

Índice

1.-Introducción

2.-Biografía y trayectoria

2.1.-La vida del autor

2.2.-Poesía de la experiencia

2.3.-Poesía mística y orientalista

3.-Vicente Gallego en el espíritu de *Ser el canto*

3.1.-La comunión de dos miradas

3.2.-El advenimiento de lo divino. El yo y el tiempo

3.3.-El amor, la noche, el pasmo y la ceguera

4.-Conclusión

5.-Bibliografía

1.-Introducción

En el prólogo a una antología de Miguel Ángel Velasco, poeta palmesano que fallecería dos años después, afirmaba Vicente Gallego que «la mirada que encontramos en sus últimos versos parece no tener dueño: a fuerza de enfocarse en el objeto, el sujeto se disuelve como agente. Las cosas nos hablan ahora sin la interferencia de un observador que las cargue con sus interpolaciones, y tenemos la sensación de que es su propia música interna la que las empuja y las declara» (Gallego; 2008: 23). Tres años antes de esta antología, Vicente Gallego, dedicaba su libro *Cantar de ciego* al mismo poeta, a la vez que iniciaba una nueva vía de expresión poética basada en la intuición, la unión con la naturaleza y la desnudez del lenguaje, que alcanza actualmente su mayor esplendor en el último poemario publicado por el escritor valenciano: *Ser el canto*. Del mismo modo en que Gallego preconizaba ese desprendimiento del yo ejercido por Miguel Ángel Velasco en aquella antología, se puede afirmar que el autor de *Ser el canto* ha logrado reflejar también con su poesía ese estado místico de unidad y plenitud al que la filosofía oriental aspira.

Así, en este trabajo, además de adentrarnos en la producción y trayectoria vital de uno de los poetas considerado “pionero de la poesía de la experiencia” en España, realizaremos una pequeña inmersión en los pantanos de nuestro pensamiento para tratar de clarificar en qué consiste “ser el canto”, es decir, lo que comúnmente se conoce como la liberación de la conciencia. Aunque inevitablemente no podemos desde un principio pretender conseguir ni lograr nada parecido, porque en la raíz misma de esa pretensión está la ausencia de toda libertad, al menos daremos pie al lector a que se cuestione a sí mismo de modo que sea capaz de ver sus limitaciones, lo cual, si este es bastante serio y atento, hará que algo se remueva en su interior, algo que no podrá ya ignorar hasta que por fin se haya desvelado.

Por otro lado, en relación con los poemas hemos prescindido casi por completo de hablar de los aspectos formales de la obra de Vicente Gallego. De este modo cuestiones como la métrica, la rima o el ritmo han quedado a un lado, ya que sobretodo en esta última etapa del escritor prima el verso libre y la poesía surge de su pluma sin atender a estos asuntos, casi como si fuera recitada de memoria. Además, hemos de mencionar que tampoco se ha seguido un orden específico en el desarrollo del trabajo, más allá del orden implícito en el contenido de cada apartado, pues este no tiene una gran relevancia para nuestra tarea. Por tanto, nuestro estudio se centrará en el fondo que subyace a todos los poemas de *Ser el canto*, y a otros también relacionados con esta última vía tomada por el escritor, para dar cuenta del verdadero motor que guía la creatividad del espíritu que Gallego hace nuestro.

2.-Biografía y trayectoria

2.1.-La vida del autor

Vicente Gallego Barredo nació en Valencia en 1963 e inició sus estudios en la facultad de Filosofía y Letras de la misma ciudad, donde obtuvo su primer premio en poesía. A pesar de su dedicación al ejercicio de escritura o tal vez debido a ello, el joven Gallego abandonó sus estudios para realizar muy diversos trabajos como portero y bailarín de discoteca, podador de pinos, repartidor, consignatario de buques y finalmente pesador de residuos tóxicos urbanos en el municipio de Dos Aguas. Algunos de estos trabajos, como el de portero, le sirvieron como motivo para la escritura: es el caso del cuento titulado *El espíritu vacío* (2004) publicado en Pre-textos. La poesía ha sido el género que más a cultivado a lo largo de su vida, obteniendo una gran cantidad de premios tan importantes como el Premio Nacional de la Crítica, el Premio Loewe o el Premio Emilio Alarcos entre otros. No obstante también ha realizado numerosas publicaciones literarias en revistas como *Renacimiento*, escribió también una colección de relatos con la que consiguió el Premio Tigre Juan de Narrativa, *Cuentos de un escritor sin éxito* (1994), y en los últimos años ha publicado ensayos como *Vivir en el cuerpo de la realidad* (2014).

2.2.-Poesía de la experiencia

Hace ya demasiado tiempo que venimos leyendo o escuchando ese tópico que pretende descalificar lo que se ha dado en llamar “poesía de la experiencia”, aduciendo que su discurso peca de anecdótico, de superficial, de intercambiable, y que el lenguaje que utilizan estos poetas carece de sorpresa, de rigor, de extrañamiento. Últimamente, sin embargo, deben de andar muy confusos y contrariados los cientos de vehementes y ciegos detractores que le han salido a tan improbable grupo porque, en menos de dos años, quienes pasan por ser las cabezas jóvenes más visibles de esa corriente, Luis García Montero, Carlos Marzal y Felipe Benítez Reyes, han publicado tres libros tan negadores de todas esas acusaciones, tan diversos entre sí, tan reconocidos por los lectores y la crítica y, además, tan estupendos, que algunos, los menos desvergonzados, van a verse obligados a cerrar la boca y embridar la pluma, o a buscarse al menos nuevos argumentos arrojados con que justificar su encono.

