

La poesía de Vicente Gallego: ser nadie

ARMANDO LÓPEZ CASTRO
UNIVERSIDAD DE LEÓN
alopezcastro49@gmail.com

Recibido: 29/04/2019

Aceptado: 17/05/2019

RESUMEN:

El territorio de la escritura poética, donde la luz y las sombras no dejan de confundirse, es el lugar de lo incondicionado, del vacío donde el poema se forma, que es ajeno a toda idea prevista, pues cualquier forma de intencionalidad liquida de raíz lo poético. En la poesía de Vicente Gallego, la voz poética tiende a ser anónima, impersonal, a convertirse en nadie, que es la forma de ser alguien.

PALABRAS CLAVE: *Voz poética, vacío, nadie, impersonalidad.*

The poetry of Vicente Gallego: to be nobody

ABSTRACT:

The territory of poetic writing, where light and shadows do not cease to be confused, is the place of the unconditioned, of the void in which the poem is formed, which is alien to any idea foreseen, as any form of intentionality utterly abolishes the poetic. In Vicente Gallego's poetry, the poetic voice tends to be anonymous, impersonal, to become nobody, which is the way of being someone.

KEYWORDS: *Poetic voice, emptiness, nobody, impersonality.*

En su ensayo "Sobre el arte de hurtarse", incluido en *Poética y poesía* (2006), escribe Vicente Gallego: "El oficio del poeta, como el del torero, es el arte de hurtarse en el momento en que embiste el poema, para que sea el poema mismo el que pase solo y se dibuje limpio en el aire, no tocado siquiera del engaño que lo lleva". Hay, en tales palabras, no sólo una alusión a la absoluta autonomía del poema, que exige un estado de disponibilidad, de recepción o de escucha, ante lo que el poema va a decirnos, sino también un olvido del artificio, de dejar que el lenguaje hable en uno, como quería Novalis. Por ser el poema un espacio intermedio entre sueño y realidad, su belleza consiste en esta fluctuación singular que carece de límites, en este vacío que puede engendrar múltiples formas de expresión. ¿Después de todo, no es el vacío o la nada del poema la intuición abierta de algo inacabado, ese *otro* lugar ambiguo todavía, que parece estar a la espera y que, de pronto, se ilumina, como un relámpago, dejándonos entrever un claro en la falla de la escritura? Siendo la poesía aquello que nos sueña, una especie de profundidad entreabierta, donde las palabras brillan transparentes como la nada del lenguaje, la aceptación de ese territorio interior revela la posibilidad de acceder a lo real, de que la totalidad se forja desde la nada. En el vacío de nadie cesa lo discursivo y todo se unifica, todo *se expone* al mundo como una dimensión impersonal, anónima.

Tanto en la cultura occidental, centrada en la fijeza de la identidad y la constancia, como en la del lejano oriente, articulada sobre la caducidad y la transformación, habitar poéticamente significa no estar apegado a nada, vivir "en parte donde *nadie* parecía", para decirlo con palabras de san Juan de la Cruz, pues el que no habita en ninguna parte siempre está despidiéndose, alejándose de toda forma de retención. Ese desprendimiento supone una renuncia a la posesión, a lo que el yo tiene para abrirse al otro que lo constituye. Y habitar en ese territorio no reconocible, donde lo incondicionado es puesto a salvo y la escritura se forma, es ajeno a toda idea prevista, pues cualquier forma de intencionalidad liquida de raíz lo poético. Así lo expresa el Maestro Eckhart en uno

de sus sermones: “No tengas ningún propósito ulterior en tu trabajo. Trabaja como si nadie existiese, nadie viviese, nadie hubiera venido jamás sobre la tierra”, cita que Vicente Gallego sitúa al comienzo de su ensayo, y, en lo moderno, un filósofo como Cioran: “Un mot prévu est un mot défunt”. Porque, en efecto, toda “palabra prevista”, al estar condicionada, nace ya muerta, y lo que necesita la palabra es sustraerse a la presión de lo temático y abrirse a la ambigüedad de lo incondicionado, que es inherente a la naturaleza misma de la escritura poética. Tal vez porque en ese territorio cambiante, donde confluyen lo perdido y lo encontrado de nuevo, es donde se inscribe el poema. Desde el viaje de Ulises a los textos de Beckett, pasando por la experiencia radical de la nada en los místicos o la falta de identidad del poeta en la poesía de Keats, lo que reivindica la impersonalidad de la escritura es la prueba de lo incondicional, que se da a decir en lo que no puede decirse. El “arte de hurtarse”, del que habla Gracián en su *Oráculo*, análogo del “saber del no saberse”, requiere una atención abierta al misterio, donde se da un paso del pensar al contemplar, una suspensión del lenguaje referencial para dar lugar al origen de todo lo naciente, que es el espacio propio de la creación. Desde este punto de vista, en la medida en que “ser nadie” nos lleva desde lo que dejamos de ser hasta donde empezamos a ser, esa liberación implica purificar el lenguaje, trascender las reglas de toda significación y abrirse a la transparencia de todo lo que es. Si no puede existir algo sin nada, el decir de nadie muestra una relación con lo que no abarcamos, pero nos abarca, con la presencia de lo desconocido, cuya ignorancia exige una entrega a lo irreductible. Pues lo sagrado, aquello cuya presencia se desconoce, es también lo que se ofrece de forma natural, lo que se abre como revelación. Ser nadie equivale a generar una apertura, para que el mundo siga fluyendo, para que la palabra inicie la búsqueda de lo perdido, de todo aquello que nos falta y nos constituye¹.

1 Refiriéndose a la renuncia de la posesión, afirma Byung-Chul Han: “El no habitar en ninguna parte cuestiona de manera radical el paradigma de la identidad” (2017: 119).

Toda poesía, en cuanto se inscribe en su imprevisible desplegarse, va más allá de toda apariencia, de todo límite que pretenda encerrarla, y apunta a una plenitud de expresión. Tal vez por eso, reaccionando contra el módulo culturalista y metalingüístico de los poetas novísimos, los poetas que se dan a conocer a lo largo de las décadas de los años ochenta y noventa vuelven, directamente y sin mediación alguna, a los poetas del medio siglo, entroncando, en el caso de Carlos Marzal y Vicente Gallego, con la poesía de Francisco Brines, caracterizada por su sentido elegíaco de la existencia. Ahora bien, si el poeta nace cuando el grupo desaparece, pues en el fondo no existen generaciones sino poetas independientes, lo que se impone con el tiempo es la individualidad de la voz poética sobre el deseo de agrupar. En este sentido, leer los poemas de Vicente Gallego equivale a percibir un territorio de amistad en el que nada de lo que fue se pierde. ¿Podría ser “el abrazo”, símbolo de unidad extrema, el emblema de la escritura de Vicente Gallego? ¿No celebró él, tanto en el poema “El abrazo”, de *Cantar de ciego* (2005), como en su libro de ensayos, *Vivir el cuerpo de la realidad* (2014), la armonía del abrazo como forma suprema de solidaridad entre lo humano y la voz? Debido a su naturaleza afectiva, el abrazo incluye el ser con el otro y la realización de una palabra extrema, la conciencia de ser en el mundo y la depuración del lenguaje, cualidades siempre presentes en la escritura del poeta valenciano. Al hacer suyas las experiencias de los demás, el poeta se aleja de sí mismo para convertirse en un “nadie”, que es la forma de ser alguien. En la poesía de Gallego, al menos en sus poemas más significativos, la originalidad brota de aquel lugar donde no hay ninguna distinción entre anfitrión y huésped (“Ni huésped ni anfitrión. Huésped y anfitrión sin duda”, dice uno de los proverbios del budismo zen), donde la palabra, al suprimir las diferencias, se hace acogida de la realidad entera. Al intentar reconocerse como otro (“Je est un autre”, recuerda Rimbaud), el poeta pone en juego su vida, mirando a lo que es extraño, a lo que habita “en ninguna parte”. A partir de esta relación de amistad, que habría que entender como el fundamento de una fuerza éti-

ca, se percibe una escritura sin diferencias, del intercambio o de la equivalencia, en la que el proceso de identificación no consiste sólo en convertir lo familiar en lo extraño, sino en abrirse a lo desconocido sin esperar nada a cambio (“Vosotros, en cambio, amad a vuestros enemigos, haced el bien y prestad *sin esperar nada*. Entonces será grande vuestra recompensa”, *Lucas*, 6, 32-35). En el instante de la relación dialogística entre el yo y el otro, la palabra experimenta lo que hay en las cosas, irradiando desde un centro a la periferia, pues el espíritu amistoso está siempre abierto. En este sentido, la escritura de Vicente Gallego no es centrípeta, sino centrífuga, moviéndose desde un centro unificador a muchos puntos radiales, y cada uno de sus poemas se revela como un crecimiento orgánico, igual que el desarrollo de un fruto. Teniendo en cuenta la afirmación de Gottfried Benn, según la cual todo poeta pasa a la posteridad por nueve o diez poemas, nos fijaremos en la singularidad poética del análisis, considerando al poema como el espacio de una transformación que se expresa lingüísticamente, como el lugar donde la palabra, carente de límites, apunta a nada y se transforma en “cara de nadie”, haciéndose cargo de la herida y volviéndose transparente en la claridad del agua.

