

José-Miguel Ullán y el haiku como cauce poético neobarroco

José-Miguel Ullán and the Haiku As a Neobaroque Poetical Direction

MARCELO URRALBURU

Universidad de Barcelona. Gran Vía de les Corts Catalanes, 585, 08007 Barcelona, España.

Dirección de correo electrónico: marcelo.iraultza@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2957-2024>

Recibido: 15-1-2020. Aceptado: 1-3-2020.

Cómo citar: Urralburu García, Marcelo, “José-Miguel Ullán y el haiku como cauce poético neobarroco”, *Castilla. Estudios de Literatura* 11 (2020): 75-95.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.75-95>

Resumen: Este trabajo de investigación aborda el haikismo de José-Miguel Ullán como práctica poética sujeta a una serie de tradiciones específicas. La significación del género haiku está determinada por su uso y sus diferentes introducciones en la literatura occidental, en general, y particularmente en España, donde resultó ser tardía. Posteriormente, analizaremos cómo encaja esta significación poética dentro del pensamiento estético de Ullán y el resto de su obra poética, donde se introducen aspectos de creación plástica y visual. Además, atenderemos a su interés por un modelo poético cercano al de los poetas del Neobarroco hispanoamericano.

Palabras clave: Ullán; poesía; haiku; arte visual; neobarroco.

Abstract: This research paper directly approaches José-miguel Ullán’s haikism as a poetical practice held on a series of specific traditions. With a meaning determined by its use and its different ways to be introduced into the western literature in general, and in Spain in particular, where it was late. Afterwards, we will analyze how this poetical meaning fits inside the Ullán’s aesthetic thought and his other works, where some aspects related to visual arts are introduced. Moreover, we will pay attention on his interest for the hispanic-american Neobaroque’s poetical proposals.

Keywords: Ullán; poetry; haiku; visual art; neobaroque.

INTRODUCCIÓN

En el mes de julio de 2003, en plena ola de calor y acosado por una serie de sucesos personales, poco placenteros, como él mismo aduciría, José-Miguel Ullán, poeta español nacido en Villarino de los Aires (1944-

2009), experimentó un periodo de máxima inspiración poética que tuvo como resultado la publicación de *Amo de llaves* (2004). Este libro consta de 187 poemas que siguen estrictamente la estrofa métrica del haiku japonés y su autor lo catalogó como *rensaku*. Hizo esto sirviéndose de recursos plásticos y visuales varios, como era su costumbre, y que adquieran un nuevo valor dentro de su ejercicio del haikismo.

Así fue cómo José-Miguel Ullán se unió a la lista de autores hispánicos que, con mayor o menor éxito, emplearon este género propio de la tradición poética japonesa a partir del siglo XX. En España esta cultura no despertó mayor interés hasta muy tardíamente, cuando surgieran los movimientos contraculturales de los años 60 y 70. Sin embargo, a partir de estas fechas, y con especial intensidad en la década de los 90, aparecerán numerosos autores que se dedicarán al haiku y a otras formas de la poesía asiática. Hasta ese momento, salvo contadas excepciones entre las que podríamos destacar la de José Ángel Valente o Salvador Espriu en catalán, en términos de exploración poética intercultural la literatura hispanoamericana se había adelantado en dicho campo de interés a la peninsular (Aullón de Haro, 2002), gracias a poetas que tan felizmente se dedicaron a ello, como Juan José Tablada u Octavio Paz.

No debería sorprendernos, dados el impulso creativo del haiku en los 90 en España y el estrecho vínculo del poeta con el campo literario hispanoamericano, que nuestro autor tantease tan breve aunque fecundamente este género. Sin embargo, debemos precisar que no fue esta publicación su primer contacto con el haiku. Anteriormente, exactamente diez años antes, había aparecido publicado *La dictadura del jaykú*, junto con *Favorables Cancún Poema*, en la editorial Ave del paraíso (1993). Este breve poemario, compuesto de 5 poemas y una ilustración, coincide en numerosos aspectos con *Amo de llaves* y el resto de la producción ullanesca; aunque no podemos decir que se trate estrictamente de haikus, pues salvando su concreción y ciertas reminiscencias, nada tienen que ver métrica o conceptualmente con dicho género.

Debemos aclarar que José-Miguel Ullán, para referirse a los haikus, emplea la escritura de “jaykú” con su correspondiente plural “jaykúes”. Muchas páginas se han dedicado ya a la correcta transliteración ortográfica de la palabra “haiku” —seguiremos la sugerencia de la Real Academia Española—, mientras que la preferencia del autor por dicha grafía se debe a un “capricho propio”, en parte justificado y alentado por la ya excesiva variación de las formas empleadas (“kai-kais” para Tablada, “haiku” según

Octavio Paz, o “jaiku” para ciertos académicos, etc.) (Otero, 2010). Diversidad y variación que, sospechamos, eran del gusto del poeta.

De *La dictadura del jaykú* tan solo podemos intuir un cierto tono irónico que se nos revela a través del título y de los poemas, en relación con el crecimiento exponencial de la producción de haikus en español en la década de los 90. Pedro Aullón de Haro, en la segunda edición de su estudio *El jaiku en España* (1985 y 2002) no señala en ningún momento esta publicación de un poeta cuando menos notable, ni tan siquiera para señalar su carácter lúdico e irónico; por lo que tampoco podemos aclarar con precisión qué mueve al poeta a escribir este poemario. Pero en el caso de *Amo de llaves*, en cambio, disponemos dentro del mismo de una aclaratoria “Nota de autor” que nos permite acercarnos a su escritura y composición. Nos aclara, por ejemplo, la circunstancia de una ola de calor, que se inscribe lúdicamente en varios haikus (“La nada prenda: / —Este verano, ¡leches!, / todo se quema.” [Ullán, 2009: 1252]).

