

Imágenes sonoras y actitud de escucha en la poesía de José-Miguel Ullán

Rosa Benítez Andrés

Universidad Complutense (Madrid)

RESUMEN

José-Miguel Ullán (Villarino de los Aires, 1944 - Madrid, 2009) se inscribe en la reducidísima nómina de poetas contemporáneos que dedicaron buena parte de su producción literaria a fomentar y reivindicar una fecunda y tenaz atención a lo sonoro dentro del campo de la escritura. En contraposición a la preferencia por lo visual en nuestra cultura, y más aún en la actualidad, la poesía de Ullán examina de manera muy consciente ese espacio experiencial arrumbado por tal predominio, ejerciendo a su vez una incontestable apuesta por el entorno acústico y sus posibilidades cognoscitivas. Por ello, tras realizar un breve repaso por el marco teórico y conceptual del que deriva la perspectiva de análisis que se pretende adoptar, el siguiente artículo expondrá los principales modos de acercamiento a la realidad sonora que la escritura de José-Miguel Ullán propone como principio distintivo y vertebrador de toda su poética.

Palabras clave: José-Miguel Ullán / Estética Literaria / «ocularcentrismo» / imágenes sonoras y escucha.

ABSTRACT

José-Miguel Ullán (Villarino de los Aires, 1944 - Madrid, 2009) is one of the very few contemporary poets who devoted a great deal of his literary production to promote and reclaim a prolific and tenacious attention to sound within the field of literature. In contrast to the preference for the visual in our culture, and specially today, the poetry of Ullán very consciously examines this experiential space neglected by that predominance of the visual, in turn exerting an undeniable commitment to the acoustic environment and its cognitive possibilities. Therefore, after a brief review of the theoretical and conceptual framework from which originates the perspective to be adopted, this article will present the main ways of approaching the sound reality that José-Miguel Ullán poses as the distinctive central column of all his poetry.

Keywords: José-Miguel Ullán / Literary Aesthetics / «ocularcentrism» / sound images and listening.

INTRODUCCIÓN

La querencia de José-Miguel Ullán por el ámbito de lo sensorial, como germen y secuela de la escritura, constituye un rasgo evidente y reiterativo a lo largo de toda su producción poética. En detrimento de otras remisiones literarias más o menos esporádicas a dicho ámbito, este autor recurre constantemente al trabajo perceptivo, y a la realidad que con él se genera, para hilvanar sus discursos. Todo ese material va a ocupar, entonces, un espacio decisivo en su poesía, planteándose además como repertorio de reflexión en algunos de los textos escritos por el poeta. Bajo una perspectiva que engloba tanto el momento de producción de la obra, como el de su recepción, la poesía de Ullán se propone difuminar los límites que han consagrado a lo visual como elemento vivencial preferente y casi exclusivo de la mayor parte de la tradición literaria occidental. Su planteamiento estético representa una indagación continua sobre la codificación lingüística de la experiencia y, en concreto, sobre las posibilidades ofrecidas por lo sonoro, el discurso oral o la actividad de la escucha. En este sentido, tanto la atención que el poeta presta a lo oral y a los diversos canales sensoriales del ser humano, como su invitación a participar de otro tipo de sensaciones –entre las que predominará la auditiva– y, por tanto, de modos diversos de percepción y conocimiento, constituirán el núcleo de la siguientes páginas.

EL DOMINIO DE LA VISTA EN LA POESÍA OCCIDENTAL

De manera muy habitual, el ámbito perceptivo que rodea a la práctica poética se ha centrado, casi exclusivamente, en uno de los cinco sentidos encargados de conformar las sensaciones: la vista. La percepción visual se ha instaurado como proceso experiencial predilecto dentro de nuestra literatura, frente al resto de posibles relaciones con la realidad que aquéllos ofrecen. Una de las primeras y más importantes declaraciones sobre la primacía de las sensaciones visuales en cuanto que vía más adecuada para generar conocimiento es la conocida apertura del «Libro Primero» de la *Metafísica* de Aristóteles. Allí el filósofo no sólo defiende el poder cognoscitivo de las sensaciones sino que, entre todas ellas, destaca a las visuales como las preferidas del ser humano, añadiendo en su argumentación que «la razón estriba en que ésta es, de las sensaciones, la que más nos hace conocer y muestra múltiples diferencias»¹. Con ello, queda inaugurada una tradición de pensamiento en la que

1 ARISTÓTELES, *Metafísica* (980ª). Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid, Gredos, 1994, p. 70.

lo visual ostenta el puesto de máximo representante del conocimiento empírico². Esta hegemonía de lo visual ha sido entendida por muchos autores contemporáneos en tanto que una de las grandes determinaciones del pensamiento occidental y evidenciada como una constante no sólo en la filosofía, sino en el conjunto de la cultura europea³. Martin Jay ha mostrado, en un amplio estudio sobre el privilegio de la vista en detrimento del resto de los sentidos, que tal discriminación, a la que denomina «ocularcentrismo», ha afectado al desarrollo de todos los ámbitos culturales de esta civilización y, muy especialmente, al estético⁴.