La experiencia de la poesía es un aprendizaje interminable, en donde lo que cuenta es la independencia de los poemas, cuya escritura debe estar sometida a una constante labor de criba. Si el poeta va creando a fuerza de supresiones, cada uno de sus poemas debe ser a la vez profundo y alto, raíz y vuelo, elevándose desde lo real hasta lo inefable. Con el paso de los años, la poesía muestra una violencia creativa para poder sobrevivir. Acaso sea ésta una de las razones fundamentales de las antologías, que lo mismo que los manuales literarios se reducen, en muchos casos, a una labor taxonómica, que va en contra de la operación individual del arte, contrario a cualquier clasificación, aunque, si están bien hechas, contribuyen a salvar unos pocos poemas verdaderos. En las antologías más recientes sobre la poesía de Vicente Gallego, se ha prescindido de los primeros libros, *La luz, de otra manera* (1988), *Los ojos del extraño* (1990) y *La plata de los días* (1996), tal vez por

indicación del autor, que, en su selección antológica del año 2006, prescinde de tales libros, para comenzar con *Santa deriva* (2002), pasando por alto el hecho de que, en esos primeros libros, se contiene *in nuce* buena parte de su pensamiento y lenguaje futuros. Creo que no debe olvidarse esa primera etapa de aprendizaje, en que la voz poética está formándose, donde los poemas se revelan con su poder de insinuación y de sorpresa, aunque no siempre se alcance en ellos los mejores resultados. De los tres primeros libros citados, aparte de la complicidad de los jurados que otorgan importantes premios, rabos felices de serpientes estériles, el primero de ellos, *La luz, de otra manera*, muestra una experiencia de lo extraño, según la cual el sujeto poético se va despojando de la rutina cotidiana para vivir en el refugio costero de la contemplación. Tal distancia entre lo vivido y lo contemplado, necesaria para que la emoción estética se produzca, revela una dicotomía, ya implícita en el título, un proceso “de fuera adentro”, de acuerdo con el cual la voz del hablante se va difuminando hasta alcanzar el cuerpo intangible de la luz, según vemos en los poemas “Octubre, 24” y “Noviembre, 11”, donde la voz poética comparte la sensación de abandono de los espacios vacíos de la infancia y la juventud, como ocurre en el entorno despoblado del poema “Agosto, 28”, hasta llegar al poema final “Posdata”, donde la renuncia a todo lo lejano despierta en el protagonista una proximidad a la propia conciencia, que supone una nueva manera de ver el mundo:

POSDATA

Todo está en este cuarto, y me acompaña:
las jornadas tranquilas junto al mar,
la luz que vi y que he sido algún instante,
la roca que frecuento, el abandono
5 en que caigo después de las comidas
tras fatigar el centro de mi cuerpo
con un golpe de sal, el balneario
sin cristales, las villas del paseo

- que un nuevo otoño ha despoblado,
10 la tormenta y los gritos de las aves,
un ajetreo sordo que me envuelve
cuando todo transcurre en la inminencia
de una ignorancia última que es
conocimiento último y sencillo:
15 esta dicha modesta de saberme
aquí, ahora, yo. No hay más. Acepto. (2003: 39)

Si el poema “Septiembre, 22” finaliza con el movimiento de la escritura (“porque ahora es tan sólo transcurrir / mi gran tarea”), que es un proceso en trance de constituirse, en “Posdata”, la destrucción de lo vivido da paso a un estado de inminencia, característico de la experiencia poética, en que todo puede ser de nuevo. Tanto la cita de Pessoa en boca de su heterónimo Ricardo Reis, como la de Joan Vinyoli, que preceden al poema, no hacen más que reforzar ese estado “de una ignorancia última”, que bien podría designar lo absoluto de la muerte para dejar fluir su blanca semilla, que suscita, a su vez, “un conocimiento último y sencillo” de la realidad, pues sólo lo que no es puede serlo del todo. De hecho, todo el poema discurre hacia esa aceptación final de lo ignorado en el instante poético (“esta dicha modesta de saberme / aquí, ahora, yo. No hay más. Acepto”), donde la experiencia de la disolución en la nada (“No hay más”), que late y está presente, aunque no se deje palpar, es la que alumbrá, desde la inocencia del no saber, la posibilidad de un todo abierto. Como sucede con la “docta ignorantia” de Nicolás de Cusa, o con “el saber del no saber” de Juan de la Cruz, lo que recoge el lenguaje es la identificación del hablante con lo ignorado en el instante del poema (“aquí, ahora, yo”), la transparencia de lo real antes de ser dicho, una señal de lo inefable, que aún palpita por ser y da forma a lo inesperado de toda creación².

2 De las varias antologías sobre la poesía de Vicente Gallego, hay que destacar: *El sueño verdadero* (2003); *Poética y poesía* (2006); y *Cantó un pájaro* (2016), a cargo de Antonio Moreno. En cuanto a la experiencia de la extrañeza, que se revela en el libro

En la evolución poética, más que separaciones, lo que hay que descubrir son continuidades. Desde esta óptica, si en *La luz, de otra manera* la relación del cuerpo con la naturaleza se expresaba a través de un discurso lírico-narrativo, que utilizaba el lenguaje coloquial en forma de diario íntimo, en el libro siguiente, *Los ojos del extraño* (1990), la mirada elegíaca, derivada de la nostalgia de la pérdida de lo vivido en la infancia y la juventud, se proyecta paradójicamente sobre el desengaño del vivir, haciendo que su belleza transitoria discurra entre la evocación nostálgica y la espera inútil, en un momento de tregua donde cada pérdida trata de ser compensada por una ganancia. Desde este punto de vista, la resignación, más que una consecuencia del paso inevitable del tiempo, se revela como una forma de contemplar el mundo, donde el reconocimiento de experiencias pasadas permite a la voz poética “regresar a lugares donde fuiste feliz, / sin saberlo, después de algunos años”, como se dice en el poema “Reencuentro”. De ahí que el tono romántico, que corresponde al regreso, revele un lamento melancólico ante lo que el hablante no ha podido conseguir en los mejores poemas del libro, como “Los ojos del extraño”, “In dubio pro reo”, “La deserción”, “Otro milagro de la primavera” y “Las tardes”, manifestaciones todos ellos del desengaño vital que aqueja al hablante. En el cuarto de ellos, de clara raíz machadiana, pues la transformación que se produce en “A un olmo viejo” afecta al clima emocional del poema de Gallego, la reflexión sobre “este pasar mediocre de los años”, como se dice en el poema “Balcón al sur”, es lo que despierta, por parte del hablante, el deseo de renovación, ante una etapa de la vida que ya ha concluido:

OTRO MILAGRO DE LA PRIMAVERA

Extraña es esta luz que se rezaga, extraña
cuando ya no hay amor, cuando la tarde

mediante la técnica del distanciamiento, remito al ensayo de E.Harris, “El sentirse extranjero y los signos del distanciamiento en *La luz, de otra manera* de Vicente Gallego”, (2012: 125-150).

- ha caminado mucho a nuestro lado
y no encontramos hoy su rostro oscuro.
- 5 Extraña primavera que no cuenta
con nosotros. Sorprende
su luz a la costumbre ingrata y triste
de encender con esfuerzo
en la penumbra el ánimo y la alcoba.