Entre otras cuestiones, José-Miguel Ullán reconoce en esta nota que el origen de este poemario es una suerte de diálogo con Orlando González Esteva, quien le envió *El fuego amante* otro *rensaku* o libro de haikus. Sin duda este poemario sería de interés crítico, pero debemos precisar que dicho título no se cuenta entre las publicaciones del poeta cubano. Creemos que podría estar refiriéndose a *La noche* (2003), un *gunsaku* o también libro de haikus, pero desconocemos las razones que movieron a Ullán a equivocarse el nombre de este libro, si es que fue deliberado. Según el poeta, “animado por la lectura, un buen trecho de *Mira por quién* pasó a ser, vía internáutica, la respuesta epistolar a tan generoso como trastornador envío” (Ullán, 2009: 1267).

Cabe señalar que *Mira por quién* sea, en realidad, el título original de *Amo de llaves* y que dio pie a una “Subnota (Con arrepentimiento)”, donde se inscribe el haiku CLXXXVII: “Eché la clave: / *Mira por quién* deviene / *Amo de llaves*” (2009: 1269). Es decir, que a su acelerada composición debemos añadir su carácter de escritura internáutica, además de otros elementos que comentaremos más adelante.

1. SENTIDO DEL HAIKU EN LA POESÍA DE JOSÉ-MIGUEL ULLÁN

Siendo nuestro objetivo comprender qué dirección poética toma José-Miguel Ullán con su ejercicio del haiku, estamos obligados a trazar aunque sea someramente un mapa teórico de dicho género. No se trata esta vez de una fascinación por lo exótico de la tradición —aunque en ocasiones haya

sido el caso—, sino de un procedimiento poético que ha tenido una gran fecundidad dentro de la cultura occidental a través de muy diversas expresiones y maneras.

No nos detendremos sobre este asunto más de lo necesario, dada la extensa bibliografía que ya profundiza sobre la condición del haiku. Baste decir que el haiku es una estrofa métrica propia de la tradición japonesa que consta de 17 sílabas distribuidas en tres versos: 5-7-5 Su composición está determinada por una extrema sobriedad que, como es natural, está unida a una cosmovisión: su concisión tiene un sentido estético, pero también religioso y ético que es indisoluble de los valores tradicionales japoneses. En este sentido, aunque en su origen fuera “una modalidad ingeniosa, satírica y coloquial”, como señaló Octavio Paz (1992: 348-365), el haiku sigue una serie de pautas creativas que están ineludiblemente asociadas a la práctica del budismo Zen y que están determinadas temáticamente —por lo menos desde el gran poeta Matsuo Bashō en el siglo XVII. Citamos la definición que ofrece Reginald H. Blyth y que reproduce Fernando Rodríguez-Izquierdo en su libro *El haiku japonés* (1972):

El haiku es una especie de *satori*, o iluminación, por lo que penetramos en la vida de las cosas. Captamos el significado inexpresable de laguna o cosa o hecho totalmente ordinario que hasta ahora nos había pasado por completo desapercibido. El haiku es la aprensión de una cosa por una ‘realización’ de nuestra propia unidad original y esencial con la cosa misma. La palabra ‘realización’ tiene aquí el significado literal de ‘hacer real’ en nosotros mismos. La cosa se percibe a sí misma en nosotros; nosotros la percibimos por simple autoconciencia (citado en Rodríguez-Izquierdo, 2005: 27).

Esto quiere decir que el haiku expresa, hasta cierto punto, una experiencia mística de encuentro con la esencia de las cosas en un sentido estrictamente material, pero que alcanza una trascendencia espiritual. Por esa misma razón, aunque suelen carecer de acción narrativa y apenas aparezcan verbos en estas composiciones —en todo caso, en infinitivo o en tiempo presente, en una expresión de la eternidad en contraposición con el fugaz momento de iluminación—, los sentidos y las percepciones adquieren una significación concreta, pues a través de los mismos se alcanza la experiencia espiritual anudada con la realización del mundo

(Rodríguez-Izquierdo, 2005: 21-34). Es decir, es autoconciencia del mundo en su acontecer.

No se trata de una simple impostura estética; es un fundamento esencial del haiku y que hace del mismo un camino espiritual. La voz del poeta no se eleva por encima de las demás cosas, por así decirlo, sino que su experiencia del mundo le permite convertirse en vocero momentáneo de todas las cosas a través de una minúscula porción de realidad. Literalmente, cede su voz a la existencia en un momento de empatía. Como ha expresado Kenneth Yasuda, el haiku es un momento de captación estética que, desde la mera intuición, se apodera de nuestra propia autoconciencia y la anula (2011: 39). Por eso podemos decir que el haiku aspira a la anulación de su emisor, de la identidad del mismo, para convertirse en una fugaz expresión de la totalidad.

Al estar el poemario objeto de estudio repleto de elementos plásticos y visuales, no podemos dejar de aclarar cierto aspecto del haiku en relación con la imagen: siempre ha sido frecuente en la escritura japonesa que los haikus estuvieran acompañados por dibujos o ilustraciones sencillas, incluso en sustitución de ciertas palabras. En este sentido, poemas como el haiku XCVII, al que aludiremos más adelante, se convierten en poemas cuyo metro y sentido están determinados visualmente. Como la propia escritura japonesa, podríamos añadir. Rodríguez-Izquierdo ha señalado que “en japonés «escribir» y «pintar» son conceptos que se expresan mediante el mismo verbo: «kaku»” (2005: 147). Lo que vendría a fortalecer la idea que expondremos más adelante de que la poesía de Ullán cuestiona las diferencias tradicionales entre pintura y escritura.

Con un simple vistazo sobre las composiciones que conforman este *rensaku* descubrimos que poco o nada tienen que ver estas piezas con la poética tradicional del haiku que acabamos de describir. Naturalmente, era necesario definir esta realidad del haiku pues, ¿de qué otra manera podemos comprender mejor el ejercicio poético de José-Miguel Ullán en *Amo de llaves*? Ya hemos relatado algunas de las circunstancias que intervinieron en la escritura de este artefacto literario, pero debemos profundizar ahora en un sentido estético y conectable con el resto de la producción del poeta.