En lo referente a la creación artística, será con la revalorización de la facultad de la imaginación y la formulación expresa de nociones como la de “experiencia estética” cuando estas cuestiones vinculadas a una cultura visual cobren especial relevancia. De este modo, y entroncando con la línea aristotélica y la epistemología propuesta por Locke, Joseph Addison comenzará, ya a principios del siglo XVIII, a vincular de manera inequívoca la vista con la imaginación y, a esta última, con toda producción artística: «La vista es el más perfecto y delicioso de todos los sentidos. [...] Este sentido provee de ideas a la imaginación»⁵. Es así como Addison recoge y formula explícitamente una idea y procedimiento fraguados a lo largo de la historia de las artes, desde Longino hasta la actualidad, y mantenidos como pieza angular de su sistema.

En el caso específico de la poesía, la conocida sentencia horaciana, «Ut pictura poesis»⁶ —o la anterior en el tiempo pero menos extendida «poesía muda» y «pintura que habla» que Plutarco atribuyó a Simónides de Ceos—, evidencia esa tendencia hacia lo visual asumida por la poesía que se produjo bajo la influencia de los mencionados regímenes estéticos y filosóficos. Tal como hace notar Henryk Markiewicz, ambas aseveraciones fueron reinterpretadas y sacadas de contexto a lo largo de la historia, modificando su sentido originario, en función de los intereses buscados por cada autor particular o sistema cultural en boga. Ahora bien, Markiewicz insiste en que «en su versión más general, el significado de esta fórmula se reduciría a la tesis de que la poesía, al igual que las otras artes, produce, mediante el lenguaje natural, representaciones visuales»⁷ y en que ése fue el planteamiento que predominó en casi todos los teóricos, escritores o artistas que se dedicaron a tratar este tema.

2 Precisamente, un teórico de la imagen como W. J. Thomas Mitchell ha dedicado una amplia reflexión, en su *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago, University of Chicago Press, 1986), a la historia de la visión entendida como conformadora de ideas.

3 Véanse, al respecto, los títulos: ALPERS, Svetlana, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, University of Chicago Press, 1982; FOSTER, Hal (ed.), *Vision and Visuality*. Seattle, Bay Press, 1988 (y, en especial, el capítulo «Scopic Regimes of Modernity», pp. 3-23, de Martin Jay); RORTY, Richard, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Trad. Jesús Fernández Zulaica. Madrid, Cátedra, 1989; CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge (Mass.), MIT Press, 1990; McLUHAN, Marshall, *La galaxia Gutenberg: génesis del “homo typographicus”*. Trad. Juan Novella. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1993; LEVIN, David Michael (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley, University of California Press, 1993 o JENKS, Chris (ed.), *Visual Culture*. London, Routledge, 1995.

4 Para un amplio y riguroso análisis sobre el tema, véase: JAY, Martin, «El más noble de los sentidos», en *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Trad. Francisco López Martín. Madrid, Akal, 2007, pp. 25-69.

5 ADDISON, Joseph, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Ed. y Trad. Tonia Raquejo. Madrid, Visor, 1991, pp. 129-130.

6 «La poesía igual que la pintura: la habrá que, si estás cerca, te capte más y otra, si estás más alejado; una gusta de la oscuridad, quiere ser vista a la luz la que no teme al agudo acumen del crítico; ésta gustó una vez, aquella gustará, aunque sea diez veces», HORACIO, «Arte poética» § 365, *Sátiras, Epístolas, Arte poética*. Ed. bilingüe de Horacio Silvestre. Madrid, Cátedra, 1996, p. 569.

7 MARKIEWICZ, Henryk, «“Ut pictura poesis”: historia del topos y del poema», trad. Fernando Presa González, en MONEGAL, Antonio (ed.), *Literatura y pintura*. Madrid, Arco libros, 2000, p. 52. Por supuesto, sobre el tema véanse los clásicos: LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Trad. Consuelo Luca de Tena. Madrid, Cátedra, 1982 y PRAZ, Mario, *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Trad. Ricardo Pochtar, Madrid, Taurus, 1981.

Algunos otros, como Leonardo, Du Bos o Lessing⁸, dudaron de la capacidad de la poesía para “crear” imágenes visuales, si éstas eran comparadas con las producidas por las artes plásticas. Leonardo defendió en su *Tratado de pintura* la postura que otorga la máxima excelencia al sentido de la vista, justamente, para argumentar que, por ello, la pintura ha de ser más perfecta en sus representaciones que la poesía, y no ya para defender la preeminencia de las imágenes en este género literario⁹. Una reivindicación, ésta de Leonardo, que será contestada mucho después por José-Miguel Ullán, del que nos ocuparemos a continuación, al escribir: «Todo placer, Leonardo, del papiro procede»¹⁰. Por su parte, Du Bos, además de la ya aludida supremacía otorgada a la pintura como productora de imágenes, refuerza también en su escrito la idea de superioridad de la vista sobre el resto de los sentidos: «Yo creo que el poder de la pintura sobre las personas es mayor que el de la poesía y apoyo mi afirmación en dos razones. La primera es que la pintura actúa sobre nosotros por medio del sentido de la vista. La segunda es que la pintura no utiliza signos artificiales como la poesía, sino signos naturales: con éstos hace la pintura sus imitaciones»¹¹.

