

Dar la cara

Posted on 1 de marzo de 2001 by Miguel Casado

Órganos dispersos sucede en la trayectoria poética de José Miguel Ullán a *Visto y no visto* (1993) y *Razón de nadie* (1994), díptico que funcionó como yuxtaposición y balance de muchas de las voces y formas presentes en su obra a lo largo de tres décadas. Desembocadura sin cierre, en los dos volúmenes cristalizaba la extrañeza de un escepticismo radical que se asumiera a la vez como lugar emotivo y que no cesara de preguntarse por las condiciones del deseo en ese vacío. Este titubeo es quizá el que mueve también los nuevos poemas; pero éstos le proponen otro espacio para ejercerse, una forma distinta de sentir el fluido de la voz.

Dispuesto en solitario sobre la primera página, un verso ambiguo y rotundo abre el libro: «De memoria se inflama lo imposible probable», y tal modo de prender la pasión de la memoria en medio de una ruptura lógica anuncia el complejo relieve de este mundo, de su *poética de la atención*. Los recuerdos no vienen de lejos, su poder estriba en su carácter *naciente* (como se leía en *Razón de nadie*), son fruto de la atención: acendrar el oído, palpar en lo oscuro, recorrer atrás y adelante unos meandros que el poeta no ha creado, que imprevisiblemente lo atraviesan. Las características de esta hermosa edición con sus variaciones tipográficas y su expresiva forma de disponer los espacios blancos en la página, no son sino otros modos de hacerse permeable a la lentitud de esa exigencia. El carácter de la memoria provoca que se aglomeren y superpongan las sensaciones, que los nombres se recubran unos a otros –misericordia, temor, deslumbramiento, docilidad...– y *atender* es un trabajo sutil que busca distinguirlos y restablecerlos sin disgregar su oscura masa; que exige un peculiar equilibrio –entre lo patético y la aceptación, entre la pasión y la indolencia–, un gesto tenso que no se incline ni a la acción ni a la quietud.

En ese nudo, escritura y memoria tienden a identificarse: el gesto de la mano al escribir se mueve como hacia un imán: «hacia el ángulo negro / de aquellas tenues voces / peregrinas» –fantasmas sonoros, música en jirones, *latir incorpóreo*–. Esta materia espectral, esta falta de consistencia de lo que se persigue no merma su poder de llamada –«aun siendo del aire, / su gorgor es tu herida»– ni impide que se multipliquen las alusiones a su polo magnético: un núcleo o raíz que fugazmente se percibiría o se intentaría devolver a la luz –«esmerilar la titilante mancha / rocosa / clavada en el hollín de su desvelo», «extraerle / del pozo seco de otra noche en fuga / a lo vivo / su raíz imantada»– sugerencias que la fuerza del deseo trata de hacerse a sí misma, fabricadas con la sustancia volátil y oscura –*hollín, noche en fuga*– de sus reflejos.

De este modo, aunque la memoria siempre remite a un origen, no puede conducir a él: en esa huida de la materia, en ese *aire*, anida el *yo*, que así no puede *hacerse* de ella, debe permanecer forzosamente *deshecho*, sin fijar. Se trata de un impulso dirigido hacia algo exterior, algo que vendría de *fuera* y que sólo encuentra lo que estaba *dentro*: los fantasmas, el gesto que los reconoce y refleja. Si con ello no llega a constituirse un *yo* estable, se genera en cambio la escritura: deseo de *escribir la vida*, de recomponer los alfabetos o códigos –en buena parte, intraducibles entre sí– que se mueven o bullen con/en el pronombre *yo*, sin sedimentarse en identidad. De la carencia del sujeto, ha propuesto Blanchot, surge un poder que lo desborda; esta transformación de un vacío en imposible poder es –según él– el lenguaje. Cfr. Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*. Traducción de Pierre de Place, Monte Ávila, Caracas, 1987, pág. 24.. Pero, aunque Blanchot parece pensarlo, tal surgir de la voz no supone un fenómeno metafísico, sino –en cuanto escritura– un cuerpo: «gozar de la escritura implica demorarse en los meandros grávidos de la palabra, extraviarse en una sensualidad profunda y preñada de sentidos» Julián Jiménez Heffernan, *La palabra emplazada (Meditación y contemplación de Herbert a Valente)*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1998, pág. 42., ha escrito Jiménez Heffernan, para describir la idea de *meditación* de Herbert, el poeta inglés. De la máxima debilidad del *yo* procede un espacio real, físico, de la palabra, en que puede hacerse fuerte, recuperar el poder de su deseo y verterlo en conocimiento. Muy próximo parece el nudo conflictivo de la poesía de Ullán, quien desde ahí le habla de tú a su *vida* –exactamente como los poetas del Renacimiento, desde Dante, le hablaban a su *canción*–.