Pedro Aullón de Haro, en su estudio *El jaiku en España*, identifica cuatro caudales procedimentales en la tradición poética occidental para la exploración del haiku en español. Las enumeramos para una mayor claridad en nuestra exposición:

- 1) Como asimilación a formas líricas tradicionales (la seguidilla sobre todo).
- 2) Como mero elemento de novedad propiciado por los hábitos del modernismo y después la Vanguardia.
- 3) Como un elemento más del caudal de disponibilidad poética. En dos sentidos:
 - a) Mediante una utilización esporádica, accidental o incluso, además, integrada, en un segundo caso. Para el primero sirva el ejemplo de Luis Cernuda; para el segundo, Jorge Guillén.
 - b) Mediante su inserción dentro de un sistema referencial poético de pretensiones totalizadoras. Por mimetismo en J. R. Jiménez, por totalización cultural en Salvador Espriu o Ezra Pound.
- 4) Como inclusión contracultural en corrientes «ideológicas» (2002: 29).

No todas ellas son de nuestro interés, pues, aunque en un primer momento el Modernismo hispánico o las Vanguardias se sirvieran del haiku como una forma de novedad por contraste, esto es, una forma de exotismo, poco nos dice esto sobre el ánimo tras *Amo de llaves*, escrito en 2003. Sin embargo, debemos detenernos para explicar los demás puntos cada uno en su medida. En el cuarto punto, por ejemplo, que constituye uno de los inicios del interés por el haiku en España en la década de los 60 y 70 —interés que subyace en la propia escritura del estudio, como reconoce su autor en el prólogo—. En un primer momento podría parecer que dicho sentido contracultural no parecer guardar relación con este poemario, pues ni siquiera respeta sus límites cronológicos, a pesar de que el poeta hubiera sido próximo al Mayo del 68 mientras vivió en Francia (Benítez Andrés y López-Carballo, 2016: 7). Por otro lado, a diferencia de la Contracultura, Ullán no manifestó un mayor interés por el budismo. Sin embargo, ante esta primera impresión debemos destacar la notable excepción de “Tiempo muerto, III”, la tercera sección de este poemario titulada “Acuérdate”. En dicha sección, aparecen fragmentos y conversaciones entresacadas de escenas cotidianas en Bolivia, Perú o Madrid que, hasta cierto punto, nos recuerdan a las protestas estudiantiles de los años 60.

COCHABAMBA

- Prohibido robar.
El Gobierno tiene el monopolio.
- La vida no es gratis.

¡Cómprala!

- Tú me quieres virgen,
tú me quieres santa,
tú me tienes harta (Ullán, 2009: 1187).

Pero tras matizar esta opción, nada descartable aun siendo parcial, recuperamos las opciones primera y tercera, dentro de la clasificación de Pedro Aullón de Haro. José-Miguel Ullán corrobora un uso cercano al de la primera opción en varias entrevistas y lo que es más importante, en su nota donde se refiere a la publicación como “un abundante o desproporcionado, según se mire, racimo o ristra de dudosos jaykúes o seguidillas trucas” (2009: 1267). Dudosos jaykúes, dice poco antes de reconocer su fácil y sencilla composición en lengua española. Según Pedro Aullón de Haro, hacia el comienzo del siglo XXI “hemos alcanzado una situación de género, por así decir, extraordinariamente normalizada o integradora” (2002: 152); de manera que el género del haiku hace tiempo que perdió su carácter moderno o rupturista dentro de la tradición occidental para convertirse en una opción entre tantas para nuestros poetas. Si bien es cierto que esto no impide que, como por las Neovanguardias, sea empleado con un ánimo experimental.

En caso de ajustarnos a los caudales del haikismo en España descritos por Aullón de Haro, observaríamos que, en cierta medida y con matices, el género del haiku en *Amo de llaves* se constituye como un “sistema referencial poético de pretensiones totalizadoras” (2009: 29). Pero, ¿por qué? ¿qué significa esto? Northrop Frye denominó *formas enciclopédicas* a aquellas obras que adquieren simbólicamente una totalidad unitaria, es decir, aquellas que aspiran a encerrar un sentido total de la existencia, como pueden ser la Biblia o la *Divina Comedia* (2000: 315). No es de extrañar que, en su constante búsqueda de nuevas formas de expresión de su universo poético, muchos poetas hayan encontrado en el haiku un género propicio, habida cuenta de su carácter místico. Esta categoría fue recuperada, por ejemplo, por José María Castellet (1971) para explicar la poesía de Salvador Espriu. Pero también puede ser identificada en buena parte del Modernismo anglosajón, como ha estudiado Yoshinobu Hakutani (2009), por tratarse de un género que, además de ser extremada muestra de franqueza y concisión, “es enteramente imagen” (Rodríguez-Izquierdo, 2005: 22).

En resumidas cuentas, el haiku se convirtió en un nuevo cauce de expresión poética con sus consecuentes implicaciones: su resignificación total dentro de otras tradiciones y corrientes poéticas. No queremos decir con esto que Ullán esté escribiendo un poemario enciclopédico en los términos de Frye, sino que esta ha sido una de las posibles significaciones que la tradición occidental, especialmente en el caso del modernismo anglosajón y el vanguardismo, ha otorgado al *rensaku*. Sin embargo, en muchos casos estas tendencias lo hicieron recreándose en su inestabilidad y variedad.

Amo de llaves se presentaría como de un conjunto de haikus con significación estética enteramente autónoma, ¿encontraríamos en este poemario un ánimo enciclopédico? Si atendemos a su propia caracterización de género, sin ir más lejos, el método acumulativo del *rensaku* tiende a ser una totalización de la experiencia poética. Esta forma se popularizó a partir del siglo XIX en Japón gracias a la obra de Masaoka Shiki, y se define por ser una secuencia de haikus o tankas que versan en torno a un mismo asunto o tema hasta agotarlo. De manera que podemos decir con Makoto que “estos poemas, aunque autónomos, adquieren una nueva significación vistos en su conjunto” (1983: 45 y 388). No toman por ello un carácter exactamente religioso, pero tienden a representar la totalidad de una experiencia, como hemos dicho, hasta su agotamiento. Pretenden dotar a la cotidianidad de una esencia e atemporalidad budistas, alejadas del sentido cristiano de la eternidad.