En todo caso, lo relevante de esta cuestión, aquí, no es tanto cuál de las dos formas artísticas está más capacitada para la creación de imágenes y cómo se ha interpretado tal equiparación a lo largo de la historia de la Estética, cuanto el simple hecho de que se plantee la comparación. El hablar de que uno y otro arte puedan igualarse en calidad, o no, en sus modos y objetos de creación, implica que, efectivamente, lo están haciendo, y que la poesía, en concreto, fija como uno de sus intereses la formación, mediante palabras, de imágenes visuales¹². De esta forma, independientemente de que el origen de tal procedimiento sea la recurrencia del tópico horaciano, entre otras causas –como el modelo mimético imperante–, su presencia en las reflexiones estéticas occidentales no hace sino constatar que la poesía ha concedido un espacio fundamental a lo visual. Descripciones, enumeraciones o metáforas, entre otros recursos, se construyen a partir de configuraciones visuales que relegan al resto de sensaciones a un papel subsidiario y dependiente de aquéllas. Tanto es así que, si se piensa en uno de los tropos más utilizado en esta poesía, la metáfora, resulta innegable la constatación de

8 Además de la extendida distinción entre “artes del tiempo” y “artes del espacio”, Lessing abogó en su *Laocoonte* por una clara demarcación entre las posibilidades de cada una de las dos categorías mencionadas. Cf. LESSING, Gotthold Efraim, *Laocoonte o Sobre los límites en la pintura y la poesía*. Trad. Enrique Palau. Barcelona, Orbis, 1985, pp. 158-165.

9 «No ve la imaginación con tanta excelencia como el ojo, porque el ojo recibe las semejanzas o imágenes de los cuerpos y los transmite, a través de la sensibilidad, al sentido común, que se encarga de juzgarlas. La imaginación, sin embargo, no va más allá del sentido común o, a lo sumo, más allá de la memoria [...] En tal situación se encuentra la poesía en la imaginación del poeta, quien finge las mismas cosas que el pintor, pretendiendo que sus ficciones se equiparen a las de éste, cuando, en verdad, [...] está muy lejos de él», VINCI, Leonardo da, *Tratado de pintura*. Trad. Ángel González García. Madrid, Akal, 1986, p. 46.

10 ULLÁN, José-Miguel, «Acuarelas de nieve», en *Manchas nombradas*. Prólogo de Antonio Saura. Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 46.

11 Y continúa unas líneas más adelante, en consonancia con Aristóteles: «La vista tiene más poder sobre el alma que los demás sentidos. La vista es el sentido en que el alma, por un instinto que la experiencia refuerza, tiene más confianza. Es al sentido de la vista al que apela el alma cuando sospecha que el relato de los demás sentidos es infiel. [...] Metafóricamente hablando se puede decir que el ojo está más cerca del alma que el oído», DU BOS, Jean-Baptiste, *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*. Ed. Ricardo Piñero Moral. Trad. Joseph Monter. Valencia, Universitat de València, 2007, p. 169.

12 Tal pretensión recibe el nombre de *hypotiposis*, recurso retórico que trata de evocar en el lector, a través de una expresiva descripción textual, la imagen mental de lo representado en el poema. Sobre la importancia y determinación de este recurso, así como el de la *ekphrasis*, en la tradición del tópico “ut pictura poesis”, véase: DE LA CALLE, Román, «El espejo de la *ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto», *Escritura e imagen*, n.º 1, Madrid, 2005, pp. 59-81. Asimismo, podría explorarse el camino inverso, el que va de la imagen al texto, al considerar la importancia que, por ejemplo, la iconología ha otorgado a la interpretación discursiva de la pintura, es decir, al rastreo de las fuentes literarias presentes en la composición plástica (PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*. Trad. Bernardo Fernández. Madrid, Alianza, 2008).

la primacía de lo visual sobre lo sonoro, háptico, olfativo o gustativo. Esta figura, que de acuerdo con Mayoral debe entenderse como una «transferencia de significado entre dos palabras, un *Ti* y un *Tp*, respectivamente, por las relaciones de similitud que cabe establecer entre ciertas propiedades de las entidades denotadas por tales términos»¹³, tiende a constituir esas «relaciones de similitud» entre términos en función de la representación visual asociada a éstos. Se advierte fácilmente, de este modo, cómo en la tradición renacentista, por citar uno de los periodos poéticos más fructíferos de nuestra cultura, abundan metáforas del tipo cabello-oro, cejas-arcos, ojos-estrellas, labios-rubí, dientes-perlas¹⁴, basadas en propiedades visuales –color, forma o brillo–, en menoscabo de aquellas asociaciones realizadas a partir de una percepción de estímulos sensoriales fundamentada en el resto de los sentidos. Por tanto, si bien es cierto que existen fórmulas poéticas y recursos retóricos en los que el tacto o el oído, por ejemplo, ocupan un lugar destacado en la confección de estas composiciones literarias –descripción de elementos sonoros, recurrencia a cualidades percibidas por el sentido del tacto, etc. –, en ningún caso, alcanzan el desarrollo y la presencia otorgada a lo visual.