El paso de la juventud a la madurez va acompañado de un sentimiento agrídulce de inquietud, pues la fugacidad del tiempo deja cierto tono de desengaño ante la oportunidad perdida. A diferencia del poema de Machado, "A un olmo viejo", que anticipa un deseo de vida en medio de la muerte, según revela el verso nuclear "algunas hojas verdes le han salido", esa luz de la primavera resulta "extraña" en el poema de Gallego porque llega tarde ("cuando ya no hay amor"), cuando el hablante, ante ese sentimiento de pérdida ("y no encontramos hoy su rostro oscuro"), no tiene más remedio que aceptar la derrota. El pesimismo conformista en que transcurre el poema revela una separación entre pensamiento y lenguaje, pues la palabra poética, opuesta "a la costumbre ingrata y triste", es incapaz de encender "el ánimo y la alcoba", es decir, el recuerdo del amor vivido. Y si el amor es recuerdo, depósito de experiencias trascendidas en la memoria, lo que tiene que hacer la palabra, en su retorno implacable, es lanzar sus redes en busca de lo esencial, pues en ella reconocemos el amor que perdimos o no fuimos capaces de alcanzar. Porque en su interior más profundo habita el sueño del retorno, del insistente "volver a suceder", cuyo acontecimiento se apodera de nosotros repentinamente, permitiéndonos ir más allá de todo límite y ayudándonos a recuperar lo vivido en el tiempo roto de la nostalgia. Lo decisivo es no renunciar a la plenitud del instante, que lucha contra la destrucción de la memoria y la palabra³.

3 En cuanto al clima emocional del poema, donde la voz se recrea en la experiencia de un amor que ya ha concluido, véase el ensayo de E. Harris, "Manifestaciones del esplín moderno en *Los ojos del extraño*, de Vicente Gallego: la plasmación del

La plata de los días (1996) continúa el tono melancólico de *Los ojos del extraño*, pero los poemas del nuevo libro resultan más logrados, lo que llevó al poeta a prescindir de muchos de los poemas del libro anterior y a rescatar tres de ellos, "Reencuentro", "En las horas oscuras" y "Variaciones sobre una metáfora barroca", en los que hay momentos de esplendor cotidiano, que es la sensación dominante en el nuevo libro. Un esplendor que llega después de un período muy turbulento, en donde la voz poética, más hecha que en los libros anteriores, siente que va a perder el mundo que ha amado, por eso recurre al tono elegíaco para expresar de forma ambigua la exaltación y la pérdida. Esa mezcla de vitalidad y nostalgia, que sustenta una reflexión sobre los efectos del paso del tiempo a través de visiones cotidianas, es algo característico del discurso posmoderno, que, a lo largo de los años ochenta y noventa, se plantea los desajustes entre la realidad y el lenguaje. Cuando a finales de los setenta el formalismo estético de los poetas novísimos aparece como una experiencia agotada, el uso de la ironía sirve para establecer una distancia con el poema, lo cual contribuye a su objetividad, y una relación con el lector, al margen de la cultura institucionalizada. Los mejores poemas del libro, aquellos que han permanecido en la memoria de los lectores, como "Generación espontánea", "En las horas oscuras", "Échale a él la culpa", "Elogio de la sombra", "Variaciones sobre una metáfora barroca" y "Maneras de escuchar un blues", revelan una crítica desmitificada del lenguaje, pues la ironía no acepta otra retórica distinta al habla común, una situación de *punto cero*, de borrón y cuenta nueva, en donde el esplendor convive con la ruina y la memoria del fuego, la experiencia del arder, es la que genera el descubrimiento del estar vivo. Así lo vemos en el cuarto de los poemas citados, en donde la sombra, con su poder ambivalente, pues frente a la opresión de la luz solar, la sombra se configura como el reino vacilante de lo ambiguo, como ya dejó expuesto Tanizaki en su memorable *El elogio*

quebranto vital", (2010: 95-110). Respecto al poema de Machado, escrito a raíz de la muerte de su esposa Leonor, remito a mi estudio, *Un canto de frontera. Escritos sobre Antonio Machado*, (2006: 174-176).

de la sombra (1933), es la que propone una conciencia crítica de lo individual frente a la homogeneidad de lo establecido:

ELOGIO DE LA SOMBRA

Los poetas que admiro se lamentan,
y en mis propios poemas me incomoda
una fiel insistencia en lo que es triste.
Y es verdad que hay tristeza, y que hay dolor
5 en los días de todos y en los míos,
y hay también injusticia, y ciertas tardes
un largo aburrimiento más injusto
que la peor desdicha.
Pero también es cierto que el dolor,
10 y la tristeza, e incluso la injusticia,
suelen ser la medida que permite
valorar la alegría, hacerla honda,
convertirnos el alma algunas noches
en la dulce congoja inexpresable
15 que cualquiera ha sentido y que no olvida.
Nos traicionan los versos, porque expresan
solamente las cosas que ellos quieren,
y lo hacen a medias.
Por eso intentan estos ensayar
20 un elogio encendido de la sombra,
obedecer por fin a quien los dicta,
decir que el sinsentido es un sentido
que, aunque a veces asuste, nos exalta,
que a pesar del horror, y de la muerte,
25 o justamente gracias a esas cosas,
el mundo se convierte en lo que es:
una fiesta salvaje en la que el fuego
es un precio que acepto por las veces
en las que igual que un sol brilló mi vida,
30 pues sólo brilla así lo que se quema. (2003: 95-96)

Toda creación se sustenta en el abismo, de ahí que la palabra poética, en su aproximación a lo desconocido, se esfuerce por dar nombre a lo que no lo tiene. Esta verbalización de la realidad, oscura y luminosa a la vez, implica una transformación de los opuestos, un destruir para ver mejor. Y lo que se destruye en el poema es cierta fidelidad sentimental, de la que el sujeto poético ha formado parte (“Los poetas que admiro se lamentan”), en beneficio de la autonomía del texto, cuyo ritmo contiene lo profundo bajo lo superficial e intenta convertir el movimiento del alma “en la *dulce* congoja inexpresable”. El canto ha sido una manera de dar forma a lo fugaz, de colaborar rítmicamente con el mundo. Para que los versos perduren en la memoria y vuelvan a ser lo que antes eran (“Nos traicionan los versos”), es necesario que la palabra participe del acontecimiento único de la muerte como fuente inagotable de novedad. De hecho, todo discurre aquí hacia ese verso final: “pues sólo brilla así lo que se quema”. Memoria del fuego, experiencia del arder, ya que la palabra debe arder para volver a nacer. Si la palabra es pura convención, nace muerta. Sólo cuando se quema o desaparece, se puede empezar a escribir. Así pues, los textos sagrados son libros quemados, como la *Torá* celeste, de la que se dice que estaba escrita con letras de fuego, o el poema *Llama de amor viva*, donde la palabra no deja de buscar los restos de lo ausente, de lo que falta y está por decir. De este modo, la relación del poeta con la sombra es realmente un descenso al fondo de lo oscuro, que es lo que da a la palabra la posibilidad de acceder a una cierta forma. En la medida en que ese fondo oscuro se constituye como fuente de todas las formas posibles, esa experiencia de lo abisal, concebida como unificación del sentir y el pensar, es la que engendra una experiencia naciente de lo real, propia del instante creador, donde lo que se escucha es el singular cumplimiento de lo único en el poema (“dice verdad quien sombra dice”, afirma Paul Celan en uno de sus poemas más conocidos).

Frente a la claridad de la luz solar, que se impone con su presencia, la ausencia de la forma, que tiene que ver con algo que

se echa en falta, es un medio de seguir teniéndolo todavía. Por eso, “el elogio *encendido* de la sombra” tiende aquí a romper el ritmo de la repetición, introduciendo lo paradójico en el discurso, tratando de convertir “el dolor en alegría”, “el sinsentido en sentido”, y abriéndonos a la transparencia de todo lo que es mediante el símbolo transformador del fuego. Si el poeta comienza alejándose de la sentimentalidad entonces dominante (“una *fiel* insistencia en lo que es triste”), es porque todo decir, para poder cumplirse, tiene que renunciar a la luz de la razón y abrirse a la oscuridad de la intuición, a ese “conocimiento oscuro y secreto”, del que habla san Juan de la Cruz, donde domina la incertidumbre y el riesgo. En poesía, lo desconocido se hace presencia y lo que intenta la palabra poética, desnuda de sí misma en el fuego destructor, es inaugurar nuevos espacios de creación, poder revelar, desde su ser insondable, lo que en ella comienza a latir⁴.