José-Miguel Ullán era consciente de esta realidad y convierte su *rensaku* en una celebración de lo cotidiano: poetiza conversaciones escuchadas, pintadas callejeras, anuncios de televisión, realiza juegos de palabras con referencias sexuales y gira humorísticamente en torno a temas intrascendentes que son expuestos a una mirada renovada. En este sentido, cuando nos referimos al valor enciclopédico que señalábamos anteriormente, no estamos destacando un valor religioso o épico, sino que el autor se está sirviendo de un género japonés en el que confluyen la mística y el materialismo budistas. Construye un poemario unitario, enciclopédico, pero para celebrar la cotidianidad y recrearse en la diversidad del mundo. En su entrevista a Eloísa Otero, por ejemplo, se expresaría del siguiente modo:

Esta composición tolera e incluso aconseja que haya altibajos en el recorrido; ya sabes, ese prurito oriental en reflejar tanto lo sublime como lo abyecto, ya que en cada persona conviven. De ahí la comodidad a la hora de

dar albergue a múltiples voces sin que se quiebre la “unidad” del conjunto (Otero, 2010).

“Recorrido” es la palabra con la que Ullán define su poemario, poniendo especial énfasis en su irregularidad y diversidad. También en su nota insiste en el hecho de que, “contra toda evidencia, «la vida sigue»” (Ullán, 2009: 1268). De manera que podemos percibir una aspiración a que su poemario sea tan irregular como la vida misma: con sus victorias y sus derrotas, con sus aciertos y sus errores, pero sin interrupciones. Por esta razón, nos parece oportuno recordar que Miguel Casado, en el prólogo a la obra poética del autor, ha percibido un cierto *efecto de continuidad* en su poesía; donde la sucesión ordenada e inevitable linealidad de la escritura resalta “lo híbrido del habla, el contacto entre los elementos más disímiles, potenciándolo incluso con la falta de puntuación y los saltos disociativos” (Ullán, 2009: 21).

Este análisis se refería a una dimensión lingüística, en principio, y también se puede identificar en algunos haikus del *rensaku*, pero nos interesa este concepto en tanto que se produce una continuidad en los recursos, los temas y, sobre todo, los registros y los diferentes lenguajes empleados en *Amo de llaves*. Sin embargo, ¿Cómo lo hace? Entendiendo la realidad como un bosque de signos del que extraer su material poético, en continuo cuestionamiento del lenguaje y de la realidad, como ha apuntado Julio Ortega (Casado [ed.], 2011: 27-48), y escogiendo interesadamente voces de extrema disparidad, como se observa en *Amo de llaves*.

Hay chistes cuarteleros, juegos dudosos de palabras, obscenidades, plegarias, mensajes de amor, jitanjáforas, suspiros, homenajes, parodias, bromas leves y bromas pesadas, desesperación, ironía... Más la huella del rumor social, de cuanto sucedía a lo largo del mes de julio de 2003. Y que también aumentó sus libertades al cargarlo de materiales gráficos (Lo ambiguo, lo resbaladizo, lo inestable, lo híbrido) (Otero, 2010).

Partiendo de estos dos comentarios que realiza el autor sobre su propia obra, nuestra intención es contemplar la posibilidad de que su ejercicio totalizador del haiku a través del *rensaku* tenga un valor estético. Es decir, siguiendo la expresión de Pedro Aullón de Haro, que se muestre como un “elemento más del caudal de disponibilidad poética” dentro de su obra y dentro del Neobarroco hispánico e hispanoamericano. Es necesario, sin

embargo, insistir en que no el poemario no tiene una significación unitaria, sino que construye la unidad desde la diversidad, dibujando el horizonte inestable de cotidianidad, de la existencia. Creando, así, una continuidad de inestabilidades. Tras estos últimos comentarios, nos introducimos en el siguiente apartado, donde analizaremos el espíritu barroco que persiste en algunas de las estrategias de composición poética en el haikismo de Ullán.

2. EL HAIKU COMO CAUCE POÉTICO DEL NEOBARROCO

Miguel Casado, en su prólogo a la poesía completa de José-Miguel Ullán *Ondulaciones* (2009), advertía que, siguiendo la distinción que José Lezama Lima entre un barroco solar y otro nocturno, Ullán pertenecería a este segundo. Esta caracterización se sustentaría en un motivo transversal de su obra: el “apagamiento” del punto de luz y del sentido de la vista. Un ejemplo interesante de esto, y dentro del poemario, es el haiku CLVI: “Cuando me atrevo, / tras amatar la llama, / mis ojos sello.” (2009: 1244). Además, resulta interesante, para una mayor comprensión, contraponer este haiku con uno que escribiera Arakida Moritake (1473-1549): “Noche de estío: / el sol alto despierto, / cierro los párpados.” (Paz, 2014: 336).

Pero no sucede lo mismo con ciertos aspectos que podríamos tildar de específicamente barrocos; por ejemplo, la contraposición de dichos elementos con un lenguaje confuso y abigarrado: “A Polifemo / le avivaron abrojo, / mamante extremo.” (2009: 1192), donde observamos otra vez el tema del apagamiento, aunque violento, de la vista a través del mito homérico.

Las semejanzas entre ambos poemas de Ullán y aquel de Moritake son a simple vista más que notables. Casi parecieran haikus hermanados en una cierta intertextualidad, ya fuera casual o deliberada. Sin duda, por otro lado, nos sirve para dejar constancia de que esta nocturnidad barroca se acercaría a las culturas no occidentales, como ha defendido Casado (Ullán, 2009: 25). Omar Calabrese ha definido esta pulsión barroca por la oscuridad como una forma de encontrar placer en lo indistinto, un “placer de la imprecisión” (1989: 170-185) Parafraseando el clásico ensayo de Junichirō Tanizaki (2019), podríamos decir que en *Amo de llaves* confluyen dos modos de oscuridad, dos “elogios de la sombra”: una nocturnidad barroca y una nocturnidad oriental muy próxima a la tradición japonesa.

