literatura, a través de dos procedimientos básicos y fundamentales: la supresión de los nexos sintácticos y la yuxtaposición como medio de composición (1974: 174).

El *simultaneísmo* en literatura consiste en anular los modelos que intervienen en la construcción del discurso e instaurar un nuevo orden sin jerarquías, donde los elementos lingüísticos se yuxtaponen los unos a los otros, donde los códigos heterogéneos se mezclan, se funden en un único discurso, abolidas todas las reglas y fronteras¹³.

Este "principio artístico" se corresponde perfectamente con el modo de composición de las *cajas de prosa*: palabras inconexas que se yuxtaponen de manera arbitraria; los elementos lingüísticos no se someten a las leyes de causalidad lógica y continuidad secuencial, se anula la posibilidad de construcción del discurso articulado como un todo coherente; el texto se (re)-construye como *pastiche*, yuxtaposición-confusión de palabras que provienen de lenguajes diferentes y se articulan en un espacio común mediante relaciones de contraste, de conflicto, lenguaje plural, que aspira un "lector plural": "el poema se construye como un mosaico, como un tumulto de voces y lenguas que, en cuanto tumulto, supone una de las formas de silencio." (Blesa, 1996: 317), que es remedo de un lenguaje único, *edénico*, previo a la fragmentación en las diversas lenguas, y a su vez, antesala del silencio.

porque el abrazo ha sido consumado l
a bocanada del hogar tarol ligas oja
les cascabeles lábaro tocan a espada
s pochas ánales tintas y perpetuas o
ran como la nube en vano en vano en
vano capa la jaula si garganta aleve
encima di de qué perjurio el índice
ni ser ní no ser sólo pira potable d
ona nobis pacem o pic dormido la ale
villa el cieno lanquam li jorn son l
onc en may chis chis faltan leales a
lelles campos de deshonor burbujas u
na cencerria vengativa y ronca la qui
etud del jeme la escupitina añil los
diez nudos nimbados la pajiza fecha
del feto el corazón la escarcha y lo
s niños que nunca pujarán

MAGNIFICAT

(18)

Tomo este poema como modelo para ejemplificar algunos rasgos propios de la *caja de prosa*: juegos fonéticos: "oja / les cascabeles", "espada / s pochas ánales tintas y perpetuas", "faltan leales a / lelles" y repeticiones: "en vano en vano en / vano", "ni ser ní no ser". El texto se construye como mosaico de lenguas: "d / ona nobis pacem" "lanquam li jorn son lonc en may". Se produce la fusión de voces pertenecientes a registros muy diferentes; léxico culto o arcaizante, palabras poco usuales en la lengua cotidiana como "lábaro", "alevilla", "jeme", "tarol" conviven junto a palabras tradicionalmente consideradas como ajenas a lo poético: "escupitina", "feto", "cencerria", "cieno".

13.- De este modo se define *Simultanism* en el *Oxford Companion to XX Century Art*: "The term was taken up and generalized by Guillaume Apollinaire, who used it to describe the basis of his "Calligramme" poems and to denote an artistic principle then in vogue, according to which unrelated or contrasting items are juxtaposed in a gratuitous and arbitrary way so that the parts of a composition interact through conflict and contrast rather than by logic or conventional modes of discursive construction." (497-8)

La caja de prosa contiene un magma de texto que se inscribe en el ámbito del placer, *plaisir du texte*, que nace de la mezcla de todos los lenguajes, incluso los considerados como incompatibles, abolidas las fronteras, las clasificaciones, las exclusiones. Se instaura bajo el signo de la *contradiction logique*: el lector del texto, "dans le moment où il prend son plaisir", se enfrenta a la (con)fusión de los lenguajes, a la colisión de códigos antitéticos: "le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, qui travaillent côte à côté: le texte de plaisir, c'est Babel hereuse." (Barthes, 1973: 10).

El placer de la lectura proviene del encuentro de códigos heterogéneos en el mismo escenario textual; así se construye la *caja de prosa* de Ullán, frases hechas o tomadas del lenguaje común irrumpen en el seno del poema: "ya en pelotas" (30); "no no tiene / orejas ese lobo" (32); "sí lo sé ya es tarde" (35); "los rapaces coño / se tronchaban de risa" (35). La multiplicidad de lenguajes se plasma en la diversidad léxica: el vocabulario culto convive con el vulgar: "la saliva entona el tintineo / de la noche" (22); "ahueca piel y saliva cabrilleas limo picha solemne" (30); "acaso aceda al grumo de las gloriosas ubres ebrias" (33); "sobas la / eternidad de tersas pecas" (34).

En *Soldadesca* (1979), Ullán asume el discurso militar por excelencia —la arenga— para destruirlo; en el texto, conviven y estallan el discurso del poder, —en sus dos variantes, religioso y militar—, las alusiones sexuales, las frases hechas o expresiones tomadas del lenguaje vulgar. La estrategia de Ullán consiste en fundir las dos caras de la moneda, alejar las cosas de su contexto, efecto de *extrañamiento* que multiplica los sentidos, fusión que provoca la confusión, en fin, realiza un *maniluvio* de todo discurso marcadamente ideológico, autoritario y totalizador¹⁴.