Con *Santa deriva* (2002) se insinúa un cambio de orientación estética, que no sólo responde a la sustitución de la elegía por el himno, sino también a una nueva manera de entender la poesía, basada en la unidad de emoción y pensamiento. No resulta fácil alcanzar tal conjunción, sobre todo si se tiene en cuenta que, hasta este libro, el poeta no se había liberado del todo de la retórica explícita de la anécdota, con la que se había revestido “la poesía de la experiencia”. Ahora ya no es la anécdota la que desencadena el poema, sino la meditación, el decir reflexivo, fruto de la desolación mecanicista, a la que alude implícitamente el título del libro, que, partiendo de lo concreto, se eleva al vuelo de la contemplación. A lo largo de las tres partes de la obra, “El sueño verdadero”, “En la casa de nadie” y “Vocación de altura”, lo que se percibe es un progresivo despojamiento de la expresión hasta

4 En la medida en que el poema es resto de una ceniza todavía caliente, afirma el vivo abrasar. Aludiendo a la imagen poética del ave fénix, señala Gaston Bachelard: “De hecho el fénix no cesa de vivir, de morir y de renacer en la poesía, por la poesía, para la poesía. Sus formas poéticas sorprenden por su variedad, por su novedad” (1992: 63). En cuanto al uso de la ironía como medio de socavar el mundo gris de la madurez, véase el estudio de Antonio Jiménez Millán (2014: 94-106).

alcanzar el trazo primero. Si la hondura de un poema depende de su permanencia en la escucha, la voz que aquí se oye lo hace surgiendo en la abierto del vacío o la nada (“Para que todo arda y se consuma, / alto y pleno en su nada”, finaliza el poema que da título al libro), que es siempre vacilación, apertura a la revelación de lo nuevo. Tal vez por eso, los mejores poemas del libro, sin prescindir de algunos importantes, como “Delicuescencia”, “Oración pagana” y “Mi homenaje”, aparecen en la tercera parte del libro, como “El espíritu de la carne”, “El barro del prodigio”, “Vocación de altura”, “Cuerpo presente” y “Escuchando la música sacra de Vivaldi”, en los que el avance ciego hacia la muerte, que va en contra de la obra terminada, manifiesta en el lenguaje poético una posibilidad incontenible. En el último de los poemas citados, con el que finaliza el libro, la dimensión utópica de la música se prolonga más allá de la ceniza y el olvido, como sucede en el arte barroco, haciendo de la esperanza, intensamente viva, el sueño dorado de la libertad:

ESCUCHANDO LA MÚSICA SACRA DE VIVALDI

Como el agua bendita,
 como santo rocío tras la noche de fiebre
 lava el alma esta música con su perdón sincero.
 De lo terrestre naces,
 5 del metal y la cuerda,
 de la madera noble,
 de la humana garganta
 que estremecida afirma la hora suya en el mundo,
 y sin embargo vuelas
 10 para que encuentre el aire esta alegría.

Si algún eco de ti sonara en nuestra muerte...

¿Para qué sordo oído
 -cuando sea ya el nuestro desmemoria en el polvo-

en mitad de la muerte,
15 celebras hoy la plenitud
de no sé qué verano,
qué ola, qué canción
que en la mañana fuimos? (2003: 215-216)

El sonido de la música, que viene de un tiempo que ya no existe, se abre paso en el silencio de la muerte, que da sombra a nuestra fugacidad. Si dar figura a la muerte es una forma de humanizar lo real, lo que hace la música en este poema, que ha sido objeto de una progresiva reducción, es volar de lo inmediato a lo trascendente, pues la música busca siempre un significado metafísico. En este sentido, tanto el aislamiento estrófico del verso “Si algún eco de ti sonara en nuestra muerte...”, en el que los puntos suspensivos encierran un gran volumen de sugerencia, como la interrogación que enmarca la última estrofa, con el guion o paréntesis incluido (“-cuando sea ya el nuestro desmemoria en el polvo-”), cuya ruptura lingüística actúa como comentario del tema principal, a los que hay que añadir el valor particular de los deícticos (“*esta* música”, “*esta* alegría”), y el cualitativo de los adjetivos antepuestos (“*santo* rocío”, “*humana* garganta”, “*sordo* oído”), contribuyen todos ellos a que la voz de los muertos viva en el canto, como ocurre en la música de Vivaldi, donde se hace visible lo que no es, pues la muerte es el otro lado de la vida. Y puesto que la meditación nos ayuda a recuperar lo perdido, el escuchar esta música “en mitad de la muerte” permite hallar “la plenitud” en el sonido del mundo. La atmósfera musical del poema aparece llena de lo perdido (“de no sé qué verano, / qué ola, qué canción / que en la mañana fuimos”), pero que sigue palpitante en el recuerdo. Lo que nos salva es la creatividad, el permitir que esa música exprese la realidad de la muerte, cuya experiencia abisal nos hace más lúcidos y conscientes de nuestra fugacidad⁵.

5 En cuanto al significado trascendente de la música, remito al estudio de Vladimir Jankélévitch (2005). Respecto a la meditación como apertura de la realidad,

Si en *Santa deriva* la voz poética aparece en esa zona intermedia entre la oscuridad y la luz, la caída y el vuelo, en el libro siguiente, *Cantar de ciego* (2005), la extrañeza que siente el sujeto poético ante una realidad que lo desborda se expresa mediante un lenguaje elíptico, cuyo fragmentarismo remite sin cesar a una suspensión de la totalidad en la escritura. Desde el momento en que la ceguera es una forma lúcida de penetrar en el fondo de la realidad oculta, experiencia que cuenta con ejemplos notables a lo largo de la tradición occidental, desde Homero hasta Borges, y dentro de nuestra tradición hispánica, desde los antiguos “cantares de ciego”, que aparecen en el *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, hasta el “Informe sobre ciegos”, que destaca en *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, lo que se desliza en el intervalo neutro de la escritura es una falta invisible e indeterminable, que hace de la repetición que se da en estas canciones una potencia ilimitada de transgresión. Y al perderse el centro con la repetición, la palabra tiene que hundirse en el fondo de la noche para llenar el abismo, para que la presencia ausente, con la sombra de la muerte al fondo, se abra hasta el infinito. La paradoja de estas canciones consiste precisamente en sustraerse a la repetición, en dejar que la escritura se realice como puro riesgo. Y este intercambio que se da en la escritura, en donde son las palabras las que eligen al poeta, es el que articula los poemas del libro, desde “Cantar de ciego”, que marca la poética del conjunto, dando a la palabra la posibilidad de afrontar la muerte (“Es sencillo el milagro, / y de tal suerte, / que hace luz en la cripta, / abre la nuez, / y pone en danza lúbrica a la muerte”), hasta el poema “Mi casa”, donde la palabra aparece como acogida, pasando por composiciones tan nucleares como “Piedra del día”, “Madrigal” y “El abrazo”, en las que la palabra poética se muestra como experiencia radical, de tierra o de raíz. En el último de los poemas citados, dedicado a su amigo, el poeta Miguel Ángel Velasco, el abrazo solitario aparece como

véase el trabajo de Pablo D’Ors (2012: 49-52). En esa misma línea se sitúa el artículo de Ángel Luis Prieto de Paula (2002).

forma máxima de solidaridad, de compromiso con la realidad en su plenitud:

EL ABRAZO

Una voz de mujer
se ahonda en el canto, masticaba
una rosa de fuego.

Pasada ya la cuerda
5 del cuerpo y de la noche,
en la más verdadera,
en la hora a solas
se levantó mi amigo.

Un abrazo me dio, pesaba
10 en él la trama entera
de cuanto teje a un hombre,
y más adentro,
el ruido de la vida, el himno sordo.

Costaba sostener la hueca caja,
15 el costillar tan duro.

Un abrazo me dio
-como pésame largo-
en la hora más cierta, y nos supimos
queriéndonos allí desconsoladamente,
20 como quieren los muertos. (2016: 53)

Aludiendo a la modelación de los versos de *Cantar de ciego*, cuya brevedad y fragmentarismo entroncan con la tradición del romancero tradicional, señala el poeta: “una música más liviana que la de mis poemas anteriores”. Y tal levedad, que consiste en aligerar la expresión, tratando de quitar peso al lenguaje, es

lo que se percibe en este poema, en donde la reconciliación a la que apuntan los símbolos de la “rosa de fuego”, “la cuerda” y “el abrazo”, no hacen más que poner de manifiesto la libertad de esa flor, símbolo de la palabra poética, que destruye para volver a crear. Particularmente visible es el tercero de ellos, que no sólo da título al poema, sino que además aparece matizado por la ruptura lingüística del guion o paréntesis (“-como pésame largo-”), que revela la permanencia de esa amistad en el recuerdo. Símbolo que tanto recuerda los versos finales del poema “Masa”, de *España, aparta de mí este cáliz* (1937), de César Vallejo, donde hay una solidaridad del combatiente muerto con todos los hombres (“Entonces todos los hombres de la tierra / le rodearon; los vio el cadáver triste, emocionado; / incorporóse lentamente, / abrazó al primer hombre; echóse a andar...”), como si la transformación de la muerte en vida sólo fuese posible a partir de la palabra. Es quizás por este motivo por lo que, en la escritura poética de Gallego, lo sensorial y lo trascendente aparecen tan unidos, por lo que la emoción y el pensamiento se hallan tan próximos el uno del otro. De este modo, lo que hace el abrazo, con su reconciliación, es conjurar una ruptura, hacer que la palabra, mediadora entre el origen y la repetición, se convierta en canto interminable de la ausencia, que suprime la distancia y abre un camino, un espacio nuevo que está siempre por encontrar⁶.