(Gallego, 1997: 68-69)

Con este párrafo comenzaba una reseña de Vicente Gallego dedicada a un libro de Benítez Reyes publicado en 1996, haciendo notar su simpatía hacia el resto de poetas que compartían con él un lugar dentro del panorama literario de aquel momento y eran

calificados de “poetas de la experiencia”; calificación, por otro lado, que pretendía agrupar a un conjunto de escritores más o menos jóvenes por tener unos rasgos y unas tendencias de expresión similares, y sobre la cual Gallego defendía en este escrito que era «improbable» dada la diversidad que existía entre sus poesías. Teniendo en cuenta la cada vez más presente negación por parte de los autores de finales del S. XX, no demasiado afines a las propuestas de las editoriales y los críticos seguidores de las viejas formas, de ser nombrados y reconocidos bajo un título grupal o generacional como el de la *Generación del 98* o la de los *50*, podemos percibir aquí el cuestionamiento teórico que subyace en este periodo. La Posmodernidad pone de manifiesto la disolución de las limitaciones y separaciones entre unos escritores y otros, entre unas personas y otras, así como la eliminación de las jerarquías que, en lo literario, conlleva la aceptación de que tanto la baja cultura como la alta son dignas de entrar en el “panteón de las letras”. Por tanto, quedarían así también poco justificadas las críticas condenatorias a este tipo de poesía en esta escena en la que *todo cabe*. Dejamos aquí aparte las consideraciones sobre la Posmodernidad referentes al ámbito político-económico que quedan lejos de indicar una igualdad o una nivelación a través de la globalización del mercado y señalaremos, únicamente en referencia a la poesía, que «Llegar a vender 20.000 ó 30.000 ejemplares no es ninguna manera de venderse al mercado, o al capitalismo, sino de extender la poesía a unos límites muy razonables para sacarla de las peligrosas cloacas» (Abril, 2014c: 4). Y a propósito de este estado de precariedad, con respecto a otras literaturas y formas culturales, en el que se encuentra la poesía, hemos de añadir la importancia que tienen en España las editoriales, como Visor, Pre-textos, Hiperión o Renacimiento, que asumen el papel -que en otros países corresponde y antiguamente en España correspondía al estado- de la financiación, financiación que dichas editoriales llevan a cabo con la organización de «premios literarios [que] suplen esta carencia y realizan la función de estímulo de la creación literaria» (Abril, 2014c: 12).

Pero remitámonos al nacimiento en España de esta poesía de lo cotidiano o “poesía de la experiencia”. Tras la chispa que supuso la aparición en 1970 de aquella antología tan polémica de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, que, como nos dice María Paz Moreno, «frente a los excesos de la poesía social [precedente], era lógico que surgiera una lírica hecha por los jóvenes que ni vivieron la guerra ni querían hablar de ella, porque no era parte de su experiencia vital» (Moreno, 2001: 74), se producen varios intentos por acabar con el predominio estético que supuso el auge de esta lírica culturalista y elitista que, casi a modo de vanguardia, acuñaba el mandato de “el arte por el arte” y empleaba técnicas ampliamente explotadas por autores precedentes, como la intertextualidad tan característica del poeta T. S. Eliot, combinando referencias tanto a la cultura popular (la moda pop, lo *underground*, la estética *kitch*, etc.) como a la antigüedad, o el uso de un lenguaje críptico y la fascinación por lo metapoético. Así, por ejemplo, «la antología *Equipo “Claraboya”*».

Teoría y poemas constituyó la primera respuesta en forma de antología en contra de la estética novísima» (Moreno, 2001: 73), pero todos estos esfuerzos fueron en vano, pues en plena Posmodernidad -época de cambios y movimientos incesantes que podemos decir que aún continúa- no era necesario realizar ningún esfuerzo para que la estética de los *novísimos* llegara a su fin, pues su «actitud de despreocupación manifiesta por el lector desembocó en una “poesía para poetas” que contribuyó a su propio declive» (Moreno, 2001: 74). De este modo, dando por sentada la decadencia de esta poesía, «poetas como Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena, y otros, que habían comenzado bajo la advocación novísima, habían comenzado a reciclarse y a evolucionar, puesto que habían llegado a un camino sin salida» (Abril, 2014c: 2).

De aquí podemos entender que la etiqueta “poesía de la experiencia” comenzara a utilizarse para nombrar una estética que, en principio, se alejara de los *novísimos*, pero en la actualidad casi todos consideran que no resulta válida, pues hay *novísimos* que también han sido englobados en la poesía de la experiencia. Además, la antología de Castellet recogía solo nueve nombres y, sin embargo, hoy en día son bastantes los poetas considerados *novísimos*. A pesar de ello, no podemos ignorar que «estos poetas [de la experiencia], cuyo modo de escribir y de entender la poesía tenía como referente a la llamada “Generación del 50”, reivindicaban la cotidianeidad como materia poética, rechazando el elitismo cultural -que había sido la bandera de los novísimos- en favor de una poesía que calificaron de “cercana a la vida”» (Moreno, 2001: 75) y que deriva principalmente de la voz del poeta Jaime Gil de Biedma que fue su principal -por ser el más cercano- referente, pues «a él le deben el tono coloquial en los poemas, el aire cernudiano y elegíaco, el eco de las voces de autores ingleses como Wordsworth o Coleridge... y el término “poesía de la experiencia” » (Moreno, 2001: 75). Así, como señala M^a Paz Moreno en el mismo artículo, este término proviene de la obra del crítico inglés Robert Langbaum, *The Poetry of Experience*, publicada en 1957; obra sobre la cual nos dice también Moreno que «las ideas [que expresa] no tienen mucho que ver con los presupuestos en que se apoya el movimiento poético español [de la poesía de la experiencia]» (Moreno, 2001: 75), debido a que hacen mayor referencia, como se sigue, al poeta barcelonés que las tomó como principio para su poética. Seguidamente, a este término de la “poesía de la experiencia”, hay que añadirle el de “la nueva sentimentalidad” acuñado por Luis García Montero en un artículo de *El País* en referencia a «un nuevo movimiento poético radicado en Granada cuyos integrantes (...) empiezan a publicar en la década de los 80 [y] están más preocupados por la dimensión social y humana de la escritura que por la escritura en sí misma» (Moreno, 2001:75-76). Además, no podemos olvidar que no solo fue en este artículo donde se quedó este último término, sino que en 1983, junto a Javier Egea y Álvaro Salvador, García Montero firma el manifiesto poético y la antología que hace referencia a este concepto, *La otra sentimentalidad*, que de alguna manera respondía a la llegada al poder del socialismo en 1982 y al profundo cambio social que se estaba produciendo, dando así

lugar a una salida tierna, a la par que rebelde, ante la gran represión de los años anteriores.