Anteriormente, hemos hablado de cómo el *rensaku*, conjunto de haikus que adquieren un sentido común, se caracteriza por ser una *forma*

enciclopédica según la denominación de Northrop Frye (2000). Pero esto, como insistía Makoto Ueda, no nos puede hacer olvidar la autonomía estética que cada haiku posee por sí mismo (1983: 388). Por otro lado, ya hemos apuntado que *Amo de llaves* sintetiza de un modo ciertamente irregular, aunque pudiera ser deliberado, dos modos de nocturnidad: uno de carácter Neobarroco, como hemos advertido, y otro de carácter tradicional japonés, como se revela en el propio ejercicio del haiku. Este género es, indudablemente, un cauce de disponibilidad genérica durante el cambio de siglo, pero difícilmente podríamos ignorar su sentido y su trasfondo filosófico. No pierde su significación dentro de la tradición occidental, sino que permanece ahí, aunque sea para ser definitivamente destruida por los recursos poéticos que sean.

Ambas realidades constituyen dos focos de contradicción en niveles diferentes de significación. Es decir, son dos puntos de tensión de una gran productividad poética, primero en un orden cultural y luego en un orden de genericidad. De un lado, en este orden cultural, tendríamos una confrontación de la tradición poética japonesa, caracterizada por una serie de valores que ya hemos resumido, entre los que incluimos una concisión lingüística de significación filosófica, y la tradición poética hispánica de carácter barroco que se desarrollaría en la segunda mitad del siglo XX hacia un Neobarroco hispanoamericano. Del otro lado, y refiriéndonos a la especificidad genérica del poemario, encontramos una tensión entre el *rensaku* como forma enciclopédica, específicamente dentro de la obra de Ullán, y el haiku como instante de trascendencia poética, que en manos del poeta español se expresa a través de un haikismo humorístico. De manera que, siendo lo más expositivos posible, se pueden representar mediante los siguiente opuestos: 1) Barroco hispánico/haikismo Zen, y 2) *rensaku*/haiku.

¿Cómo podemos abordar críticamente estas contradicciones? Nuestra propuesta será distribuir todos estos puntos de tensión entre dos dimensiones de composición poética: en primer lugar, una dimensión “extensiva” que se corresponde con el *efecto de continuidad* del *rensaku* y que se manifiesta, por un lado, como una heterogeneidad paratextual —con citas paratextuales, dedicatorias, ilustraciones, fotografías, pintadas, conversaciones, etc.— y, del otro lado, como un dialogismo intratextual —con citas intra e intertextuales, voces de otros, discursos periodísticos y publicitarios, mensajes políticos, ilustraciones intratextuales, etc. En segundo lugar, una dimensión “intensiva” presentada a través de la concisión métrica del haiku del haiku, que se respeta casi sin excepciones

(5-7-5), y cuyas consecuencias son de carácter estilístico e intratextual, pero que se pueden identificar también en la utilización de recursos gráficos y visuales. A continuación nos ocuparemos de ambas dimensiones poéticas, en ese orden, desde la perspectiva del Neobarroco hispanoamericano y desde las reflexiones que la crítica ha proyectado sobre la poesía de Ullán.

Jorge Luis Borges definió el Barroco como “aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura” (2005: 291). ¿Acaso no nos recuerda esto al *rensaku*? La *continuidad* se manifiesta como género y se afianza mediante dos núcleos temáticos: la visión del “ojo” y el juego de seducciones del “amante”; que además están presentes léxica o semánticamente en casi todos los poemas. Sin embargo, esta continuidad no es limitante, sino que busca expandirse constantemente hacia otros cauces, avanza en busca de los márgenes: como un río acumula incesante los rastros que encuentra a su paso. Este es el sentido del agotamiento: agotar las imágenes, agotar las ideas, agotar los juegos, agotar las estrategias... Claro que no con la vana pretensión de agotar toda la poesía, sino de agotarse a sí mismo, de extenuarse. Despliega todas las cauces posibles de expresión.

La heterogeneidad de *Amo de llaves* se despliega en sus cinco partes, todas ellas llamadas “Tiempo muerto”, mediante la proliferación de citas dispares, referencias, nombres, recursos, temáticas dentro de los poemas, etc. Es obvio que el amor se reformula desde la tradición amorosa neoplatónica, con los símbolos del corazón y del ojo. Pero se presenta de maneras diferentes, por ejemplo, haciendo referencia a la poesía renacentista portuguesa en “Crisfal”, la tradición española del romancero amoroso (“Anda, ve a la burlería”), el peculiar simbolismo de Jules Laforgue, el género musical del bolero, o fragmentos extraídos de la prensa o directamente escuchados en la calle. Esta constante referencia paratextual se manifiesta de forma intratextual en los haikus: en el número XIII “Lío platónico. / Multicolor, la noria; / grises, los ojos.” (2009: 1149), en el número LXXXII “Pino con π / en su portal —no es broma—, / Platón en ptyx.” (2009: 1197), o en el número XCV “«Averroísta» / la llamaban al verla / roer la vista.” (2009: 1203). Todos ellos de una erudición desbordante pero que se cuestiona constantemente, como se aprecia en este último, mediante el juego y el humor.

Eduardo Milán ha escrito que “para Ullán todo lo que hay es legado. Por lo tanto, todo extrañable”, y a propósito de esta reflexión ha dicho que la técnica dialógica del poeta es un *entresacado*, ya que “los recortes de

habla que practica [...] dejan en el resto del texto como la marca de una huella” (Casado [ed.], 2011: 61). Es decir, que el dialogismo está poblado de ausencias, de juegos de palabras y referencias que revelan un vacío y un efecto residual. No sería descabellado decir, por otra parte, que este es un movimiento centrífugo de referencias literarias, a partir del cual todas las lecturas de Ullán quedan expuestas en su desnudez. Todas ellas son visibles al lector como una serie de capas superpuestas y de sedimentación irregular; explícitas para el lector en los elementos paratextuales, así como identificables dentro de los poemas.