SONIDO Y ESCRITURA

A pesar de todo ello, resulta innegable y es necesario destacar el espacio que lo sonoro ha ocupado en las creaciones literarias. Diferente consideración requeriría, en este sentido, la utilización, tanto en métrica como en retórica, de distintas cadencias acentuales, composiciones rítmico-silábicas o figuras fonológicas. Aquí, el papel que el sonido adquiere posee una relevancia indiscutible, llegando, incluso, a determinar qué es poesía y qué no en función del verso. Asimismo, el carácter oral de buena parte de nuestra tradición literaria insiste en esta dirección acústica; más dependiente del sentido del oído que del de la vista. Sin embargo, para comprender la singularidad del tratamiento estético que Ullán otorga al material sonoro, debemos situarnos en un ámbito que exceda ambas perspectivas. Es decir, en el terreno de la métrica y la retórica, el empleo de fórmulas discursivas vinculadas al sonido está más encaminado a la creación de procesos auditivos estrictamente relacionados con la recepción de la obra, que a la utilización de experiencias auditivas como material de la composición poética –tal y como ocurre con el régimen visual– que este poeta pone en marcha.

A este respecto, el rendimiento fónico de la escritura asume igualmente un lugar muy destacado en la poesía de José-Miguel Ullán. La musicalidad de la obra de este autor descansa tanto en la peculiaridad con que se sirve del verso clásico –alejandrinos, heptasílabos o endecasílabos– y un ritmo muy trabajado en la sintaxis, como en el empleo de aliteraciones, paronomasias y otras figuras, que potencian la capacidad expresiva de las palabras. Pero, como se decía, estos rasgos, aunque presentes, no son los que se tratarán de destacar aquí, pues interesa más bien la gestión del material sonoro y de la experiencia estética auditiva que el poeta ejerce en su escritura, en cuanto que elemento distintivo y singular de la misma.

El planteamiento de Ullán se muestra, por ello, completamente inusual, sobre todo, si se tiene en cuenta que la mayor parte del ámbito de experiencia relacionado con el sentido del oído se encuentra supeditado al de la vista (proceso sensorial privilegiado de la imaginación y producción poéticas), por mucho que lo sonoro sí constituya un elemento importante en la creación y recepción de la poesía, como se acaba de mostrar. La cuestión abordada, entonces, sería la de la utilización de elementos sonoros, bien sean los que se encuentran presentes de manera natural en el ambiente, o bien aquellos otros elaborados por el ser humano mediante el habla –o la música, en algunos casos–,

¹³ MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*. Madrid, Síntesis, 2005, p. 228

¹⁴ Cf. *Ibid.*, p. 231.

en la poesía de José-Miguel Ullán. En este sentido, las composiciones del autor, que no dependen ya de una comunicación oral –como ocurriría en sociedades sin escritura– y que a pesar de servirse de técnicas métricas y retóricas no recurren a ellas como único vínculo con el oído, parecen buscar una relación con la experiencia auditiva similar a la que la tradición literaria ha mantenido con la visual.

MATERIAL SONORO

Frente a esta primacía de lo visual, surge la poesía de José-Miguel Ullán, quien, como acertadamente ha hecho notar Miguel Casado¹⁵, inaugura su escritura con un gesto encaminado en este sentido. *El jornal*, primer libro del autor, arranca con los siguientes versos:

Amatando el candil
tan en mi hogar.

Y, sin embargo,
cósmico¹⁶.

De forma deliberada, el poeta se ubica en un ambiente ajeno a la percepción visual. La ausencia de luz y su consecuente falta de visibilidad obligan al sujeto poético a centrar la atención en aquellas sensaciones no captadas por el sentido de la vista, hecho que, ciertamente, hará que éstas se vean aumentadas, al privar al hombre del vínculo más habitual con el que se relaciona con el exterior. Años más tarde, en sus libros *Visto y no visto*, *Razón de nadie* y *Amo de llaves*, Ullán retomará esa misma acción para reforzar el sentido de este primer poema y, con ello, toda su poética:

«Zigzag del vocerío [...] chillan los grillos [...] noche casi cerrada.
Repeticiones. Todavía un candil»

«un candil / con la caligrafía cincelada en cifra / 1944 / de airosa soledad de
ilesa llama // apagar / amatar // aguzar el sentido»

y, por último:

«Cuando me atrevo, / tras amatar la llama, / mis ojos sello»¹⁷.

¹⁵ Comienza Miguel Casado su *Introducción* a la antología poética de Ullán resaltando, justamente, el ámbito perceptivo en el que va a desarrollarse el trabajo del poeta: «En un espacio de voluntaria oscuridad –“Se pinta a oscuras y el nacer de los colores/ hace la luz”, escribe Lezama–, de oscuridad elegida para concentrarse en el pensamiento o en el sueño, la memoria o el oído o el tacto; que no quiere reproducir el mundo desde una mimesis, sino fabricarlo con las manos, sin modelo», CASADO, Miguel, «Fidelidad, ¿qué alientas?», en ULLÁN, José-Miguel, *Ardicia (Antología poética, 1964-1994)*. Ed. Miguel Casado. Madrid, Cátedra, 1994, p. 11.

¹⁶ ULLÁN, José-Miguel, *El jornal*. Salamanca, Artes gráficas Vitor, 1965. A pesar de la ausencia de paginación en el texto, el poema aparece numerado bajo un I romano.

¹⁷ ULLÁN, José-Miguel, *Visto y no visto*. Madrid, Ave del Paraíso, 1993, p. 92; ULLÁN, José-Miguel, *Razón de nadie*. Madrid, Ave del Paraíso, 1994, p. 180 y ULLÁN, José-Miguel, *Amo de llaves*. Madrid, Losada, 2004, p. 186, respectivamente.