Así, dentro de esta escena literaria, el joven Vicente Gallego inicia sus andanzas poéticas con un primer libro de poemas que, como nos dice Antonio Gallego en su introducción, «en 1986 tuvo «la mala suerte» de que la Universidad de Valencia le premiara: (...) *Santuario*, una síntesis de su proceso de aprendizaje concretada en un único poema largo, un tanto irreverente y provocador, que el poeta ha desterrado de su corpus poético» (en Gallego, 2006b: 7). Pero ya por ese tiempo publica una *plaque* que, corregida y aumentada, obtiene el Premio Rey Juan Carlos y es publicada por Visor en 1988: *La luz, de otra manera*. Libro de poemas, cercanos a la prosa y de carácter epistolar, que podemos señalar como la primera obra de su producción que deja una verdadera huella en el tierno cuerpo de la “poesía de la experiencia”. Por ello, apenas un año después de que se publicase en Visor *La luz, de otra manera*, aparece su nombre en la antología *La generación de los ochenta* de José Luis García Martín donde se recoge la primera poética de Vicente Gallego, poética de la que renegará posteriormente porque, como afirma en un manifiesto dentro de la siguiente antología en la que es incluido por parte del mismo antólogo, *La Generación del 99*, «no existen pues fórmulas infalibles ni poéticas determinadas que garanticen la consecución de buenos poemas» (en García Martín, 1999: 137). Por aquel año de 1988, nos dice Antonio Gallego, «con el título de *El desencanto*, aparecía en Torrelavega un anticipo de lo que un poco después, con el de *Los ojos del extraño*, obtuvo el III Premio Internacional de Poesía de la Fundación Loewe a la creación joven (Visor, 1990)» (en Gallego, 2011: 7). Sin embargo, el poeta, con un inmenso sentido autocrítico, realiza en 1996 una antología en la que descarta la mayor parte de los poemas de *Los ojos del extraño*; esta es *La plata de los días*, antología que aún posee muchos tintes narrativos y, por lo que se entiende, en ella aún considera a la poesía como aquella piedra de toque que, como nos dice en 1999, «me ayuda a cumplir con mi papel de hombre y aporta algo de dignidad a esa condición atribulada y hermosa» (en García Martín, 1999: 138). A través de estas palabras del escritor comprendemos el uso terapéutico y vivencial que hace de la poesía, dado que esta nace de un apasionamiento que deriva de la experiencia psicológica del sufrimiento (como nos diría Freud) y que, en esta primera etapa del valenciano, tiene un importante cariz personal y de trascendencia que se manifiesta, en palabras de Luis Oliván sobre ciertas declaraciones del propio Gallego, en el «afán de conocimiento, de indagación, de búsqueda» (Oliván, 1997: 70). Pero el punto más álgido de este sendero marcado por un tono elegíaco y narrativo, que admitimos -a regañadientes- dentro de la “poesía de la experiencia”, lo alcanza el poeta con su libro *Santa Deriva* que obtiene el Premio Loewe Senior en 2002 (además del Premio Nacional de la Crítica) y del que nos dice Antonio Gallego que es «un libro en el que las tensiones entre lo pagano de la carnalidad corporal y el misticismo religioso, entre serenidad y alucinación, entre razón e irracionalidad, entre tradición y modernidad

alcanzan cotas magistrales» (en Gallego, 2006b: 8). Por ello no ha de extrañarnos que ese mismo año aparezca en *El País* un artículo de Ángel L. Prieto de Paula en el que afirma que «la poesía basada en la anécdota autobiográfica, la linealidad narrativa, el esguince ingenioso y la ligereza de las formas había tocado techo [para Vicente Gallego y otros autores de su línea]» (Prieto de Paula, 2002).

2.3.-Poesía mística y orientalista

Tras realizar una nueva recopilación de su poesía, *El sueño verdadero (1988-2002)*, Vicente Gallego publica en Visor *Cantar de ciego (2005)*, en el que, nos dice Antonio Gallego, «prosigue sus indagaciones poéticas en la misma línea pero con un grafía más clara, más ligada a lo cancioneril» (en Gallego, 2006b: 8), aunque se ve que en este momento el poeta empieza ya ha desprenderse de la carga retórica y el abultado conocimiento teórico para dejar que la poesía surja de una forma más liberada, pues por entonces Gallego ya andaba reflexionando lo que al año siguiente expresaría en una publicación de la Fundación Juan March:

Hace ya casi más de media vida, cuando era un joven arrogante, un antólogo me pidió que redactara mi primera poética, y yo me permití el atrevimiento de comenzarla negando la existencia de la inspiración. Aquella fue mi ocurrencia del día, porque cuando uno no sabe, cuando no ha visto por sí mismo, lo más fácil es que incurra en opiniones, y lo que ocurre con las opiniones es que casi todo el mundo tiene una, y que todas terminan por cambiar. Acierta el refrán cuando nos previene de que sólo se aprende por experiencia propia.