En el ensayismo de Lezama Lima y Severo Sarduy, encontramos una reformulación estética muy interesante del concepto de *transculturación* antropológica de Fernando Ortiz, presentado en su investigación *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1987). Según los teóricos del Neobarroco, concuerdan con Ortiz en que la identidad y cultura cubanas se organizan en una *superposición* de estratos culturales distintos que conviven en su diversidad. Este rasgo lo oponen a un proceso de síntesis que no habría tenido lugar en Cuba, pues estos estratos conviven sin anular sus diferencias, como en una suerte de *collage* de culturas (Sarduy, 1987: 283). El *rensaku*, como una proliferación de continuidad entre elementos autónomos y dispares, resulta ser un género idóneo, a la par que constituye, en sí mismo, una tradición dentro del conjunto.

Algo así podemos apreciar en la poesía de Ullán, donde tradiciones de todo tipo conviven unas con otras, no en una síntesis poética, sino como trazos entresacados y expuestos en superposición, y cuya apariencia adquiere un tono humorístico. Severo Sarduy, por ejemplo, decía que en este procedimiento barroco se deslizaba “un elemento de risa, de burla discreta, algo de «choteo»”(Sarduy, 1987: 283), y tuvo ocasión de compartir estas reflexiones con Ullán en La Habana (Marco y Gracia [eds.], 2004: 870-875). Este “choteo” está presente en *Amo de llaves* de muy diferentes maneras, con un tono desenfadado, pero siempre con un *efecto de continuidad*, con un deseo de continuar su itinerario: “Mi pesadilla / es morderme la cola / por ver si chilla” (2009: 1180). La burla, la sátira, el humorismo, son componentes que aseguran la unidad del *collage*, rasgos de una ironía creativa.

En cuanto a la dimensión “intensiva” del poemario, Eduardo Milán identifica en la poesía de Ullán un segundo procedimiento o estrategia poética: un “espíritu de *concreción*” producto de una ausencia, de un miedo al “afuera poético” (Casado [ed.], 2011: 62). De hecho, este crítico señalaba esta característica en *La dictadura del jaykú*. Su acierto fue

entender que la concreción o “intensión”, según nuestro esquema, no es únicamente un procedimiento lingüístico por el cual se condensan los recursos sintácticos o léxicos, también es una forma de lo “no dicho”. Empleando la expresión, diríamos que aquello que el poema se calla brilla por su ausencia. Sin embargo, no solamente se manifiesta en estos términos; también encontramos este espíritu en la iconocidad del lenguaje, cuyo cuestionamiento era central en la Vanguardia y la Neovanguardia, y en la superposición de campos semióticos como el lenguaje y los lenguajes visuales, o incluso los gestos.

Ya hemos señalado que, para Rodríguez-Izquierdo, el haiku “es enteramente imagen” (2005: 22). Esto sería consecuencia del “momento haiku” o *satori*, es decir, un instante de iluminación en el que el poeta empatiza con la Naturaleza y se siente parte de ella. Por esta razón, en el haiku es frecuente la alusión a los sentidos como puertas de la percepción de nuestro entorno: la vista, el olfato, el gusto, el oído y el tacto. Todos ellos, por ciertos, importantes en Ullán por su sentido metapoético de la escritura (‘mano’) y la lectura (‘ojo’) —Casado ha estudiado este sentido de *Maniluvios* (1972) en su prólogo a *Ondulaciones* (2009). Del mismo modo, la percepción tiene un significado concreto dentro de la tradición barroca, pues esta tiende a recrearse en el “placer de la imprecisión” en oposición a la exhaustividad científica (Calabrese, 1989: 170-177).

Así pues, el haiku ofrece, desde su propia definición como género literario, una oportunidad de concreción, de ausencia, porque propende a una totalización de la experiencia desde el instante que dura un evento cotidiano. Por eso las acciones verbales no son comunes en el haiku y tienden a ser presentadas mediante tiempos presentes e infinitivos (Rodríguez-Izquierdo, 2005: 21-34). Ullán juega con este sentido de la concreción en el haiku, por ejemplo, introduciendo el dialogismo intratextual en el haiku y recargando la composición de verbos: “«¡Sube a la almena!» / Obedecer despluma; / alón jijea” (2009: 1152). Sin embargo, respeta en todo momento la estructura métrica del haiku y demuestra una gran habilidad retórica a la hora de condensar significantes y expresiones de toda índole, otra manifestación de la extensión dentro de la intensión, que constituye por sí mismo un procedimiento Neobarroco.

Por otro lado, la brevedad del haiku tiene un sentido religioso desde su institución dentro del budismo Zen por Matsuo Bashō en el siglo XVII, y de ahí que su escritura adquiera un valor de camino o recorrido hacia la anulación del yo. En cambio, descubrimos que en *Amo de llaves* persiste un yo poético, de un lado, y muchas veces el discurso está dirigido hacia

un tú, del otro, de manera que remite constantemente a una comunicación, a un encuentro entre seres que no tendría sentido para la tradición clásica del haiku: “Ya no me extraña / que se acoplen mis ojos / a tus pestañas.” (2009: 1151). ¿No sería un oxímoron hablar de un posible haikismo barroco? Nuestra interpretación es que la anulación del yo se produce mediante otro procedimiento que no violenta necesariamente la concisión. Severo Sarduy denominaba retórica del *horror vacui* a la que “no admite en su densa red, *cargada*, la posibilidad de un yo generador, de un referente individual, centrado, [...] que oriente o detenga la crecida de signos” (1987: 175). De esta manera, podríamos señalar que, en la poesía ullanesca, el dialogismo poético tendería a anular, por otras vías, la autoridad del yo poético.

