

vilo la percepción. Hasta dónde, entre —o más allá de— qué límites, cómo seguir adelante: esas son las preguntas que se hace la lectura, detenida a cada palabra y empujada con vértigo hacia la palabra siguiente. El lector no se puede fiar de la espontaneidad educada —mal— que respondería a esas cuestiones o las rechazaría por imposibles, porque la respuesta o la negativa cerrada ya pertenecerían al repertorio referencial al uso, por lo menos, desde hace dos siglos (leyendo a Ullán, se diría que no ha existido el romanticismo). Quien lea tiene que abrir camino a las palabras para que lleguen adonde ninguna otra ha penetrado, a esa tierra que no sabíamos que existiera y que la gota de agua recién caída hace visible y plagada de semillas propias. Ese es el descubrimiento placentero de esta «cruda palabra libre» (pág. 63) que «fluye sin más ni más: fluye sin cauce» (pág. 72).

Placer de leer: no de sacar de la trastienda los modelos o los moldes que, aplicados a la página, resulten bien rellenos, o en todo caso no muy forzados, y confirmen así la estabilidad de ese mundo tan real que constituye la visión del mundo. Placer instantáneo de penetrar en un texto que, antes de la primera palabra no tenía y, después de la última, no tendrá correspondencia con los andamiajes de signos y de imágenes que nos mantienen medianamente de pie y nos permiten eso que exageradamente llamamos sobrevivir. Placer insólito: leer más hacia adentro que hacia delante, ver cómo las palabras parten de aquí para llegar aquí, decididas a inventar el espacio de donde parte y a donde van.

Ullán nos ofrece un «arreglo de cuentas» con la imagen, tanto con la falsamente valedera por mil palabras como con la «estrafalaria imagen fija que tienen las imágenes palpables de las escurridizas palabras» (pág. 63). La imagen lírica que teme la fugacidad es la que se refugia en el redil del tópico, dispensador de cobijo y de bozal: esa es la única imagen vencible por la llamada cultura de la —otra— imagen. Las imágenes de Ullán, escasísimas y disparadas como «flechas que se clavan en el sí» (pág. 159), no compiten con iconografía alguna, no son «palpables», sino rotundamente literarias. Léase el poema «Tardes de lluvia» (pág. 73):

La otra orilla del humo, más transparente.
El rayo.
La penumbra del beso. Un bolero.

El tintineo de las despedidas.
La cruda plenitud, deuda del tacto,
que no se queja de memoria al ver.
La resaca sin culpa. (¿Será culpa del sueño?)
El instante del trueno.
El padre.
La ironía.
La pistola.

Véase cómo las palabras se relacionan sin formar imágenes, reducidas a su desnudez señaladora pero subrayadas en conjunto por la solidez de las conexiones que se forman desde el meollo de cada significado —la connotación y la denotación son un mismo fenómeno, no una estrategia de doble filo—, de manera que entre las palabras se establezcan intervalos inesperados y brillantes (como en una pieza para instrumento solo de Juan Sebastián Bach). La atmósfera del poema —emotiva, irremediable, funeral— queda filmada por una cámara aparentemente fría pero hipersensible que nos hace ver el interior y el exterior de las cosas —*nouveau roman*— al mismo nivel dramático. Las rimas del comienzo resultan, mucho más que «naturales», rituales, y desaparecen cuando el desarrollo del guión requiere otros recursos (la enumeración zigzagueante, la cita modificada, la pincelada narrativa). Lo importante, como decía Tristán Tzara, es que cada palabra rime consigo misma —lo que no excluye, sino más bien añade, exigencia, al hecho de que rime con otras—, y en esta poesía las palabras aparecen sobre todo autoconvencidas de estar ahí y no en otro lugar del poema ni de la mente del lector: «naturaleza contemplable: obra» (pág. 159).