(Gallego, 2006b: 19)

Seguidamente el escritor afirma en este texto que lo único importante para el arte es la inspiración y esta inspiración, entendida como una intuición reveladora cuyo origen es sagrado -en el sentido de que no se puede buscar-, es el punto desde el que brota la nueva lírica de Gallego. Para llegar a esto, el poeta emprende un profundo viaje a través de la filosofía *Advaita* (aunque también del budismo zen y otras religiones) de la mano de un guía espiritual llamado Nisargadatta Maharaj, el cual es uno de esos “gurús anti-gurús” generalmente de origen indio que cobran una gran influencia en el desarrollo de la espiritualidad en Occidente a partir del S. XX, tales como Jiddu Krishnamurti o Ramana Maharshi. Tales maestros, aunque en apariencia presentan diferencias en la expresión de sus teorías, tratan de explicar la misma concepción experimental para el desarrollo de una vida “plena”, sin condicionamiento, y esta es la semilla que cultiva Vicente Gallego en su interior para el florecimiento de su alma. A raíz de este aprendizaje vital, el poeta publica en la editorial Kairós tres libros ensayísticos entre el 2012 y el 2015 que tratan de reflejar el contenido y la realidad de estos conocimientos (*Contra toda creencia*, *Vivir en el cuerpo de la realidad* y *Para caer en sí*), de los cuales el último es un homenaje en forma de diálogos en torno a la

palabra de su guía N. Maharaj. Es indudable la íntima conexión que hay entre esta nueva poesía y la filosofía recogida en estos libros, así como su aplicación vital, por lo que cuando Gallego publica, en 2008, *Si temierais morir* en la editorial Tusquets, ya se puede percibir cómo se va fraguando en su alma y en su poesía esa iluminación mística que describiría posteriormente en esos tres libros mencionados, por ejemplo, como nos dice Josep M. Rodríguez, en el poema “Ahora” que «se trata, sin duda, del poema más importante del libro, pues (...) le da sentido al conjunto» (Rodríguez, 2008: 99-100).

Por otra parte hay que mencionar que, si bien es cierto que la anterior poesía de Gallego también versaba sobre temas fundamentales como el *tempus fugit*, el amor y el *carpe diem*, esta nueva vía lo que implica es un abandono del discernimiento de la razón y el pensamiento como motores para la creación poética y la comprensión de la vida, en pos de un acercamiento que cada vez se hace más visible a la mística de la sencillez y el goce contemplativo de la lírica (acentuando así la relevancia de ese *carpe diem*). En esta línea es donde aparece (de nuevo de la mano de Tusquets) el libro *Mundo dentro del claro*, en el que «según su colega Marzal, *Mundo dentro del claro*, es un paso "de la aventura de la experiencia a la experiencia de la aventura", es decir, una toma de posición desde el presente para modificar su propia voz y construir otro estado que, de igual forma, "nos pondrá en contacto con la esmerada poesía"» (Palomo, 2012c). Teniendo en cuenta quién afirma esto último no es de extrañar que podamos incluir a otros poetas recientes que simpatizan con este nuevo cauce de expresión tan cercano a la mística, de los cuales mencionaremos al propio Carlos Marzal, a su fallecido amigo Miguel Ángel Velasco, al poeta Antonio Moreno o al maestro César Simón, por decir algunos que además podríamos englobar dentro de un mismo grupo dada la proximidad geográfica y conceptual de sus diferentes poesías. Dos años después y siguiendo con este viaje de autoconocimiento del valenciano, en la editorial Pre-textos se publica el libro *Cuaderno de brotes*, que tal vez es el título definitivo que le dio a aquel libro que anunciaba en un artículo de *El País* con el nombre de *Belleza, la señora de todo esto* (Palomo, 2012c) y que iba a estar constituido, según el propio poeta, de “notas”, lo que en el fondo se trataba más bien de una prosa poética que nos habla con una sobria claridad de distintas experiencias saboreadas desde ese punto de vista tan desapegado. Y por último en 2016, obteniendo el XVIII Premio de Poesía Generación del 27, sale de nuevo en la colección Visor de Poesía el libro *Ser el canto*, obra culmen de este nuevo camino poético, la cual analizaremos en el cuerpo de este trabajo. También, ese mismo año en el Fondo de Cultura Económica aparece otra antología de la obra de Vicente Gallego titulada *Cantó un pájaro* y que por ahora es la última publicación de la obra de este tan celebrado vate.

3.-Vicente Gallego en el espíritu de *Ser el canto*

3.1.-La comunión de dos miradas

Se mire por donde se mire, es indiscutible que el zamorano Claudio Rodríguez es uno de los más grandes poetas que ha dado a luz la literatura española a partir de la segunda mitad del siglo XX. Perteneciente a la conocida “Generación de los 50”, la cual buscaba un lenguaje innovador y de ruptura con la poesía político-social y el dogmatismo, el poeta opta por ahondar en la realidad desde un ángulo completamente distinto. «La poesía de Claudio Rodríguez es un milagro del equilibrio: halla su mejor decir a medio camino entre lo lírico y lo narrativo; sabe sostenerse sobre la delgada línea que separa lo racional de lo irracional; participa del aliento más alto y se nos manifiesta terrestre, casi campesina» (en Rodríguez, 2005: 10) nos dice en su prólogo Vicente Gallego, el cual es evidente que le tiene gran estima y, como veremos a continuación, podemos percibir ciertas similitudes entre ellos.

Lo primero que nos llama la atención en ambos poetas es esa invocación de la naturaleza, o más bien esa identificación con lo natural, con la tierra, hasta el punto de otorgarle a esta todo lo humano, todo lo que nos es propio, hasta fundirnos con esa voluntad panteísta en una alentadora alabanza. «¡Dejad de respirar y que os respire/ la tierra, que os incendie en sus pulmones/ maravillosos» (Rodríguez, 2005: 46) escribe Claudio Rodríguez en un poema titulado “A la respiración de la llanura”, mostrando así un profundo entusiasmo por la libertad espiritual que encuentra en esta vida al sentirse unido con el entorno e invitando, embebido por su admiración, a que seamos partícipes de esa energía que mana ilimitada de «la tierra». Del mismo modo, Vicente Gallego nos expresa esa expansión de los sentidos y ese dejarse llevar por el latido de la naturaleza, pero sin realizar un llamamiento al otro, en su “Canto IX”:

Dio conmigo en las yemas
rosadas del almendro (...)
la primavera a solas del bancal.

Muy lavado de pájaros, a vueltas
de pétalos y de pólenes, el cuerpo
se derramó en la tierra,
fue quebrado en la luz de lo radiante.