No es común, por otro lado, en la poesía de Ullán, que el yo, la primera persona del singular como único agente del discurso, aparezca tan claramente expresado, por lo que la importancia de este posicionamiento inicial –primer poema de su primer libro– resulta ser especialmente relevante. El sujeto poético se declara aislado, solitario, en penumbra y, al mismo tiempo, en completa conexión con el resto del universo. La oscuridad no representa, entonces, un obstáculo a la hora de conectar exterior e interior, mundo sensible y experiencia-conocimiento. Tomando esta postura como referencia, parece ineludible subrayar la voluntad de José-Miguel Ullán por equiparar todos los estímulos sensoriales y sus canales de acceso, así como por destacar aquellos relegados a un plano secundario en la tradición poética, es decir, subvertir ciertas convenciones consideradas ya improductivas y continuadoras de un orden reificador. Por eso, el empleo de material sonoro, y no exclusivamente visual, en la poesía de Ullán se muestra como elemento imprescindible en la composición y concepción de sus textos.

La inclusión de interjecciones, voces de llamada a animales, onomatopeyas, vocablos encargados de designar un sonido, composiciones musicales o hablas ajenas determina de manera fundamental su discurso poético. Como resultado de esta atención a lo auditivo, la escritura de Ullán elabora impresiones que no dependen únicamente de la transmisión de sensaciones visuales, sino que conjuga, tanto en la parte de la percepción como en la de la creación, esos elementos con los procedentes del ámbito sonoro. De tal atención a otro tipo de experiencias sensoriales se obtiene en esta poesía una perspectiva más integral y compleja sobre la realidad que, partiendo de ésta, no imitándola, propone vías alternativas a la de una configuración eminentemente visual del mundo. En este sentido, el tratamiento dado por el poeta a este material sonoro tenderá a situarse bajo dos perspectivas. Por un lado, Ullán recurrirá a todos esos elementos del contexto auditivo como vía de exploración y recuperación de una experiencia truncada por la dictadura franquista y su exilio voluntario a París. Por otro lado, ese afán y confianza en restablecer una memoria colectiva, un tiempo fallido, se verá interrumpido constantemente por cierta actitud melancólica que asumirá la imposibilidad de recuperar esa realidad perdida a través de la palabra escrita.

Así, en los primeros libros del poeta todas esas imágenes sonoras que se acaban de mencionar contribuyen a la configuración y señalamiento crítico de un entorno ahora devastado: «Tras los muertos, revívase la leche / ya olvidada; / y de súbito brota, alrededor, / un aullido de indómitos / silencios / palpitantes»¹⁸. A diferencia de buena parte de los poetas que tras la Guerra Civil española trataron de hacer patente la insostenible situación de injusticia social a la que se estaba sometiendo a la población, mediante un discurso poético narrativo, con un lenguaje cotidiano y de talante realista, José-Miguel Ullán adoptará una estrategia de signo diverso: escuchar¹⁹. En lugar de hacer uso de un lenguaje simple o directo, el poeta salmantino tratará más bien de transponer el habla y el ambiente sonoro de la calle, del ámbito rural –en la mayoría de los casos–, al espacio del poema: «(Madre, ¿sabe?, recuerdo / cuando, en medio del mosto, usted rumiaba: / La Tarara tiene | un higo en el culo; / acudid, vecinos, | que ya está maduro...)»²⁰. De este modo, esos libros iniciales se mostrarán inundados de coloquialismos, arcaísmos, localismos, pero también de música popular, marcas de oralidad,

¹⁸ ULLÁN, José-Miguel, *Un humano poder*. Barcelona, El Bardo, 1966, p. 111.

¹⁹ Véase: MÉNDEZ RUBIO, Antonio, «La (inter)posición del escucha en la invención del fono(á)grafo», en CASADO, Miguel (ed.), *Las voces inestables. Sobre la poesía de José- Miguel Ullán*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2011, pp. 109-126.

²⁰ ULLÁN, José-Miguel, *Mortaja*. México, Ediciones Era, 1970, p. 26.

metáforas auditivas, etc., que servirán para reactivar la memoria acústica de los lectores, así como para desentumecer un discurso lírico en parte ya automatizado por la así llamada “poesía social”. El sonido se vuelve pues material para el recuerdo de una experiencia en proceso de homogeneización.

Sin embargo, como se decía, este primer impulso de la poesía ullanesca se verá matizado en sus libros posteriores, cuando el poeta comience a asumir una postura un tanto descreída en relación a esa función restauradora atribuida al “canto”. A partir de publicaciones como *Maniluvios*, de 1972, toda esa apuesta por la experiencia auditiva y su poder en la tarea de devolver cierta presencia a la cruda realidad del momento se reviste de una postura melancólica, que mantiene en suspenso el choque entre la voluntad y la posibilidad del decir. Aquélla se hará patente, por otra parte, a través de diferentes estrategias discursivas de signo alegórico, que el poeta empleará de ahora en adelante en sus textos con el objetivo de dejar constancia de tal escisión. De este modo, y en relación a lo que podríamos denominar como «objetos sonoros»²¹, el material acústico utilizado en la construcción de estos poemas constituye un catálogo de impresiones sonoras petrificadas, singularizadas, objetualizadas, “muertas”, aisladas del decurso temporal, que contribuyen a la formulación de un texto no lineal y plagado de significados:

allí la luz juvenil sima el yelo verde matinales/
iris ríos silentes la
arboleda en eco traspíes adiós/
mejor violines mojigangas ea
duérmete hoy todo/
será preludio/
gritad milagro entre los robles
luego/
de este pellizco en la palabra oreja²².