Ocurre igual con el verso, que, tenga las sílabas que tenga, siempre parece medido, dentro de sus medidas propias y no de las que *debiera* tener o de la indecisión métrica impuesta por el no-sé-por-qué-pero-ahí-debe-acabar el verso. En especial, obsérvese la consistencia de los endecasílabos, pletóricos de savia barroco-castellana: «el lodo en su furor de hueso altivo» (pág. 77), «óseo abandono en el rincón sin nido» (pág. 162), a veces verdaderos poemas uni-versales: «escarba en paz, adormecida mano» (pág. 163), «tiznados besos, abrasadas muecas» (pág. 166). Y la ruptura de la regularidad métrica es un elemento más, que cuenta entre los otros, y a su mismo nivel:

Creo en la claridad, oscurecida
sólo por el olvido de tu cuerpo
presente
en letra a ciegas de cantables rosas
perennes
por más que digan. (pág. 36)

Por más que se recurra a la excusa de la oscuridad para no leer esta poesía, ella sigue buscando su claridad. Véase el poema II de «Contratiempos» (pág. 158), que dice así:

Por algo ascienda lo que al tiempo mata,
doble mirada.
(Y, en la llama,
la estela
del ojo).

★

Por algo gire lo que al tiempo ciega,
nueva mirada,
pues, de todas las formas, todas
quisieran verse con igual ternura
desdibujadas.

Las resonancias de las páginas inmediatamente anteriores a ésta y las pautas marcadas al margen —José María Sicilia, «Al aire de su vuelo III», Sanlúcar— no son suficientes: el poema obliga a mirar hacia dentro de él sin miedo al vacío ni a lo que en el vacío pueda aparecer: treinta segundos —el tiempo de leerlo— abiertos en la memoria por la correspondencia sugerente de las palabras, treinta segundos de intemperie llena de autonomía verbal concretada en «esa palpitación escueta de lo que emerge por su cuenta y riesgo» (pág. 111).

¿Hermetismo? Lo supuestamente hermético está tanto en el texto que propone el poeta como en la mente del lector: hay lectores tan herméticos que sólo pueden leer a simbolistas de manual. No hay poeta serio que sea hermético por voluntad propia, por gusto de esconderse o por eludir responsabilidades. La poesía no tiene por qué ser clara u oscura; no son ésas las coordenadas entre las que discurre. La poesía, enemiga de la confusión, se abalanza directamente contra la sien del caos ideologizado que quiere monopolizar y usufructuar toda la fuerza del lenguaje. Ya está dicho y repetido: desde aquel «Sed oscuros, poetas» de Diderot —lejano, sí, pero no del todo descontextualizado— hasta esta puntualización de Saint-John Perse: «La oscuridad que se le reprocha a la poesía no proviene de su propia naturale-

za, que es esclarecedora, sino de la noche misma que explora, y que debe explorar: la del alma misma y el misterio en que está sumergido el ser humano».

El problema es que la poesía exploradora de los misterios en que se edifica o se hunde nuestra concepción del mundo, cuando se presenta ante el lector de manera inusual, pone en duda los esquemas receptivos y siembra la sospecha de que el autor nos está dando más oscurecimiento artificial que complejidad inevitable y combatida. Sólo cuando el lector tiene el oído, más que acostumbrado, *liberado* por la poesía que a lo largo de los siglos ha ido cimentando nuestra cultura literaria, puede detectar si se encuentra ante una propuesta arriesgada o ante una maniobra estratégica de la inseguridad expresiva.

Los textos más introvertidos del último libro de Ullán dan la clara sensación de estar seguros de sí mismos: si nos parece que no emiten señales habituales es porque están debatiéndose con ellas para hacerlas distintas, más exigentes, más rigurosas y a la postre más explícitas en un orden particular: ése es el espectáculo *significativo* que nos ofrecen. No nos vale el recurso al objeto ajeno —cuadro, obra literaria, personaje— para justificar la dificultad de interpretación: si las palabras no nos llegan por sí mismas no es justo prestarles una ayuda que ellas no desean. Las palabras o las formas gráficas: véase el soneto de ideogramas intraducibles de la página 42, un hallazgo que merecería ser inventariado por la preceptiva renacentista.