«Fíate de la esfinge / cuando te cierra el paso y agita / su interrogante cascabel de plata», se lee, como también en *Visto y no visto* se leía: «De ahí su claridad: la del enigma que da la cara». Está ahí el enigma, es ese momento, un gesto, un sonido: asumirlo entero, no es una cáscara que oculta el fruto, no tiene semilla, termina en sí. No es otra cosa que la vida. Una pluma de pájaro cae –aérea–, se la ve; un excremento de pájaro cae –plomizo–, se huele; la realidad se trama con estas percepciones, con estos advenimientos; su dimensión física –como la del enigma– simplemente existe, ajena a sentido: no es ya que lo tenga o no, se sustrae a este debate en su estar. *La palabra real*: nunca la que refiere otra cosa, la que traduce, sino la que es, la que *da la cara*.

Realidad de la palabra, meditación como inmersión en ella, hablarle a la vida: desprendida de todo ello, retorna ahora la ironía –una constante en Ullán, aunque descartada en amplias zonas de sus dos libros anteriores–. El principio que la guía se formulaba, sin embargo, en *Visto y no visto*: «Mantener la distancia, ajustada, entre la conciencia y la mano»: atemperar los entusiasmos de la identidad, recordar el hechizo de la *raíz*, preservar una dinámica centrífuga de dispersión; así, el curioso diálogo que el poeta abre con esa *nada* que se había ido excavando en sus versos, quizá acogiendo pasiones que la desmentían: «nada encendida

/ salta también / date al estrépito», «cada cual puede presuponerle a la nada / -y máxime encendida- / aquello que más puede atenazarla / (¡mira Unamuno!)». Este sistema de ecos, niveles de crítica que mutuamente se nutren, hace pensar de nuevo en la escucha: la ironía es también una forma de atención que el texto se dirige a sí mismo, vigilancia de sí mismo.

Esta *escucha* recuerda -«a veces se piensa / que se cae en la cuenta / y a partir de ese instante / adiós hechizo»- que no hay núcleo que pueda alcanzarse, sólo *órganos dispersos*, un persistir que disemina sus formas; se trata de una certeza que hoy -por ejemplo, tras Deleuze y Guattari- ya es familiar, aunque siga siendo tan difícilmente asimilable: los *órganos* no suponen organismo alguno, su multiplicidad es distinta y aun contraria de cualquier totalidad. El deseo pasa por ellos, no concluye: «nada / que no sea engaño / se redondea». Por eso en Ullán la entonación sentenciosa se hace deslizante: la sentencia queda sin cierre, neutralizada por su propia habla, se transforma en un género agudo de reflexión sin voluntad de producir conceptos.

Y la capacidad de contradicción que ofrece la ironía es lo que permite seguir en movimiento: «El Yo que habla aquí por nosotros no espera nada, sino que se declara partidario de la inquietud del corazón: *inquietum cor nostrum*» Hans-Georg Gadamer, «A la sombra del nihilismo», *Poema y diálogo*. Traducción de Daniel Najmías y Juan Navarro, Gedisa, Barcelona, 1993, pág. 91. , escribía Gadamer, hablando de Celan y haciéndose eco de San Agustín. Inquietud, insistir.

Autor: JOISÉ MIGUEL ULLÁN

Título: Órganos dispersos