En términos sintácticos, antes de hablar de la iconocidad del lenguaje, también podemos encontrar la *condensación* barroca como un recurso poético, dentro del haikismo de Ullán. Este procedimiento fue definido por Severo Sarduy en su ensayo “El barroco y el neobarroco” (1972) como

Permutación, espejeo, fusión, intercambio entre los elementos —fonéticos, plásticos, etc.— de dos de los términos de una cadena significativa, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros (Fernández Moreno, 2000: 173).

Además, su efecto sería el de “hacer surgir el sentido allí donde precisamente todo convoca al juego puro, al zar fonético, es decir, al sin-sentido” (Fernández Moreno, 2000: 173). Lo curioso es que, en este juego de contrastes fonéticos y visuales en su mayoría, damos con una suerte de superación de la superposición en un sincretismo. Efectivamente, como afirma Sarduy, “el autor crea una tensión entre dos significantes de cuya condensación surge un nuevo significado” (Fernández Moreno, 2000: 174). Lo podemos observar en el haiku LXXXVII de una manera bastante explícita: “Báculo enhiesto. / Siendo Papa y no gnhomo, / va *cool* y ciego.” (2009: 1199), y en el haiku CXIX como ejemplo de condensación que pulveriza la cadena de significantes: “te man ojoa / namaet jamaote / oe matoa” (2009: 1217). Al mismo tiempo, este haiku está acompañado por un paratexto que reza: “Ozymandias, rey de reyes”, que alude a la obra de Percy B. Shelley.

También un ejemplo de condensación aunque, en cierta manera, un *ready-made* por su condición de significante desplazado de su contexto, el haiku L dice así: “!ajipedobeS; / Los clásicos mascaban / sus

conclusiones.” (Ullán, 2009: 1175). Aquí se produce una inversión ortográfica de la palabra “ajipedobes”, que es en sí misma una inversión léxica (“sebo de pija” leído del revés). Con ella se nombraba a las estampillas satíricas del siglo XIX que ridiculizaban las prácticas sexuales de la monarquía española. En cierta medida, esto nos mueve a considerar un carácter epigramático en el haikismo de Ullán. Por supuesto no en cuanto a la métrica, aunque exista una coincidencia en la concisión, pero sí en ciertos aspectos temáticos que acabamos de comentar, y también retomando la etimología de la palabra ἐπίγραμμα que vendría a significar una acción acabada: ‘inscripción’ o ‘escrito encima’ (Corominas, 1992: 191).

En cuanto a la dimensión gráfica de la concreción, no podemos ignorar que Ullán se inscribe en una tradición de Neovanguardia (Benítez Andrés y López-Carballo, 2016: 22). Aquella que hereda para la poesía toda una serie de experimentos relacionados con la imagen y la forma, como los de Guillaume Apollinaire o Vicente Huidobro, que Ullán supo continuar en obras como *De un caminante enfermo que se enamoró donde hospedado* (1972-1985) o *Visto y no visto* (1993). Por esta razón, Jenaro Talens ha considerado necesario aplicar la noción de *iconotextos* para describir la producción poética de Ullán:

Iconotexto parece remitir a la coexistencia de texto e imagen en sus diferentes manifestaciones, desde la *ekphrasis* horaciana (*ut pictura poesis*) al caligrama helenístico de Licofrón y su versión moderna en los textos imagistas de Pound, H. D. y, sobre todo, Apollinaire (Casado [ed.], 2011: 186).

Al trazar algunos de los rasgos fundamentales del haiku, hemos comentado, aunque brevemente, que estos han estado tradicionalmente acompañados de material gráfico, ya fuera una ilustración auxiliar o, incluso, en sustitución de alguna palabra o de un verso. Esto, sumado al hecho de que, como hemos señalado, los verbos ‘escribir’ y ‘pintar’ comparten un mismo significante en japonés —*kaku*— (2005: 147), nos hace pensar que el haikismo de Ullán, su interés, pueda residir en parte en una asimilación de tales categorías verbales. Así pues, la escritura se dispone sobre la página ocupando un espacio en blanco prefijado: tres versos que se distribuyen en 5, 7 y 5 sílabas cada uno por orden. Al no estar inscritos a una dimensión puramente lingüística, todo es posible y todo adquiere una nueva significación espacial dentro de la página.

Los poemas así pierden su dimensión exclusivamente lingüística o métrica para convertirse, en cambio, en puras formas visuales reconocibles para su lectura, pero que no atienden a cuestiones como corrección de escritura. Es decir, cada letra pierde su valor como letra y gana, en contrapartida, un valor estético, una presencia gráfica que excede lo puramente lingüístico y se convierte en plástico. Por ello persiste una continuidad visual, podríamos decir, entre el trazo y la tinta que perfila las palabras en los haikus y aquellos que se definen como recursos exclusivamente visuales. No existe una diferencia clara entre ambos lenguajes, en definitiva, pero detrás incide la misma “mano” y después los mirarán los mismos “ojos”. Las formas pierden su consistencia para dar paso a la experiencia. Por ejemplo, en el haiku XCVII cuya métrica lingüística es 4-6-4, hay una total condensación de los componentes lingüísticos y visuales (2009: 1204):

IRAK ☹ IRAK ☹

IRAK ☹ IRAK ☹ IRAK ☹

IRAK ☹ IRAK ☹

Según Jenaro Talens, esta realidad poética se divide, dentro de la obra de Ullán, en dos etapas: una primera que se extiende desde *Maniluvios* (1972) hasta *Visto y no visto* (1993) y donde rige un vínculo poético con el lenguaje visual; mientras que en una segunda etapa “el diálogo ya no se establece con el universo de la imagen, sino con las formas fijas [...] en lo que tienen de musical” (Casado [ed.], 2011: 190). Si tomamos esta reflexión, podemos decir que en *Amo de llaves* (2003) todavía existe una intensa utilización de los recursos visuales, pero también un impulso musical, como dice el propio Talens, hacia lo folclórico, que se revela en el espíritu del género de la seguidilla española en su relación con el haiku. Es decir, que en este *rensaku* encontramos la confluencia de la música y de la voz, de la imagen y de la letra, de la tradición folclórica y de la experimentación vanguardista. A su vez, la experiencia estética de mayor intensidad en la lírica española y su recuperación vanguardista en la literatura hispanoamericana.