El lector está muy acostumbrado —por el crítico y por el profesor, pero también por el poeta «comunicativo»— a que lo no directamente interpretable *tenga que ser*, o bien muy difícil de comprender y, por lo tanto, elitista e inasequible, si no despreciable por inútil, es decir, por poco rentable mentalmente, o bien fallido, quién sabe si falso; en cualquier caso, no va con él. Pero, como el poeta está siempre recomenzando a escribir, reaprendiendo a escribir, el lector debería adoptar la postura independiente de practicar un continuo aprendizaje. No es posible tampoco leer partiendo de cero, sin ningún esquema previo, pero sólo el contacto directo de la lectura no devota, ni irremediable ya, con la poesía a la vanguardia de sí misma —y no de ningún otro *ismo*— puede rehacer el camino interpretativo tantas veces orientado hacia ninguna parte.

La poesía de Ullán tiene «su claridad: la del enigma que da la cara» (pág. 102). Todo lo contrario de la obviedad que se cubre de velos enigmáticos –simbolistas, románticos, manieristas en todo caso– para hacerse la insinuante, la «interesante». El lector que se interese por esta poesía tiene asegurada la aventura de mirar por una «ventana que da a una puerta» (pág. 115), a condición de que su lectura no sea una forma de confirmarse a sí mismo en posesión de su mundo, sino una actitud interrogante ante sí mismo y ante el mundo.

Pedro Provencio

Un viaje lírico de Luis García Montero

*the poet places himself before reality...
in order to create something else,*
Pedro Salinas

En los estudios sobre la poesía de Luis García Montero, este poeta se adscribe a dos corrientes: «la otra

sentimentalidad» y la «poesía de la experiencia». En la primera se defiende la importancia de la vivencia sentimental como configuración de la historia personal y colectiva¹. Es decir, el concepto de sentimiento penetra en el ámbito espiritual individual siendo compartido por todos a los que se ha comunicado tal estado afectivo. Y en la «poesía de la experiencia» se atiende más a la utilidad de la palabra poética como medio de conocimiento entre el individuo y la sociedad. En otras palabras, la reflexión poética se realiza a partir de un subjetivismo desacralizador que se identifica con el sentir de la comunidad².

La defensa de una poesía basada en una experiencia realista, como en el caso del poemario *Habitaciones separadas*³, presenta ciertas cuestiones teóricas. Las dos tendencias antes mencionadas —«la otra sentimentalidad» y la «poesía de la experiencia»— podrían agruparse bajo el término «realismo», entendiéndose por éste una especie de transubstanciación poética de la realidad que se produce, según Menéndez Pidal, «tocando de subjetividad, de emoción, de universal idealidad las complejas particularidades de lo inmediato aprensible, sin practicar en ellas una abundante poda, destinada a obtener formas de abstracta generalidad, y sin consentir a la fantasía sus más avanzadas y libres aportaciones en sustitución de lo eliminado»⁴. El poema es, entre otras cosas, expresión humana que surge de la tensión entre un hablante sobre un oyente. Y tiene una existencia que se sitúa entre el poeta y el lector constituyendo una «realidad que no es simplemente realidad de lo que el escritor está tratando de expresar, o de su experiencia al escribir el poema, o de la experiencia del lector o del escritor como lector»⁵. Ni la condición material del poema, ni incluso la participación del lector legitiman,

¹ La otra sentimentalidad, de Javier Egea, Alvaro Salvador y Luis García Montero, Granada: Editorial Don Quijote, 1983.

² Sobre este punto véase el artículo de García Montero. «Los poetas y la realidad». Diario 16, *Culturas*, 15.XII. 1993, p. V y «La musa y el itinerario de sus viajes», primer capítulo, de *Poesía, cuartel de invierno*, Madrid: Hiperión, 1988.

³ *Citamos por Habitaciones separadas* (Madrid: Visor, 1994). Las páginas entre paréntesis remitirán a esta edición.

⁴ Ramón Menéndez Pidal, «Caracteres primordiales de la literatura española» en *Historia, II*, Madrid: Minotauro, 1957, p. 32.

⁵ T.S. Eliot, *Función de la poesía y de la crítica*, Barcelona: Seix Barral, 1955, p. 44.