(Gallego, 2016a: 20)

Es cierto, pues, que ambos poetas exaltan y reflejan una unidad con la naturaleza pero, como afirma Philip W. Silver, «en lugar de compenetrarse y fundirse con las cosas, [guardan] con un control ejemplar, la distancia de su mirada [y esta] (...) se vuelve mirada pura, incorpórea» (en Rodríguez, 1981: 20), es decir que, lejos de imponer su parecer o comprometer al lector con su juicio, optan más bien por realizar una libre invitación o una mera ilustración, como un cuadro sin pintor, que ponga a la vista una realidad sensorial y pura desentendida de las huellas y los surcos que crea la consciencia. Así y quizá dando un paso más, Vicente Gallego prosigue su “Canto IX” con una interrogación que a cualquier crítico racionalista pudiera surgirle, «¿Es acaso posible?» (Gallego, 2016: 20), pero en lugar de dar una respuesta nos sorprende con una nueva pregunta, «¿no me está pareciendo que florece/ el adobe de sol?» (Gallego, 2016a: 20), cosa que sin duda ha debido tomar de su gran maestro César Simón, y este a su vez de la filosofía oriental que ambos acogieron con agrado, pues creo que no es vana coincidencia lo que, en el prólogo a la antología que realiza Gallego de los poemas de César Simón tras su muerte, nos dice:

Leed los *Upanisads*, nos insistía [César Simón].(...) Se diría que, después de haberse interrogado de mil maneras diferentes sobre el sentido de la existencia, comprende que no hay más respuesta que la propia pregunta, y entonces sus poemas se adelgazan, evitan argumentar y nos enfrentan directamente con esa interrogación metafísica que es la esencia misma de lo que somos.

(en Simón, César; *Una noche en vela*; 2006: 16-17)

Pero, volviendo con Claudio Rodríguez, quisiera advertir una sutil diferencia con el sentido o *antisentido* que Vicente Gallego desarrolla en *Ser el canto*. Se trata de ese ideal al que el Rodríguez aspira en el poema “A una pared de adobe”, sobre el cual escribe Philip W. Silver, considerando que es la clave de la poesía del zamorano y no «lo que en principio parecía paradoja embarazosa para el poeta», que «sólo cuando se emprendan con espíritu altruista y no con una voluntad de posesión tanto la labor de humanar la tierra como el mismo poetizar serán actos que avalan la huella de su labor sobre el mundo»(en Rodríguez, 1981: 19) a raíz de sus versos finales:

(...) Ya algún día,
surco en pie, palmo a palmo
abriremos en ti una gran ventana
para ver las cosechas, como cuando

solo eras tierras de labor, y ahora
rompías hacia el sol bajo el arado

(1981: 53).

Por ende, para el Gallego de *Ser el canto*, esa nostalgia y esa esperanza que Rodríguez expresa en este poema no se dan del mismo modo, por no decir que no se dan: son más bien absurdas suposiciones que no hay que tener en cuenta o que no se deben entrañar, pues así nos dice en el “Canto XI” «Dejaos de sermones, cosas todas,/ y vamos a lo nuestro,/ y vamos a este mar de los naufragios» (Gallego, 2016a: 22) o, como aventura en el “Canto XXIX”, «En el vaso, el clavel/ ¿qué hondura le ve al agua?// Todo esto es demasiado a todas luces.// ¿No veis que va a llevarnos/ a alguna perdición?» (Gallego, 2016a: 41). Es decir, de alguna manera reniega o anula la búsqueda o el anhelo de otra realidad a través de la mente, y asume al mismo tiempo, como no podemos negar también que asume Rodríguez en otras ocasiones, tal es en el verso «Sencillamente amar una vez sola» (2005: 41), todo lo que en este universo acontece de igual manera que «un clavel» no se pregunta ni se molesta por no entender «la hondura del agua», sino que simplemente *ama, es* durante toda su vida. Dicho esto, tampoco podemos afirmar tajantemente que Gallego no se preocupe, ni anhele *algo más* como Rodríguez, pero lo que sí podemos decir es que acepta con una vehemencia alegre la ruina del espíritu al supeditarla a esa *mirada sin dueño* que ambos poetas toman como la verdad más absoluta y liberadora de la oscuridad que habita en el ser humano. Para entender mejor esto último, la última estrofa del “Canto IV” es bastante significativa:

Lo que cuesta ir al monte cuesta verlo:
que era orégano el monte, que era especia
de ir a recogerla en cualquier parte
y colmarse las manos, no acabar,
porque ver es llenarse
de nada en absoluto, y verse lleno
de toda esta hermosura.

(Gallego, 2016: 14)

«Ver es llenarse / de nada en absoluto» nos dice el valenciano, de forma que parece que ha tomado con total aprobación el dictamen poético y vital que Rodríguez nos ofrece en su poema “Porque no poseemos (La mirada)”: «Mana, fuente / de rica vena, mi mirada, mi única/ salvación» (2005: 93); y en la parte siguiente, «miro y

cambio / mi vida entera por una mirada, / esa que ahora está lejos, / (...) esa mirada que no tiene dueño» (2005: 95). Como vemos, los dos poetas se complacen y se regocijan en la belleza y plenitud que ofrece esa mirada, esa mirada agradecida y desapegada que se posa en las cosas sin ejercer dominio alguno. Pero, ¿de dónde les llega esa libertad, ese inmenso espíritu que les armoniza? «Siempre la claridad viene del cielo» (2005: 17) dice el famoso verso de Rodríguez que apareció en 1953 en su libro *Don de la ebriedad*, «ese primer libro sin par en la historia de nuestras letras por su temprana madurez milagrosa y por su sorprendente originalidad» (en Rodríguez, 2005: 16) aprecia el propio Gallego en su nota introductoria; y el poema prosigue declarando sobre esa claridad que «es un don: no se halla entre las cosas / sino muy por encima, y las ocupa / haciendo de ello vida y labor propias» (2005: 17), un don milagroso que nos lleva directamente a la mística, a ese camino cuyo último fin es la unión con lo sagrado, cuyo influjo podemos percibir tanto en poetas como San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús, como en el seno de otras religiones, incluso sin deidades como el budismo. «Me ciño a la amplitud / del celeste vivir, tomo su holgura / por medida del día» (Gallego, 2016a: 35) coincide Gallego con el zamorano en su “Canto XXIII” expresando ese gozo inmaterial y eterno que se desprende de tal encuentro en lo divino, en la naturaleza, a través de la contemplación y la devoción por lo real desdibujado en la escritura: «en esta inundación de lo real, / está ahora atardeciendo la escritura, / se escribe en la alta página de la tarde» (Gallego, 2016a: 55). Así pues, anticipando lo que veremos más adelante en referencia a la poesía de San Juan y otras cuestiones, y para ilustrar la clara huella que precede a la mirada de estos dos poetas también místicos, terminaremos esta sección con los versos del poeta medieval castellano que definen esta contemplación y devoción por lo real en un intento de acercar este “saber” a la humanidad:

Y si lo queréis oír,
consiste esta suma ciencia
en un subido sentir
de la divinal Esencia:
Es obra de su clemencia
hacer quedar no entendiendo,
toda ciencia trascendiendo.

(1992: 99-101)

3.2.-El advenimiento de lo divino. El yo y el tiempo

«Según las teologías orientales, dos son las condiciones indispensables para que se produzca el advenimiento de lo divino: la ausencia de ego y la abolición del tiempo» (en Rodríguez, 2005: 13) nos cuenta Gallego. Más adelante, el poeta declara en una entrevista sobre su libro *Vivir en el cuerpo de la realidad*, obra ensayística y coloreada en la que comparte su proceso espiritual, que encuentra un maestro y guía espiritual, además de en la naturaleza, en la filosofía oriental encarnada en el budismo zen y en el legado del ya fallecido gurú, Nisargadatta Maharaj, quien supuso un antes y un después en la búsqueda existencial y la poesía del valenciano (Gallego, 2014c). Nisargadatta Maharaj (1897-1981) fue un maestro de la doctrina *Vedanta Advaita*, la cual es una corriente no dualista del hinduismo que defiende la unidad del Todo y la no-identificación del ser con ningún objeto ni ningún pensamiento como base para alcanzar lo que en nuestra filosofía occidental podría definirse como la *ataraxia* o la *eudaimonía*. La doctrina *Advaita* parte de las escrituras recogidas en las *Upanisads* o libros sagrados hinduistas que, como hemos visto antes, era la recomendación de lectura que César Simón daba a sus alumnos y, por supuesto, entre ellos se encontraba Vicente Gallego. Esta, sin duda, es una de las más fuertes influencias que sirven de cauce al escritor valenciano para desarrollar esta nueva vía de escritura de corte místico y panteísta. Así, Gallego nos refiere un conocimiento de lo espiritual en ausencia de divinidades, pues «es precisamente esa ausencia de dioses lo que permite el advenimiento de lo divino como encuentro directo con lo que la teología ha llamado *mysterium tremendum*, que no es otra cosa sino la percepción inmediata de lo numinoso» (en Simón, 2006a: 13). Por tanto, en estos poemas no hallaremos ya a aquel Vicente Gallego de *La luz de otra manera* que «a diferencia del protagonista de los versos simonianos, [su] voz (...) se [mostraba] incrédula de que el viaje [hubiera] podido suceder» (Harris, 2012a: 129), sino a un poeta que ha otorgado al viaje toda su fe y ya no lo cuestiona desde fuera, sino que «sin perder el pie en la realidad -o quizá a punto de perderlo, de ahí la vacilación casi imprecatoria- se interroga sobre el momento en que aconteció esa metamorfosis» (Alcorta, 2016b: 264), dado que para él ya es evidente ese cambio en su mirada fruto de su experiencia iluminadora que como bien describe César Simón en estos versos, «Hay una anulación / de todo verbo, / y solo queda una ignorancia / que a todo se refiere» (2006a: 173), parte de la total negación de la posibilidad de identificación del yo con cualquier cosa para incluso llegar a *anular* el propio «verbo» y con él eliminar también el ego, quedando al fin solo «una ignorancia», que nada tiene que ver con la ceguera o el sueño, sino que es la mayor expresión del ser en unidad con el Todo, el *vacío*. De esta manera, Gallego, consciente de la dicha que le supone mantenerse en el fragor de esta presenciación del más allá que es la realidad incondicionada, nos pregunta en su “Canto I” «¿Fue primero / amar, ser el amor, / fue primero cantar o ser el canto?» (2016a: 11) remitiéndonos a aquello que «se dice en el Evangelio de Juan “*In Principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum*”, es decir, según estas palabras: en el

principio era el canto» (Alcorta, 2016b: 264); y esta respuesta, verdad, canto, representa ese hecho primerizo al que cabe dar toda la importancia tanto en el poemario como en el destino del hombre, pues como vemos a lo largo del libro, ser “el canto”, ser la cosa concreta o abstracta, es lo que el autor evita y aquello de lo que el ser humano debería prescindir para «[ver] que nunca / nos ha faltado nada» (2016a: 64), es decir, en palabras de su guía espiritual, Nisargadatta Maharaj, «es [la] completa ignorancia de [uno] mismo, la que [encubre] su amor y su felicidad y le [hace] a [uno] buscar lo que (...) nunca había perdido» (Maharaj, 1981: 226). Así, de la misma manera que Gallego, Maharaj se pregunta retóricamente «¿Entonces qué es el amor? ¿No es un estado de ser más bien que un estado de mente? ¿Debe usted saber que usted ama para amar?» (Maharaj, 1981: 226), dando a entender que es el movimiento, el ser, o sea, el verbo el fundamento de la realidad y no las apariencias -las cosas- que dan la sensación o la idea de movimiento. Pero, ¿qué hecho se desprende al comprender esto y cómo lo refleja Gallego en su poesía?