Mirada al pasado, alusión a algo invisible que perdura sólo un instante en forma de reverberación sonora, deseo de un nuevo comienzo al que se concibe como «milagro», etc. El abandono de esa primera misión restitutiva asignada al “canto” deriva en esta actitud melancólica que concibe la experiencia como entramado inconexo de sensaciones y sentimientos incompletos, difícilmente comunicables. De igual forma, explica por qué todo el material sonoro que antes era entendido como correlato de una vivencia común y elemento clave para la recuperación de una memoria colectiva, ahora ingresa en el ámbito de la pérdida y deviene “objeto de deseo”.

Es de esta forma como el Ullán melancólico vacía esos «objetos sonoros» y los inserta en un nuevo esquema de significación. Así, la mayoría de las referencias acústicas de *Maniluvios*, por seguir con el ejemplo citado —«estercolero de guitarras»; «póstumos / y mustios ecos / del destierro»²³—, poseen un significado determinado por la actitud del melancólico, que insiste en la pérdida y la falta de unidad. Bajo tal perspectiva, el producto obtenido es igual o más desconcertante que la realidad experimentada por aquél, un entorno al que no es posible conferir un único sentido y que imprime en el sujeto una profunda sensación de desasosiego y múltiples sentimientos contradictorios:

²¹ Siguiendo en este punto a Schafer, entendemos por objeto sonoro cualquier elemento con capacidad para producir las vibraciones mecánicas a las que denominamos sonido. De ahí que, como apunta el autor de *El nuevo paisaje sonoro*, «cada cosa que ustedes oyen es un objeto sonoro. El objeto sonoro puede ser hallado por doquier», SCHAFER, R. Murray, *El nuevo paisaje sonoro*. Trad. Juan Schultis. Buenos Aires, Ricordi, 1985, p. 63. Es preciso, no obstante, tener en cuenta que la formulación de este concepto se debe a Pierre Schaeffer y que autores como Schafer parten de las ideas de este compositor francés. Cf. SCHAEFFER, Pierre, *Tratado de los objetos musicales*. Trad. Araceli Cabezón de Diego. Madrid, Alianza, 1996.

²² ULLÁN, José-Miguel, *Maniluvios*. Barcelona, El Bardo, 1972, p. 24.

²³ *Ibid.*, p. 34 y pp. 75-76, respectivamente.

«toda la ausencia // ni pavor ni alzado sino mordaza fofos / belfos moshka
zumbando al soplo del espectro nada ci / ncha tu sed sino la muda
desilusión [...] 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»²⁴.

No obstante, la desconfianza con respecto a cualquier expectativa de plenitud que se va dibujando en la poesía de Ullán no impedirá a este autor continuar indagando en las posibilidades de la escritura. Parecería, entonces, que los obstáculos, en lugar de conducir a un estado de resignación inamovible y fácilmente tematizable, se orientan hacia la experimentación de nuevas fórmulas y principios compositivos en la construcción del «paisaje sonoro»²⁵. Ciertamente, es ésta una postura rastreable en toda su obra, aunque, considerándola en su conjunto, parece hacerse más evidente en determinados volúmenes. En este sentido, *Visto y no visto*, un libro que ya en su título anuncia parte de la actitud del sujeto poético, incluye el siguiente poema:

PAISAJE CON MARTA CÁRDENAS

Cruza la mano y está en el musgo
Amansa el musgo y está en la niebla
Baila en la niebla y está en el pozo
Gime en el pozo y está en la teja
Rompe la teja y está en la hoja
Borra la hoja y está en el cauce
Ríe en el cauce y está en el cielo
Entra en el cielo y está en la orilla
Canta en la orilla y está en el tronco
Se apega al tronco y está en las nubes
Y sólo entonces
Sumergida en gracia
Ve el rostro vegetal de la otra música
Ve los verdes tambores del trineo
Ve los blandos reflejos de la arcilla
[...]
Ve la piel de la lluvia
Abre los ojos
Y ve que el dulce sueño está pintado
*Ardiendo en aguas muertas llamas vivas*²⁶.

²⁴ *Ibid.*, p. 32.

²⁵ Entre los textos dedicados a esta noción por el compositor y pedagogo musical R. Murray Schafer destaca, por ser el primero, el volumen: SCHAFER, R. Murray. *El nuevo paisaje sonoro*. Ed. cit. Para una aproximación al concepto, véase: NOTARIO RUIZ, Antonio, «Paisaje sonoro», en BENÉITEZ ANDRÉS, Rosa y SUPELANO-GROSS, Claudia (eds.), *Tipos móviles. Materiales de Arte y Estética* 5. Salamanca, Luso Española de Ediciones, 2011, pp. 135-141.