El moverse desde la salida de la búsqueda hasta el goce de la contemplación pertenece al territorio de la mística, que consiste en la experiencia de la unidad del alma con Dios, en el que se mueve la escritura de *Si temierais morir* (2008), cuyas dos partes, “Antes” y “Ahora”, se hallan articuladas por la aceptación de la muerte, que nos permite despertar a lo trascendente, a un estado de gracia e iluminación que deja superado lo vivido. Y

6 Respecto a la sensación de ligereza, que es una de las cualidades de la poesía, tengo en cuenta el ensayo “Levedad”, de Italo Calvino (1989: 25-41). En cuanto a la suspensión propia de la elipsis, remito al ensayo “Elipsis”, de Jacques Derrida (1989: 402-404).

si en el poema "Octubre, 11", de *La luz, de otra manera*, el poeta decía: "El sol, las rocas, el sonido irreal de la marea / que me arrastra despacio hasta la cumbre, / hasta este instante en que la luz soy yo", en el poema que da título al libro, se insiste en el despertar a una nueva realidad mediante la contemplación ("Si temierais morir, / abrid los ojos"). Frente a la mirada visible, que se contenta con la evidencia de las cosas, la contemplativa o propiamente poética penetra los objetos, que así no se le resisten, proyectando la intimidad del poeta sobre el mundo. En el universo de la representación, donde todo está expuesto, hay cada vez menos que ver, por eso, para el místico, la realidad no está en lo visible, sino más allá de él ("Nosotros no hemos venido aquí por ver, sino por no ver", dice san Juan de la Cruz al fraile que le acompaña), siendo esa mirada del "no ver", que no dice nada porque no está separada de lo que dice, la que engendra una comprensión unitaria de la realidad. Si mística y poesía hablan de lo ignorado, porque sólo lo que no es puede serlo del todo, ese "saber del no saberse" supone una relación con lo desconocido, que nos lleva a renunciar a toda posesión y nos abre a la posibilidad de lo ilimitado. Cuando ciertos críticos hablan de *Si temierais morir* como libro de transición, en realidad se refieren a la trayectoria del poeta, pero no a la composición del libro, en donde no hay una separación entre las dos partes, sino una articulación secreta, un punto de síntesis o fusión de los opuestos, que siempre se da en el presente del instante poético. Dicho de otro modo, sin la renuncia que se percibe en poemas como "Humo de pajas", "El soñador" y "Padre", dentro de la primera parte, no podría entenderse la entrega a lo irreductible que se da en "Ésta es la locura", "Vuelos y alcances" y "Si temierais morir", en la segunda, donde el verdadero sentido es aquello que no se ve, lo que permanece como invisible en lo visible. En esta órbita se mueve el poema que abre la segunda parte, tal vez el mejor del libro, junto con "El soñador", en donde la locura, como antes lo había sido la ceguera, es una forma más profunda de ver, de penetrar en lo desconocido:

ÉSTA ES LA LOCURA

- Allí, yo no sé dónde,
donde no me creyerais;
ayer, yo no sé cuándo:
cuando se hizo la luz,
5 cuando sólo hubo luz, su maravilla
ya nadie la gozaba
y era el gozo de todos.
Un saber sin de qué fue su testigo.
- Esto era la muerte:
10 la más grande verdad,
la gran mentira;
verdad porque murió
-y cómo lo lloré-
El que hubiera creído
15 escribir estos versos;
mentira porque sigue
tan vivo como siempre el que rumboso,
prudente y desprendido,
los dicta y los reparte de tapado.
- 20 Quien se espanta en el hombre,
el que teme morir y un día muere
es tan sólo el que dice:
esto tengo por mío.
No os confunda este cuerpo
25 al que veréis gozando de los dones,
al que veréis soplado.
- Qué leves, qué ligeras,
qué limpias las cenizas de la carne
para el que está en aviso.

30 Ya veis que no consiste esta ganancia
más que en perderlo todo
un poco más temprano.

El que esté satisfecho con lo suyo,
el que ostente algún mérito,
35 no beba de mi copa,
no fuera que al beberla
se le abriesen los ojos.

Éste fue el disolvente
del que basta una gota.
40 Ésta era la miel que no se puede
beber pero es bebida.

Ésta es la locura
que sanó a tantos locos. (2008: 58-60)

La palabra poética, cuando alcanza a contemplar el misterio con palabras sabias y precisas, prescinde de las apariencias y, en su inesperado despliegue, funda nuestra relación con el mundo. En su búsqueda de lo inefable, lo que la palabra expresa es la revelación de la luz, esa gran "locura / que sanó a tantos locos". Como ocurre en otros muchos poemas de Gallego, todo discurre aquí hacia esos versos finales, en donde la luz aparece como el misterio revelado, como la forma de lo desconocido que ilumina el conocimiento. Cuando no se puede distinguir el saber del no saber, como sucede con la poesía y la mística, pues la experiencia mística es necesariamente una experiencia poética, la palabra, en su intento de ir contra lo imposible, se siente como una profunda y real paradoja. De ahí, los abundantes deícticos que atraviesan el lenguaje del poema, a partir del título mismo ("Ésta es la locura"), que sirven para particularizar la expresión; la presencia de frases negativas que abren el poema ("yo no sé dónde", "yo no sé cuándo", "ya nadie la gozaba", "un saber sin de qué fue su

testigo”), que nos sitúan en el ámbito de la inexistencia, y la visión paradójica de la muerte (“Esto era la muerte: / la más grande verdad, / la gran mentira”), aplicada a la propia conciencia del vivir (“Esto tengo por mío”); y el símbolo de “la copa”, como revelación de la acogida que caracteriza a la palabra poética, no hacen más que subrayar la aceptación de la pérdida como posibilidad de ganar un nuevo territorio (“Ya veis que no consiste esta ganancia / más que en perderlo todo / un poco más temprano”), versos en los que parece resonar la experiencia amorosa del Cántico espiritual (“que andando enamorada / me hice perdidiza y fui ganada”). En suma, lo que hace aquí el hablante es practicar “un no saber sabiendo”, que sigue palpitante como el respirar, aunque no se manifieste, y en donde la muerte se ve como la germinación de la luz que supera las contradicciones (“Poeta, ¿estás sin contradicciones? Estás sin posibilidades”, escribió Holan). El contacto con la muerte, que hace que lo imposible sea posible en la escritura, de ahí el lamento por la desaparición (“-y cómo lo lloré-”), es lo que nos lleva a pensar contra el olvido, cuya palabra sin palabra, ebria por haber preservado su secreto, nos encamina hacia la inmortalidad⁷.

En *Claros del bosque* (1977), libro de clara ascendencia heideggeriana, escribe María Zambrano: “El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar”. La visión del claro es la de un lugar anónimo, sin distinción, donde el sentir y el pensar se identifican. Frente al lenguaje científico, que tiende a fijar la fluidez del pensamiento bajo el impulso metafísico, la noción de *Lichtung* (“claro del ser”), hace referencia a un espacio abierto, a un lugar despejado de toda intencionalidad, en el que aparece la iluminación. El movimiento de apertura del claro, concebido como el despejar de una espesura, tiene que ver con el proceso

⁷ En cuanto a la escritura del borrarse, que implica una apertura a lo posible, escribe Hugo Mujica: “El no saber, o el saber de la ignorancia una vez abrazada, acogida, es también una relación”, de su ensayo “Lo ignorado” (2014: 100). Respecto a la muerte como renovadora de la existencia humana, experiencia llevada al territorio de la escritura poética, remito al estudio de Elena Bossi (2001).

poético en que lo oculto sale a la luz. Se podría decir entonces que ese “lugar abierto” del claro, percibido como el ámbito donde la claridad se manifiesta, es el espacio propio del poema, lugar para lo ausente, para lo no dicho, que el poeta debe preparar (“Sólo un dios puede aún salvarnos, no nos queda otra posibilidad que la de preparar en el pensamiento y en la poesía un espacio para la aparición del dios”, afirma Heidegger en una de sus últimas entrevistas, reproducida en *Der Spiegel*, en 1976). Salvación del mundo por la palabra, en la que se busca la realidad que nos sobrepasa y viene hacia nosotros. Tal parece ser el ámbito en el que se sitúa la escritura de *Mundo dentro del claro* (2012), libro en el que habitar y poetizar tan íntimamente coinciden y donde la palabra se convierte en posibilidad inédita de lo que el poeta quiere decir. El lenguaje de los poemas más significativos, como “Mundo dentro del claro”, “Con el hueso”, “Paseo en qué lugar”, “Cantó un pájaro”, “Canción del amor ciego” y “Si queréis darnos luz (arte poética)”, que es a la vez ocultamiento y revelación, manifiesta que el claro es el lugar de la ausencia, que no es un escenario fijo, sino ambiguo, lleno de posibilidades, según vemos en el poema que abre el libro:

MUNDO DENTRO DEL CLARO

En el alma vacía, qué seguros
se dibujan los cielos, cómo crecen
las flores en su casa y son más tuyas.