El haiku I, que abre el poemario, está acompañado de un gran corazón con un ojo en su centro y de 36 corazones pequeños dispuestos en filas

dispares. En un lateral, dispuesto verticalmente y en cursiva, un haiku dice así: “*No me lo digas: / corazones con ojos // a la deriva*” (2009: 1141-1143). Si prestamos más atención, los corazones están dispuestos en fila y agrupados de manera que cada corazón coincide con la distribución de las letras y su agrupación en palabras del haiku. Si además tenemos en cuenta que el haiku nos induce a pensar o nos recuerda al estilo coloquial de las adivinanzas (“*no me lo digas*”), descubrimos que se trata todo de un pasatiempo como sacado de entre las páginas de un periódico, cuyo resultado se encuentra a la vuelta de la hoja para los jugadores despistados. Es todo un juego. Todo el poemario una gran adivinanza cuya respuesta está inscrita en los márgenes.

CONCLUSIONES

Puede ser que José-Miguel Ullán fuera de los últimos poetas en ejercer el haiku después de la excepcional producción que tuvo lugar en los 90 entre España e Hispanoamérica. Este fenómeno debió, sin duda, determinar su curioso primer acercamiento con *La dictadura del jaykú* y de nuevo en *Amo de llaves*, con diez años de diferencia entre una y otra publicación. Por supuesto, debió ser determinante su acercamiento a las culturas y tradiciones hispanoamericanas, como los estudios de Octavio Paz sobre el haiku y demás investigadores de la cultura japonesa. También el interés contracultural que produjo el haiku y el budismo Zen en la cultura Occidental, ya fuera a través de la Generación *Beat* en Estados Unidos o a través de los movimientos estudiantiles europeos de los años 60 y 70.

En cualquier caso, este género adquiere un sentido propio dentro de la personalísima obra de Ullán. No solamente porque recupera una tradición satírica y humorística del haiku, es decir, aquella más cercana al lenguaje popular, coloquial o incluso burlesco, cuyos orígenes son anteriores a los de la tradición clásica del haiku que se inicia con Matsuo Bashō, sino porque aprovecha todos los elementos específicos del género para reintroducirlos, reconducirlos, como prácticas alternativas de su propia poética. En otras palabras: inventa desde una tradición antigua y lejana, que tan solo entonces había empezado a ser empleada en tradición la española, nuevos modos de expresar su complejo universo poético de símbolos y juegos verbales. Por otra parte, no es distinto de los demás poemarios de Ullán en tanto que forma una continuidad con respecto a la búsqueda: búsqueda constante de nuevas expresiones, de nuevos

procedimientos, de nuevos juegos, de nuevos lugares de escritura y de lectura.

Como las adivinanzas, sus poemas nos hacen dudar y cuestionan nuestras primeras especulaciones, pues con ellos el poeta pretende alterar nuestra comodidad. Por esa razón puede que escribiera haikus un poco a destiempo de los demás poetas; para mantener una cierta distancia con respecto a la tradición, a la poesía del momento. ¿Cuál es ese rumor, esa burla, ese choteo barroco? Se rigen por otras reglas y por otros códigos. En definitiva, puede que realmente la poesía no sea otra cosa que jugar con el lenguaje, o como Ullán definió este enigmático libro, puede que su obra no sea más que el “diario de un ludópata compulsivo al que había que echarle una mano” (2009: 1268).

BIBLIOGRAFÍA

- Aullón de Haro, Pedro (2002), *El Jaiku en España*, Madrid, Hiperión.
- Borges, Jorge Luis (2005), *Obras completas* (vol. I), Barcelona, RBA.
- Benítez Andrés, Rosa y López-Carballo, Pablo (2016): “El 68 de José-Miguel Ullán: procedimiento, revolución y vanguardia”. *Estudios Filológicos*: 57, pp. 7-24.
- Calabrese, Omar (1989) *La era neobarroca* (trad. Anna Giordano), Madrid, Cátedra.
- Casado, Miguel (ed.) (2011), *Las voces inestables. Sobre la poesía de José-Miguel Ullán*, Madrid, Círculo de las Bellas Artes.
- Castellet, José María (1971), *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu*, Madrid, Taurus.
- Corominas, Joan y Pascual, José A. (1992), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (vol. III), Madrid, Gredos.
- Fernández Moreno, Cesar (2000), *América Latina en su literatura*, México D.F., Siglo veintiuno.

- Frye, Northrop (2000), *The Anatomy of Criticism*, Nueva Jersey, Princeton University Press.
- Gordillo, Luis (2001), *Ajipedobes y otras estampas fernandinas*, Madrid, SIT.
- Hakutani, Yoshinobu (2009), *Haiku and Modernist Poetics*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Marco, Joaquín y Gracia, Jordi (eds.) (2004), *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barcelona, Edhasa.
- Ortiz, Fernando (1987), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Ayacucho.
- Otero, Eloísa (2010), “Tres entrevistas a Ullán”, en *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 15, pp. 81-85, <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=442> (15-1-2020).
- Paz, Octavio (1992), *Excursiones/IncurSIONes: Dominio extranjero* (vol. II), Barcelona, Círculo de Lectores.
- Paz, Octavio (2014), *Versiones y diversiones*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando (2005), *El haiku japonés. Historia y traducción*, Madrid, España.
- Sarduy, Severo (1987), *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Sarduy, Severo (2011), *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Tanizaki, Junichirō (2019), *El elogio de la sombra* (trad. Julia Escobar), Madrid, Siruela.

Ueda, Makoto (1983), *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, Stanford, Stanford University Press.

Ullán, José-Miguel (2009), *Ondulaciones. Poesía Reunida (1968-2007)* (pról. Miguel Casado), Madrid, Galaxia Gutenberg.

Yasuda, Kenneth (2011), *Japanese Haiku*, Vermont, Tuttle Publishing.