No ser nada en absoluto, este es nuestro ser. Así pues, es prioritario para el hombre atento resolver el asunto de la morada, porque el que encuentra una se ha privado del único techo verdadero. La belleza -la viveza de lo vivo- es el precioso obsequio de la incertidumbre que de continuo acecha nuestros días y el resultado de cualquier propósito (...). La imposibilidad de cumplimos mediante el cumplimiento de deseos certifica nuestra total independencia y nos permite apasionarnos sin buscar ahí la plenitud original que somos.

(Gallego, 2014: 38)

En efecto, lo que Gallego nos da a entender con esto es que una forma de vivir constante-mente preocupada y dependiente nos origina un malestar que no se puede remediar mediante la búsqueda o el intento de hallar una solución a un problema, sino que, tomando el problema o el objeto del que nace el malestar como «la morada», es decir, el hogar de nuestras ilusorias inquietudes, nuestro deber para hallar la dicha, «la belleza», es anular toda pretensión de habitarlo. Y una vez borradas todas las huellas de las representaciones y suposiciones que nos castigan con la fatiga de los deseos y los temores, ya que ingenuamente las hacemos nuestras, es cuando aparece la revelación mística, «una música que está más allá de la belleza y que desemboca en el terreno de lo verdadero, (...) la del profundo silencio donde el ser se encuentra con su última naturaleza» (en Simón, 2006: 15). En esa música, en esa armonía del ser, es donde se erige la poesía del valenciano, cuyos versos ya en *Ser el canto*, como dijo él de su maestro César Simón, «actúan como sucesivas aproximaciones, son un intento de acercarse a lo irreductible» (en Simón, 2006: 14), y por ello sentimos tal sorpresa al leer algunos de sus poemas y darnos cuenta de que no hemos entendido, de que lo que quiere decir está en otra parte o, más bien, está tan presente que no se puede observar con un microscopio. «El poeta vive (...) en un presente perpetuo en el que hay escasa

conexión con el pasado y el futuro» (Roca, 1990: 28) nos dice Marcos Roca en un artículo sobre *La luz de otra manera*, que aunque pertenece a la anterior etapa del escritor, es decir, a su etapa de la “poesía de la experiencia”, muestra ya una inclinación por acercarse a esta realidad incondicionada a pesar de que en aquella ocasión «[partía] de la percepción de sí mismo como ser extranjero, como alteridad que no se reconoce sino en la huida hacia el encuentro con la realidad (...) que culmina con la constatación del Yo a través de su cuerpo» (Roca, 1990: 28) y, por lo tanto, eliminaba la posibilidad de encontrarse o *realizarse* en ella -la realidad- al ponerla como manifestación de su corporeidad. Pero por otro lado, sí que coincide la forma de aquella poesía con esta nueva en el uso del tiempo presente que predomina en *Ser el canto*, salvo algunos momentos en los que se abandona de forma parcial y, sobretodo, en la parte narrativa del poema dedicado a San Juan de Yepes, “Canto XLVIII”, pues, como nos dice en su blog José Luis García Martín a cerca de la renovada poesía de Gallego frente a su antigua producción: «disuenan los poemas de desarrollo anecdótico» (García Martín, 2016c), ya que «el tono elegíaco –tan característico de su poesía anterior– ha sido sustituido por el himnico: en su nueva visión la muerte parece ser otro de los nombres de la vida y el tiempo la versión de andar por casa de la eternidad» (García Martín, 2016c). Así, este tono himnico se hace patente ya desde el título del poemario como desde la primera cita que aparece del evangelio de San Lucas, 19-40, “Y si estos callaran, las piedras clamarían”, que nos conduce de nuevo a esa expresión tan natural, libre de esfuerzo, que guía la nueva poesía de Gallego y que él mismo define con mucha claridad en su libro de prosa poética, *Cuaderno de brotes*, en las siguientes líneas: «No se hace poesía con el pensamiento, se hace con palabras sueltas, apenas con sonidos, escuchando los asomos musicales, dejándolos decirse y desdecirse, casi casi con nada» (Gallego, 2014b: 20). Es decir que en esta nueva vía ha rechazado todo lo artificioso y sobre-elaborado de otras producciones y de su propio pensamiento para hallar una suerte de luminosidad y de intensidad propias del haiku japonés, como no puede ser de otro modo, que se ven reflejadas en un lenguaje sencillo y poco pretencioso. Debido a esto último encontramos en sus poemas, siguiendo la línea de su gurú que afirma que «hay solamente vida. No hay nadie que viva una vida» (Maharaj, 1981: 273), una tendencia a considerarse con humildad, despojado de su yo y vertido completamente en la realidad, tal vez siguiendo esa línea que apuntaba Sigmund Freud en su estudio “El malestar de la cultura” al enunciar un camino que «trata de dominar las mismas fuentes internas de nuestras necesidades, consiguiéndolo en grado extremo al aniquilar los instintos, (...) [lo que] significa al mismo tiempo abandonar toda otra actividad (sacrificar la vida), para volver a ganar, aunque por distinto camino, únicamente la felicidad del reposo absoluto» (Freud, 1990: 23); reposo en el que el sufrimiento, si bien no desaparecería, en cambio podría ser aceptado y considerado en su totalidad de modo que no supusiera un resultado frustrante. Pero para Freud ni esta vía ni ninguna de las demás posibilidades que ofrece en el ensayo, lograrían hacerle «descubrir (...) este sentimiento *oceánico*» del que sabe gracias a las palabras de un amigo, ya que desde un punto de vista científico, ese sentimiento «de indisoluble comunión, de inseparable

pertenencia a la totalidad del mundo exterior» (Freud, 1990: 8) es inalcanzable pues «la ciencia meramente hace retroceder las fronteras de nuestra ignorancia» (Maharaj, 1981: 370), es decir, no elimina tales fronteras creadas por el yo, sino que solo crea un espacio mayor pero, al fin y al cabo, un espacio que solo sirve para la investigación y en el que uno no puede encontrar su naturaleza propia. Por tanto, hallar la naturaleza de uno es liberación, ya que, como afirmaba Maharaj, hay que aprender a

vivir sin interés en [uno] mismo. Para esto [uno] debe conocer su propio ser verdadero como indomable, sin temor, siempre victorioso. Una vez que sabe con absoluta certeza que nada puede perturbarle excepto su propia imaginación, [uno] llega a desinteresarse de sus deseos y temores, de sus conceptos e ideas, y a vivir con la verdad solo.