Nada cuesta aclararse, y cuesta todo,
5 y todo viene a ser que solo hubo
amor aquí sin más, ¿no es ya de día?

Mundo dentro del claro, canta tú. (2016: 79)

Sabiendo que la ausencia es más deseable que la presencia, el poeta debe esperar, demorarse en el abismo de la noche, que

es la dispensadora de las palabras esenciales (“y cuanto más me abismo, más me asomo”, dice el último verso del poema “Paseo en qué lugar”). De nuevo, los opuestos se igualan en la negación de la nada o el vacío (“En el alma vacía”), donde los recursos expresivos del aislamiento estrófico (“Mundo dentro del claro, canta tú”); la contradicción interna de la paradoja (“Nada cuesta aclararse, y cuesta todo”); y la respuesta afirmativa de la interrogación retórica (“¿no es ya de día?”), cumplen todos ellos con lo más específico de la tradición órfica: descender a lo oscuro para regresar con el canto de lo que allí se vio, como hizo Orfeo, arquetipo de poetas. La apelación del verso final (“canta tú”), apunta a un tratar de ver en medio de las sombras, a una revelación de la oscuridad, que es lo que permite a la palabra recordar y cantar lo originario, según el antiguo mito de las Musas. Pues sólo el que habla dentro del claro, que supone la apertura a la revelación de lo oculto, germen fundante de toda poesía, lo hace desde la nada, concebida como el vacío que permite que todo, el mundo entero, venga a la presencia y se manifieste⁸.

Cuando se habla del poema en prosa, dos cuestiones deben ser previamente tenidas en cuenta: la tradición del poema en prosa dentro del ámbito hispánico y si la prosa es tan válida como la poesía para expresar los resortes de la intimidad. En cuanto a la primera, es sabido que el poema en prosa fue un género poco cultivado en España, con la excepción de las *Leyendas* de Bécquer, el extenso poema *Espacio* de Juan Ramón y *Ocnos* de Cernuda, a diferencia de Francia, donde supuso un modo de liberarse de la versificación silábica del neoclasicismo, como vemos en los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire, que éste empieza a publicar desde 1855 y donde se aprecia una estética de la disonancia, de

8 Sobre el poema como espacio del no lugar, al que sólo se accede en estado de inocencia, escribe Marc Augé: “Pero la inocencia es también otra cosa: el espacio del no lugar libera a quien lo penetra de sus determinaciones habituales”, (1996: 106). Respecto a la noción de *Lichtung* (“claro del ser”), remito al ensayo de Juan José Garrido Perrián, “*Lichtung*: el claro del ser. Un estudio a raíz de las meditaciones de Heidegger” (2015: 161-177).

resistencia a lo establecido. En cuanto a la segunda, hay que tener en cuenta que la poesía no es la anti-prosa, a menos que se identifique la prosa con el uso instrumental del lenguaje, sino que en la prosa ha de entrar también la “armonía del número”, pues como ya señaló fray Luis de León, en uno de los diálogos *De los nombres de Cristo*, “sea por desgracia camino no usado para los que escriben en esta lengua poner en ella número, levantándola del decaimiento ordinario”. Esta incorporación de los efectos sonoros y rítmicos, sin renunciar a su modalidad discursiva, más libre que el verso, es lo que se percibe en la escritura de *Cuaderno de brotes* (2014), fruto de una inteligencia luminosa que ve sólo lo esencial. Una compleja red de necesidad y afecto se vislumbra en los poemas más destacados del libro, como “La raposa”, “El habla de los pájaros”, “El arte”, “La pordiosera” y “Señora del lugar”, donde se da una entrada en lo germinal, no condicionado por nada ni por nadie, en ese instante del impulso creador, en el que convergen lo visible y lo invisible, pues no hay nada más duradero que el instante del poema. Lo que se escucha en el segundo de los poemas citados, que vale por toda una poética, es el canto inmemorial del pájaro, tejido con la voz de la naturaleza, que es lo que lo hace imperecedero:

EL HABLA DE LOS PÁJAROS

Si alguien quisiera saber cómo escribo a estas alturas, le sugeriría que preguntara a la lluvia cómo cae, al fruto cómo crece. Escribo escribiendo, respiro respirando. ¿Qué hay aquí, entre lo verdadero, que no se nos ofrezca de natural? Escribo como el que oye el habla de los pájaros y nada ambiciona añadirle, pues sabe que ellos se entienden con sus cosas. No se escribe poesía con el pensamiento, nace con palabras sueltas, apenas con sonidos, escuchando los asomos musicales, dejándolos decir y desdecirse, casi casi con nada. (2016: 103)

La relación de la lengua de los pájaros con la lengua del origen, a la que aspira la poesía, viene ya de lejos. Una *sura* del

Corán (27: 15-16), dice: “Salomón fue el heredero de David y dijo: ¡Oh hombres! Se nos ha enseñado la lengua de los pájaros. Todos los bienes se han derramado sobre nosotros: he ahí, ciertamente, una gracia manifiesta”. De ahí que, según una tradición islámica, Adán, en el Paraíso, hablara en verso, es decir, con una lengua ritmada, cuyo impulso musical es el que desencadena el movimiento del poema. Ya en el poema “Cantó un pájaro”, de *Mundo dentro del claro*, decía el poeta: “Cantó un pájaro, oí / su decir claramente, / y en todo el universo sólo había / certeza y gratitud”. Ahora, el canto del pájaro se convierte en símbolo de la escritura poética, ligada a la respiración (“Escribo escribiendo, respiro respirando”); al sueño verde de la naturaleza (“¿Qué hay aquí, entre lo verdadero, que no se nos ofrezca de natural?”); y el impulso rítmico de la melodía (“escuchando los asomos musicales”), cualidades que configuran una poética de la escucha, en donde la palabra llega sin ser notada (“casi casi con nada”). De este modo, el canto del pájaro, suspendido entre el cielo y la tierra, tiembla en el filo de la metamorfosis y deja una huella inacabada, un fragmento de conciencia, en los rescoldos del sonido fecundado por el canto. Podría decirse entonces que el canto del pájaro, que escapa al tiempo y a la historia, como sucede con el ave inextinguible de la cántiga CIII de Alfonso el Sabio, se sitúa al margen de las reglas de la gramática y lleva su originalidad de modo natural, desplegando su vuelo de libertad en el aire y provocando una revelación del centro escondido, que permanece oculto a la mirada superficial⁹.

Dentro de una trayectoria poética, que no deja de celebrar con gratitud la vida, *Saber de grillos* (2015) sobresale, más que por su destreza técnica, basada en la sobriedad y en la concisión, por

9 Aludiendo a la autonomía del pájaro, señala Marie-Madeleine Davy: “Situado en el espacio aéreo desprovisto de rutas, que no presenta otra cosa que un vacío animado por el viento, el pájaro se mueve en perfecta libertad. Él mismo traza su camino sin dejar el menor vestigio de su paso”, (1997: XIV). En cuanto a su relación con la lengua del origen, remito al ensayo de José Ángel Valente, “La lengua de los pájaros”, (2008: 514-535).

la verdad de los detalles, por la presencia de lo trascendente en lo nimio, en lo insignificante, impulso motivado por un imposible deseo de totalidad. Como ha señalado la poeta polaca y Premio Nobel Wisława Szymborska: “Más que por los grandes temas, la poesía se salva por los pequeños detalles”. Y esta pasión por habitar lo esencial en lo pequeño es lo que se vislumbra en las composiciones más conseguidas del conjunto, como “Saber de grillos”, “Contemplando un pino”, “Intimidad”, “Soltura”, “Temblando”, “Vocación de amor”, “Finalmente” y “A lo nuestro”, en las que la expresión poética se adelgaza en busca de algo concreto, capaz de contener por sí mismo el mundo entero. En este sentido, con ser importante el poema que da título al libro y que lo abre, donde el canto del grillo en la noche vuelve nuestro mundo más claro, lo es aún más el poema “Intimidad”, en donde la casa se convierte en ámbito poético de amistad compartida:

INTIMIDAD

Poniendo la cabeza frente a mí,
dejando que se escurra y que se seque,
sentándome sin más en la desnuda
gratitud de sentirme,
5 se ha ensanchado la casa.