²⁶ ULLÁN, José-Miguel, *Razón de nadie*, Ed. cit., p. 83-84. Resultaría interesante, por otra parte, tener en cuenta la profunda vinculación que Marta Cárdenas (con quien se dice compartir el paisaje en el título) mantiene no sólo con lo visual –por su condición de pintora–, sino también con lo acústico y la música, a través de su marido Luis de Pablo, quien realizó varias piezas sonoras en colaboración con Ullán.

Lo interesante de esta composición es el modo en el que el poeta parece ir corrigiendo la tendencia a configurar paisajes únicamente a través de imágenes visuales. Gracias a los paralelismos estructurales, todas las acciones y sus objetos quedan equiparados en un mismo plano que termina reforzado por las sinestesias finales. Es con este tipo estrategias como la poesía de Ullán reivindica la presencia de acciones, imágenes o sensaciones acústicas en la creación literaria, donde, por otro lado, la voz, la palabra o la frase escuchada serán un elemento fundamental.

ACTITUD DE ESCUCHA

La inclusión de esa suerte de citas ajenas insiste, pues, en un modo de escritura comprometida con un ambiente sonoro que, en gran medida, está dominado por la voz humana: «Las voces inestables / las arrastradas por el placer / las más perdidas de vista / las entornadas las desprovistas / de propiedad»²⁷. No se trata, por tanto, de una representación o de fórmulas dialógicas basadas en la conversación entre dos personajes. Todo ello tiene que ver, más bien, con la voluntad de hacer presente una realidad que irá sumándose a muchas otras, gracias a la convivencia de espacios enunciativos. Por eso, Ullán interrumpe su discurso para dar voz a alguien más que a un único sujeto poético. De ahí, también, que sean innumerables los poemas en los que una marca, un guión largo, unas comillas, la cursiva, dan paso a las palabras de una conciencia ajena a la que escribe. Y es a través de esta atención al habla y a su entorno como Ullán estructura sus propios «paisajes sonoros», los cuales vienen marcados por un contexto externo al poema, en igual medida que tratan de remarcarlo:

con los ojos cerrados
alguien va a desclavar
alguien va a desandar
alguien va a desunir
la representación
de las palabras
dadas
o poseídas ²⁸.

No sería posible, entonces, comprender el porqué de todas estas relaciones entre la poesía de José-Miguel Ullán y el sonido sin resaltar aquella disposición que las hace posible: *la escucha*. Este poeta es antes que observador, un oyente atento de la realidad que le rodea y que parece asumir las siguientes palabras de John Cage, en relación al ruido:

Donde quiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante. El sonido de una canción a ochenta kilómetros por hora. Interferencias entre emisoras. Lluvia. Queremos capturar y controlar estos sonidos, utilizarlos no como efectos sonoros sino como instrumentos musicales²⁹.

²⁷ *Ibíd.*, p. 165.

²⁸ *Ibíd.*, p. 175.

²⁹ CAGE, John, *Silencio*. Trad. Marina Pedraza. Madrid, Árdora, 2007, p. 3.

O como instrumentos poéticos, se añadiría aquí, que animan a la imaginación, el recuerdo, la experimentación y, especialmente en Ullán, al gesto de una escritura que, igualmente, puede hacer del ruido algo más. Afirmaba el poeta:

Un ruido es como un dios: sólo aparece cuando tú / te lo tomas a pecho (de la nuca a la nuez) / y le chillas ((de noche: al oído)) / que rueda del holgar a hacer fortuna, / que no te deje en paz / (((si le conviene por ventura al trueno))) / y que puede ir mirando d e s p a c i o / la manera febril de abrirse paso / entre lo imprescindible de nuestra voluntad³⁰.

Si se entiende, por tanto, que la poética de Ullán se encuentra determinada por un conjunto de procedimientos discursivos vinculados a la percepción, sensación y reconfiguración acústicas, resulta imprescindible situar dichas prácticas alrededor de la acción en la que todas estas experiencias se originan y desde las que son promovidas. Es decir, debemos comprender su poesía como una escritura que escucha. Declaraba el autor en una entrevista:

Remover las palabras, jugar con ellas o sacarlas de sus casillas es darles y, por consiguiente, darnos otra oportunidad, otro enfoque. En consecuencia, *escuchar debería ser la tarea cimental de todo escritor*. Retener lo dicho, desplazarlo a nuestro interior, otorgarle distintos contextos, conservar su tonalidad y enfrentarlo a otros decires desinteresados son funciones naturales, a la vez que misteriosas, de la escritura³¹.

Es por ello que la poesía de Ullán trata de invertir lo ya cifrado desde una posición fuertemente consciente de la historicidad del lenguaje, que busca devolverle su capacidad denotativa y crítica. Asimismo, tal prospección se encamina no sólo hacia lo escrito, sino muy especialmente hacia lo dicho; todo ese universo oral del que –como se ha visto– se nutre esta poesía. No nos encontramos, por tanto, ante una simple reformulación de la cultura oral y popular, sino que esa incorporación del habla ha de entenderse como reapropiación y resignificación de un lenguaje –material del poema– oído. Así, su permanente atención y apuesta por lo sonoro se traduce en una poesía que deja espacio a esta clase de paisajes, quienes conviven, matizan e, incluso, critican los visuales. Por eso, Ullán antes que ejecutar una observación detallada de su entorno, lo escucha; entresaca de lo dicho lo que aún está por decir o ha quedado cubierto por ciertos hábitos lingüísticos ya estereotipados. Las imágenes sonoras, los enunciados ajenos o la diversidad de experiencias perceptivas encuentran aquí un nuevo espacio de significación. Podría afirmarse, entonces, que el uso de todo ese material, vehiculado al ámbito de la escritura a través de la escucha, insiste en el impulso capital de esta poética: reactivar la capacidad del lenguaje poético para nombrar de otro modo o, como decía el propio Ullán, «darnos otra oportunidad».