La mezcla de lenguajes, de registros diferentes, como gesto político: voluntad de abolir el discurso que se pretende único y verdadero, y funda en ello su autoridad; recurso a lo plural para subvertir el discurso del poder, lo sexual y vulgar como elementos corrosivos que revelan su falsedad. El mismo impulso es el que le lleva a tachar el discurso del poder, a re-escribir sobre él, como en el caso de *Alarma*, "para terminar haciéndoles decir aquello que ni dicen, ni podrían llegar a decir, por su mascarada que enmascara, invirtiéndolos, subvirtiéndolos, liberando en la palabra de los poderosos —condenada al vacío— la verdad de una palabra más verdadera, que discurría en ellos oscurecida, pero que, al depurarlos, dan a la luz aquello que ocultan" (Blesa, 1995: 68).

La frase es el vehículo privilegiado del discurso del poder. La frase es jerárquica, implica sujeciones, subordinaciones: "tout enoncé achevé court le risque d'être idéologique", nos recuerda Barthes (1973: 81). La única manera de subvertir el discurso autoritario es atacando el núcleo de la estructura, deconstruyendo la frase, la relación lógico-causal (sujeto-predicado) que impone la sintaxis, desoyendo la prohibición de mezclar lenguajes diferentes. En las *cajas de prosa* el texto ya no toma por modelo a la frase, sino que se desborda en un poderoso chorro de palabras, se convierte en "un ruban d'infra-langue" (Barthes, 1973: 16).

La voluntad de *Riesgo* —"Llámame Riesgo" nos dice Ullán en "Las antiguas arañas melodiosas"— que preside el libro desde la poética de la contraportada se hace extensiva al lenguaje, a las palabras: "preferir a veces la interjección a las traiciones del discurso codificado, preferir los puntos suspensivos dispersos en el papel si no hay otras palabras que las domesticadas" (Casado, 1995: 16). En el poema II de "Prae Manibus" Ullán hace presente el silencio a través

14.- Saúl Yurkiévich afirma que Ullán "es francamente culterano, amplía al máximo su vocabulario con constantes préstamos al diccionario" y se refiere también a la mezcla de elementos heterogéneos como mecanismo de subversión: "inserta coloquialismos, expresiones muy familiares como disonancias, como sorprendidas intrusiones en contextos cultos. Su lengua se mueve siempre en una pluralidad de niveles contrastados: ruptura de la previsibilidad del discurso tranquilizador" (1978: 146).

de varias hileras sucesivas de puntos suspensivos, como ya lo había hecho en el poema XVI de *El Jornal*, donde sus cinco versos son cinco líneas idénticas de puntos suspensivos¹⁵.

Hay un gesto común —presidido por el riesgo— que vincula las diferentes propuestas poéticas de Ullán, desde su voluntad de atacar la estructura de la frase —vehículo del poder—, de ignorar las normas de construcción del discurso, desoyendo la prohibición de mezclar lenguas diferentes, de articular códigos heterogéneos; hasta la investigación en los límites de lo textual, el blanco que revela la presencia del silencio, los puntos suspensivos que hacen explícita la negativa a hablar un lenguaje domesticado, y el tachón que ejecuta la acción de corromper, de borrar, de re-escribir sobre el discurso autoritario, mentiroso, que se pretende único. Su poesía no pretende ser sino "el rechazo subversivo, el enarbolamiento de lo estéril ante la fiebre constructora de las ideologías" (Chao, 1972: 45).

Maniluvios: gesto político de subversión ante el discurso del poder, gesto poético de experimentación en los límites del lenguaje, de la escritura, de la literatura.

Referencias Bibliográficas.

- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- *Le bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Éditions Gallimard, 1955.
- BLESA, Túa. *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid: Valdemar, 1995.
- "El habla de Babel", en *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1996, vol. II, 315-25.
- *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Anexos de Tropelías, 1998.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península, 1987.
- CASADO, Miguel. "Introducción" a *Ardicia (Antología poética, 1964-1994)*. Madrid: Cátedra, 1994, pp. 9-153.
- CHAO, Ramón L. "José-Miguel Ullán o la destrucción", en *Triunfo*, nº 517, 1972, pp. 44-45.
- ELIADE, Mircea. *Iniciaciones místicas*. Madrid: Taurus, 1984.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- LEZAMA LIMA, José. *Las eras imaginarias*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1982.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres*. Ed. Yves-Alain Favre. Paris: Bordas, 1992.
- PANERO, Leopoldo María. *Orfebre*. Madrid: Visor, 1994.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix-Barral, 1974.
- TALENS, Jenaro. *De la publicidad como fuente historiográfica. Le generación poética española de 1970*. Valencia: Episteme, col. Eutopías, 1989.

15.- En estos poemas se hace presente una de las figuras de la logofagia, "Fenestratio", como en el caso anteriormente mencionado de *Alarma*, donde aparece el "Tachón". Túa Blesa dedica una especial atención a la poesía de José-Miguel Ullán en su libro *Logofagias. Los trazos del silencio* (1995).

LA POESÍA PRACTICA LA DESTRUCCIÓN: *MANILUVIOS* (1972)

ULLÁN, José-Miguel. *Mortaja*. México: ERA, 1970.

— *Maniluvios*. Barcelona: El Bardo, 1972.

— *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*. Madrid: Visor, 1976.

— *Alarma*. Madrid: Trece de Nieve, 1976.

— *Soldadesca*. Valencia: Pre-Textos, 1979.

YURKIÉVICH, Saúl. "Por los resistentes maniluvios", en *Palabra de escándalo*. Ed. Julio Ortega. Barcelona: Tusquets, 1974.