¿Dónde están las orillas de este río
que se respira a solas vivamente?

¿Dónde os habéis marchado,
padre, madre, mundos, que ahora estáis
10 tan presentes en mí, que no soy nadie? (2015: 25)

En *Contra toda creencia* (2012), libro de “cumplida desnudez”, escribe Vicente Gallego: “Si las cosas no fueran necesarias, serían solo conjeturas y no llegarían a cumplirse; y el hecho de que se cumplan, ¿no será la confirmación de su necesidad absoluta?”. Si

las cosas son como son aquí y ahora, lo que hace la palabra poética, que se forma en lo íntimo y a lo interior remite, es dar acogida a lo ausente, a lo infinito del otro, a partir de “la amistad y la hospitalidad”, que, como ha señalado Lévinas en *Totalidad e Infinito*, son “la esencia del lenguaje”. En este sentido, “estar en casa” supone la intimidad de un recogimiento, un secreto de intercambio compartido, en el que la palabra, como morada del alma, sigue siendo una posibilidad esencial. Lo que hace aquí la palabra poética, concebida como la acogida hospitalaria por excelencia, es, valiéndose aquí sobre todo de la continuidad del gerundio (“Poniendo”, “dejando”, “sentándome”), y de la fórmula dialogal de la interrogación en las dos últimas estrofas, que empiezan con la reiteración anafórica de la misma pregunta (“¿Dónde?”), es explorar la realidad (“se ha ensanchado la casa”), acoger la ausencia de lo que ella ha albergado (“padre, madre, mundos”), que pasa por el abismo de lo impersonal (“que no soy nadie”), percibido como lo incondicional que resiste a toda tematización. De este modo, el núcleo del poema parece estar en la interrogación de la estrofa central (“¿Dónde están las orillas de ese río / que se respira a solas vivamente?”), donde la palabra poética, que se caracteriza por su capacidad de alojamiento, por su enorme poder de encarnación de las cosas, se muestra como un lugar para alojar el sentido y respirar el río de la vida, fluir del que nos hablan tanto Heráclito en sus fragmentos como Jorge Manrique en las *Coplas*, como mediación con lo abierto, despojado de toda intención y propiedad, desde una residencia singular y demorada en la interioridad que sustenta a la expresión¹⁰.

Ser el canto implica desaparecer en la escritura, diluirse en la palabra para hablar desde dentro mismo del lenguaje, para que sea éste, al conjuro del ritmo, el que ofrezca la posibilidad de su propia manifestación, tratando de decirse en el riesgo que oscila

10 Refiriéndose a la hospitalidad de la acogida, señala Jacques Derrida: “La acogida supone también, ciertamente, el recogimiento, es decir, la intimidad del *en-casa* y la figura de la mujer, la alteridad femenina”, (1998: 47). En cuanto a la casa como espacio de recepción, véase el estudio de Hugo Mujica, (2008).

entre el arraigo en lo concreto y la tensión hacia lo misterioso. De esa conciencia inmediata de su instantánea extinción participa la escritura de *Ser el canto* (2016), cuyos cincuenta poemas, sin título y con numeración romana, establecen una relación entre vida y escritura, que ya se anuncia en el primer poema (“¿Fue primero / amar, ser el amor, / fue primero cantar o ser el canto?”), donde la interrogación nos sitúa en el espacio de lo incompleto, abierto a lo posible, y culmina en la sabia ignorancia del último poema (“Ya no sé si era música / la carne, o si una lágrima, / o el gozo de escribirse con la letra / del cuerpo de la vida y ser el canto”), donde el “no saber” consiste en decir lo inefable, generar un movimiento entre la plenitud y la nada. Entre ambos extremos, la insinuación de lo ausente se vislumbra como matriz y origen, en poemas tan reveladores como I, XVI, XXVI, XXX, XXXIV, XLII, XLVIII y L, siendo el Canto XLVIII, compuesto sobre los últimos momentos de Juan de Yepes, según el relato de fray Jerónimo de San José, el que expresa una experiencia gozosa de la muerte:

CANTO XLVIII

¿Qué habrá más delicado que morir?

No se molesta a nadie para eso,
nadie se va o se queda, y todo brilla
al final por su ausencia meridiana.

- 5 Unos detrás de otros,
qué paso delicado de gorriones
dimos al borde mismo
de nunca habernos dado un mal alcance.

- Toda luz, olvidada de sus muertos,
10 abre su corazón la madre muerte.

Estaba en esas Juan
de Yepes, un hombre
de saberse estas cosas en la pura
pobreza de la vista.

15 “¿Qué hora es?”, preguntó.

“No son las doce”, le respondieron.

“No llegarán a serlas y estaré
cantando ya maitines en la gloria
del Señor de mi amor”.

20 Lo lloraban los frailes aún presente.

Tomaron el breviario,
le quisieron leer
la recomendación del alma.

Él los puso en lo cierto:

25 “Déjenlo, por amor
de Dios y aquíétense. Dígame, padre,
de los Cantares solo,
que eso no es menester”.

Oía de la boca de un amigo
30 aquel cantar de amores que él hiciese
crecerse con el suyo, y ya iba queda,
quedándose la hora sosegada.

Pasó por Juan la muerte;
dijo él a su paso: “¡Qué preciosas
35 margaritas!”, y allí
se abrió el claustro a los montes,
quedó la muerte lúcida de sol.

No habiendo menester en su morir,
qué delicadamente vio
40 en su muerte sus flores Juan de Yepes. (2016: 196-197)

La muerte, en la medida en que transforma el ser, no es un final, sino una transición hacia un nuevo comienzo, donde el decir brilla a través del no decir. Tal vez porque vida y muerte se sostienen mutuamente, la única forma de hablar de la muerte sea hacerlo desde el borde difuso del poema (“al borde mismo / de nunca habernos dado un mal alcance”), cuya suspensión temporal produce la ilusión de poder decir lo indecible. A la naturaleza generante e iluminadora de la muerte, visión que se repite en el poema (“abre su corazón la madre muerte”, “quedó la muerte lúcida de sol”), corresponde, a nivel lingüístico, un adelgazamiento de la expresión, subrayado por la reiteración de lo delicado (“¿Qué habrá *más delicado* que morir?”, “qué paso *delicado* de gorriones”, “qué *delicadamente* vivo”), cuya función principal es la de quitar peso al lenguaje. Si todo homenaje supone una identificación, lo que la voz poética trata de incorporar, mediante las marcas subjetivas de la interrogación (“¿Qué hora es?”), y la exclamación (“¡Qué preciosas margaritas!”), es la ausencia de un proceso erótico, de significados latentes, que aparece ya en el poema bíblico del *Cantar de los Cantares*, sin el cual no se entiende el *Cántico espiritual* del poeta carmelita (“*aquel* cantar de amores que él hiciese / crecerse con el suyo”), y que él quiere oír, por última vez, antes de morir. Así pues, lo que sobrevive en el poema es la voz que da cuenta del amor, que consiste en dejarse (“Déjenlo, por amor / de Dios y aquíétense”), expresión que aparece al final de *Noche oscura* (“cesó todo y dejéme”), esa voz que sólo puede oírse en la quietud del silencio (“quedándose la hora sosegada”). Y dado que la experiencia poética consiste en buscar en lo oscuro para hallar la luz, lo que se percibe en el instante poético es ese otro lugar donde se puede ver llegar, que falta, la posibilidad de generar, a partir de la muerte, la inocencia de un nuevo comienzo, simbolizada por las margaritas (“en su

muerte sus flores”), nuevos espacios abiertos, nuevas formas de sentido y expresión¹¹.