³⁰ ULLÁN, José-Miguel, *Razón de nadie*. Ed. cit., p. 37.

³¹ ULLÁN, José-Miguel, Entrevista de Carlos Pardo, sección «Gijón», *Poesía Digital*, mayo de 2008 (la cursiva es nuestra). Disponible en: <http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=entrevista&id=37> [última fecha de consulta: 02/04/2014].

BIBLIOGRAFÍA

- ADDISON, Joseph, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Ed. y Trad. Tonia Raquejo. Madrid, Visor, 1991.
- ALPERS, Svetlana, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, University of Chicago Press, 1982.
- ARISTÓTELES, *Metafísica* (980ª). Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid, Gredos, 1994, p. 70.
- CAGE, John, *Silencio*. Trad. Marina Pedraza. Madrid, Árdora, 2007.
- CASADO, Miguel, «Introducción», en ULLÁN, José-Miguel, *Ardicia (Antología poética, 1964-1994)*. Ed. Miguel Casado. Madrid, Cátedra, 1994, pp. 9-162.
- CASADO, Miguel (ed.), *Las voces inestables. Sobre la poesía de José-Miguel Ullán*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2011.
- DE LA CALLE, Román, «El espejo de la *ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto», *Escritura e imagen*, nº 1, Madrid, 2005, pp. 59-81.
- DU BOS, Jean-Baptiste, *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*. Ed. Ricardo Piñero Moral. Trad. Joseph Monter. Valencia, Universitat de València, 2007.
- CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge (Mass.), MIT Press, 1990.
- FOSTER, Hal (ed.), *Vision and Visuality*. Seattle, Bay Press, 1988.
- HORACIO, *Sátiras, Epístolas, Arte poética*. Ed. bilingüe de Horacio Silvestre. Madrid, Cátedra, 1996.
- JAY, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Trad. Francisco López Martín. Madrid, Akal, 2007.
- JENKS, Chris (ed.), *Visual Culture*. London, Routledge, 1995.
- LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Trad. Consuelo Luca de Tena. Madrid, Cátedra, 1982.
- LEVIN, David Michael (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley, University of California Press, 1993.
- LESSING, Gotthold Efraim, *Laocoonte o Sobre los límites en la pintura y la poesía*. Trad. Enrique Palau. Barcelona, Orbis, 1985.
- MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*. Madrid, Síntesis, 2005.

- McLUHAN, Marshall, *La galaxia Gutenberg: génesis del "homo typographicus"*. Trad. Juan Novella. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1993.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio, *Ullanesca*. Madrid, Del Centro Editores, 2012.
- MITCHELL, W. J. Thomas, *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- MONEGAL, Antonio (ed.), *Literatura y pintura*. Madrid, Arco libros, 2000.
- NOTARIO RUIZ, Antonio, «Paisaje sonoro», en BENÉITEZ ANDRÉS, Rosa y SUPELANO-GROSS, Claudia (eds.), *Tipos móviles. Materiales de Arte y Estética 5*. Salamanca, Luso Española de Ediciones, 2011, pp. 135-141.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*. Trad. Bernardo Fernández. Madrid, Alianza, 2008.
- PRAZ, Mario, *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Trad. Ricardo Pochtar, Madrid, Taurus, 1981.
- RORTY, Richard, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Trad. Jesús Fernández Zulaica. Madrid, Cátedra, 1989.
- SCHAFER, R. Murray, *El nuevo paisaje sonoro*. Trad. Juan Schultis. Buenos Aires, Ricordi, 1985.
- SCHAEFFER, Pierre, *Tratado de los objetos musicales*. Trad. Araceli Cabezón de Diego. Madrid, Alianza, 1996.
- ULLÁN, José-Miguel, *El jornal*. Salamanca, Artes gráficas Vitor, 1965.
- ULLÁN, José-Miguel, *Un humano poder*. Barcelona, El Bardo, 1966.
- ULLÁN, José-Miguel, *Mortaja*. México, Ediciones Era, 1970.
- ULLÁN, José-Miguel, *Maniluvios*. Barcelona, El Bardo, 1972.
- ULLÁN, José-Miguel, *Manchas nombradas*. Prólogo de Antonio Saura. Madrid, Editora Nacional, 1984.
- ULLÁN, José-Miguel, *Visto y no visto*. Madrid, Ave del Paraíso, 1993.
- ULLÁN, José-Miguel, *Razón de nadie*. Madrid, Ave del Paraíso, 1994.
- ULLÁN, José-Miguel, *Amo de llaves*. Madrid, Losada, 2004.
- ULLÁN, José-Miguel, *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*. Prólogo de Miguel Casado. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2008.
- VINCI, Leonardo da, *Tratado de pintura*. Trad. Ángel González García. Madrid, Akal, 1986.