Lo definitivo es lo acabado, lo que viene determinado por la lógica, de la cual la poesía trata de apartarse. De ahí la aventura poética de iniciarse en la desnudez, de afirmarse desde el vacío. En una entrevista de finales del 2012, confiesa Vicente Gallego: “Cuando uno descubre su inexistencia, deja de abrigar todo tipo de contradicciones. No hay necesidad de autoafirmarse, de imponerse a los demás. Sólo cuando vivimos en desnudez vivimos en paz. La muerte está aquí y ahora”. A partir de entonces, el intento de abolir lo que pudiera haber de personal en uno, de hallar el puro diamante del “no saber”, se instala en su escritura, que se hace “carente de límites”, transformándose en una especie de rostro o “cara de nadie”. Desde este punto de vista, si tuviera que elegir un poema en el que la forma aparece rodeada de una singular ausencia, yo me quedaría con “Finalmente”, de *Saber de grillos*, compuesto en “Homenaje a mi maestro Nisargadatta Maharaj”, y en donde la nada, que carece de límites, es lo abierto, que permite la amistad, el abrazo de la compenetración recíproca:

FINALMENTE

Hay sólo este lugar, esta hermosura.

Hay un lugar, un bien,
que está en ninguna parte,
que está fuera del tiempo, aquí y ahora,
5 donde nada, finalmente,
se ha llegado a saber, nada nos nubla.

11 En el tejido del poema, la muerte aparece como la palabra permanente, la que se va a continuar cantando. Por eso, señala Michel Foucault: “la obra de lenguaje es el propio cuerpo del lenguaje que la muerte atraviesa para abrirle aquel espacio infinito donde se reflejan los dobles”, (1996: 147). En cuanto al lenguaje poético como “fundamento de lo ausente”, de la palabra que falta, remito al estudio de Alberto Moreiras (1991).

En el hueco que forman nuestras palmas
este ciego gorrión tiembla de vida. (2016: 154)

Esa condición de “nadie”, que aparece como metáfora de la no-identidad a lo largo de la tradición occidental, desde el nombre de Ulises en el Canto IX de la *Odisea* (“Mi nombre es nadie”), hasta el relato “El inmortal”, de Borges, donde el narrador afirma: “Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres”, pasando por los textos de Flaubert, cuando dice que para poder escribir hay que permanecer en una “absoluta impersonalidad”, es el territorio propio de la escritura poética, que se sitúa “en parte donde nadie parecía”, en ese lugar de lo extra-territorial, pues el poeta siempre habla extra-muros, donde la palabra tan incondicionalmente aspira a manifestarse. De ahí que el habitar “en ninguna parte”, en ese instante del poema, “que está fuera del tiempo”, apunte a una intuición de la totalidad, a una conciencia del mundo como unidad, simbolizada por “este ciego gorrión”, que pasa desapercibido y vive el momento presente sin esperar nada. En virtud de su vacío, en su condición de “nadie”, la palabra poética, que, como el gorrión “tiembla de vida”, puede llegar a albergarlo todo. En ese espacio intermedio entre lo inmediato y lo trascendente, donde “nada nos nubla” y todo fluye, la palabra se ofrece como una totalidad sin límites, como disponibilidad impersonal, anónima, que no se aferra a lo conocido y así se hace más ligera. Si tenemos en cuenta que el propósito del lenguaje poético es el de revelar, no el de ocultar, esa “voz de nadie”, que late en el fondo de todas las historias posibles, es la voz poética que puede reaparecer en cualquier lugar, en cualquier momento. Su impersonalidad, que brota desde el interior, es siempre un enigma vierto a distintas formas de lectura e interpretación¹².

12 Aludiendo al abrazo como medio de hallar el cuerpo íntegro de la realidad, el poeta se pregunta: “¿No es el abrazo la expresión inequívoca del amor cuando creemos entregarnos a él con todo el alma?”, (2014: 20). En cuanto a la figura de Nadie como protagonista secreto de la historia, véase el estudio de Daniel González Dueñas (2003).

En el texto “Acaso el corazón”, que aparece como epílogo a la antología *Cantó un pájaro* (2016), de Antonio Moreno, escribe el poeta: “En mitad de mi primera juventud, cantó un pájaro. Escuché claro su trino, y ya no pude volver a dormirme en mi inconsciencia. La palabra no estaba ahí, como me había parecido, para explicarnos nada. Simplemente, había un pájaro cantando en lo más cierto. ¿Dónde, en nombre de quién, por obra de qué prodigio? El pájaro cantaba, y no era en mí, era pájaro adentro. Oyendo al pájaro así escondido en tanta claridad, comencé un día a escucharlo solo a él y se aclaró mi alma. Porque canta ese pájaro, todo es uno y lo mismo bajo el cielo”. Ese “pájaro adentro” nos invita a la interioridad donde la palabra se forma, cuyo ininterrumpido fluir va en contra de cualquier intención definitoria (“El arte se sitúa en el extremo opuesto de las ideas generales: no describe más que lo individual, no desea más que lo único”, escribe Marcel Schwob en el prefacio de las *Vidas imaginarias*). Así pues, toda experiencia artística ha de concebirse como un intento de desclasificación, de destruir lo normativo para dar paso a la libre fluidez del universo. Lo que se escucha en ese canto del pájaro, que suspende el tiempo y se abre a la eternidad, es ese punto quemado de experiencia donde todo se unifica (“todo es uno y lo mismo bajo el cielo”), donde la palabra, fruto de la nada, se va haciendo de aire transparente y sutil. Su gracia y su belleza consiste en esta fluctuación, a través del juego de luz y sombras, entre lo profundo y lo abierto, en ese dejarse marchar en medio de la caducidad. Y es que el que opta desde un principio por ser nadie, acaba al final por serlo todo.

Referencias Bibliográficas

AUGÉ, Marc (1996) *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa.

BACHELARD, Gaston (1992) *Fragmentos de una poética del fuego*, Barcelona, Paidós.

BOSSI, Elena (2001) *Leer poesía, leer la muerte*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

CALVINO, Italo (1989) "Levedad", en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 25-41.

DAVY, Mjaarie-Madeleine (1997) *El pájaro y su simbolismo*, Madrid, Grupo Libro 88.

DERRIDA, Jacques (1989) "Elipsis", en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 402-409.

DERRIDA, Jacques (1998) *Adiós a Emmanuel Lévinas*, Madrid, Trotta.

D'ORS, Pablo (2012) *Biografía del silencio*, Madrid, Siruela.

FOUCAULT, Michel (1996) *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós.

GALLEGO, Vicente (2003) *El sueño verdadero*, Madrid, Visor.

GALLEGO, Vicente (2005) *Cantar de ciego*, Madrid, Visor.

GALLEGO, Vicente (2006) *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March.

GALLEGO, Vicente (2008) *Si temierais morir*, Barcelona, Tusquets.

GALLEGO, Vicente (2012) *Mundo dentro del claro*, Barcelona, Tusquets.

GALLEGO, Vicente (2014) *Cuaderno de brotes*, Valencia, Pre-Textos.

GALLEGO, Vicente (2015) *Saber de grillos*, Madrid, Visor.

GALLEGO, Vicente (2016) *Cantó un pájaro*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, Edición de Antonio Moreno.

GALLEGO, Vicente (2014) *Vivir el cuerpo de la realidad*, Barcelona, Kairós.

GARRIDO PERIÑÁN, Juan José (2015) "Lictung: el claro del ser. Un estudio a raíz de las meditaciones de Heidegger", en *Ágora*, XXXIV, 2, 161-177.

GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel (2003) *Libro de Nadie*, Madrid, FCE.

HAN, Byung-Chul (2017) *Filosofía del budismo zen*, Barcelona, Herder.

HARRIS, E. (2010) "Manifestaciones del esplín moderno en *Los ojos del extraño* de Vicente Gallego: la plasmación del quebranto vital", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXIII, 95-110.

HARRIS, E. (2012) "El sentirse extranjero y los signos del distanciamiento en *La luz, de otra manera* de Vicente Gallego", en *Dicenda*, XXX, 125-150.

JANKÉLÉVICH, Vladimir (2005) *La música y lo inefable*, Barcelona, Alpha Decay.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2014) *Poesía hispánica peninsular: (1980-2005)*, Sevilla, Renacimiento.

LÓPEZ CASTRO, Armando (2006) *Un canto de frontera. Escritos sobre Antonio Machado*, Madrid, Devenir.

MOREIRAS, Alberto (1991) *Interpretación y diferencia*, Madrid, Visor.

MUJICA, Hugo (2008) *La casa y otros ensayos*, Madrid, Vaso Roto.

MUJICA, Hugo (2014) *El saber del no saberse*, Madrid, Trotta.

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2002) "Noche oscura del cuerpo", en *El País*. Edición digital, 4 de mayo de 2002.

VALENTE, José Ángel (2008) "La lengua de los pájaros", en *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Tomo II, 514-535.