(Maharaj, 1981: 103)

Así, tomando el “Canto XIV”, podemos ver ese claro desapego de todo intento por hallar una verdad en las palabras o en la ciencia, «Con vosotros, que nunca/ pretendisteis ser nadie,/ (...) no se puede/ poner en discusión lo que es el pan hecho en casa del alma» (2016a: 26), y otra vez la aparición de esa pregunta retórica que vuelve a remitir al ser y a su identidad hecha canto en todas las cosas: «¡No vais a tener alma!, ¿quién lo dice, / si os estoy viendo hallaros / por entero y sois la mía?» (2016a:26). Identidad cuya expresión se vuelve redundante a lo largo de *Ser el canto*, aunque sea expresada de distintas formas, como en la petición del “Canto XXIV” en la que le pide a la noche, una noche entendida como asombro ante la realidad, «noche pura / de la perplejidad» (2016a: 36), que nos tome por entero y nos «[de] cuerpo en las cosas» (2016a: 36) para terminar nuevamente en ese desconocimiento o, si se prefiere, conocimiento desapegado que se expresa en la estrofa final: «Ya nadie sabe nada, no es posible, / bajo ningún concepto, de ninguna / manera hacerse cargo ni aun tan solo / de la mano derecha» (2016a:36). Ahora bien, no por esto el autor se desentiende del todo de la consciencia de su yo pues podemos ver, por ejemplo en el “Canto XXXIV”, cómo a través de la imagen de un saltamontes «que procura / anidar en el aire / como cualquier paisano que se precie» (2016a: 46), hace un paralelismo con su propia visión de las cosas y nos explica cómo le surge la necesidad de «no volver a nacer [y] no volver a morir con cada brinco» (2016a: 46), dado que «es evidente que nada nace y nada muere, que nada dura y nada cambia, que todo es como es -atemporal» (Maharaj, 1981: 123), y por eso se pregunta, «¿o simplemente / es que he entrado en mi casa y siempre estuve / en tanta perdición?» (2016a: 46-47), para terminar asumiendo o demostrando sin condenar sus juicios ni sus inquietudes (ya que eso es terreno de la mente y él no es la mente, sino más allá) que la atención a la consciencia, en cierta manera errada, *extraviada*, «no [deja] una cuenta sin pasar» (2016a, 47), por lo que el afán de comprensión y de dar explicación a la realidad no es digno de confianza pues, como afirma Maharaj, para alcanzar la realización espiritual es importante «[no confiar]

en las definiciones ni en las descripciones -son groseramente extraviadoras» (Maharaj, 1981: 460). En cualquier caso, ante la tentativa de buscar la seguridad y la satisfacción dentro de un molde establecido (tal es lo que representan las definiciones y descripciones de la realidad, así como los cánones sociales de lo que se debe o no se debe hacer para ser esto o lo otro), Maharaj nos aconseja que abandonemos nuestra mente para vivir en el ahora, es decir, nos insiste en que nos desprendamos de nuestro yo porque siendo «como nada y nadie [uno] está a salvo y feliz» (Maharaj, 1981: 211). De esto podemos entonces entender por qué Gallego nos dice en el “Canto VIII” que son «dichosos los llamados a esta cena/ en que nada se tiene, en que se ve/ que no se tiene nada» ya que al estar «a salvo / de todo merecer (...) / caen servidos los platos / como de mano amable» (2016a: 19), platos en los que se sirve nuestra vida y en los que no cabe la enfermedad que origina el egoísmo porque, tal y como termina este octavo canto, al deshacernos de nuestras pretensiones y nuestras querencias falsamente enfocadas «[llueve] a cántaros salud» (2016a: 19).

A raíz de esto se sigue también la eliminación de esa idea del tiempo por la cual nos hacemos dependientes de nuestro pasado y de nuestro futuro, trayendo a nuestra mente la impresión de la continuidad y los deseos y temores que aparecen por ella y nos impiden «el advenimiento de lo divino». De este modo, podemos ver en el “Canto III” cómo el poeta asume aquello que es fundamental en la filosofía *Advaita* y que Maharaj inscribe dentro de la irrealidad de la mente al afirmar que «el nacimiento y la muerte son meras ideas» (1981: 140), ideas por las cuales surge el sufrimiento de estar atrapado en un cuerpo y en una línea temporal. «Me cuentan que nací en esta estación / de muerte y de lujuria» (2016a: 13) escribe Gallego en el tercer canto indicando con ese verbo “contar” en tercera persona su independencia de la temporalidad, al igual que lo hace en su “Canto XXV” al afirmar que «es difícil pensar que se ha nacido, / como no sea en luz, en pájaro y en agua» (2016a: 37) o en el “Canto XLV” dedicado a su hijo, César Gallego Oliva, donde declara que «Lo que en nosotros muere, no era cierto» (2016a: 58). Por otro lado, siguiendo con el “Canto III”, cabe mencionar la aparición de la ya vieja idea romántica de la incapacidad de las palabras para expresar la realidad, idea que concuerda perfectamente con los principios de esta filosofía oriental: «Si la palabra octubre es tan hermosa, / cómo decir lo suyo» (2016a: 13). Dicho esto, el “Canto III” prosigue afirmando un concepto que aparece sucesivamente a lo largo del poemario y es, en palabras de Maharaj, que «se debe morir para vivir» (1981: 87), es decir, «la muerte da libertad y poder. Para ser libre en el mundo, [uno] debe morir al mundo» (1981: 128). Por tanto, Gallego, que ha entendido que para ser libre debe destruir ese «mundo» que le inquieta, nos refiere su aprendizaje en la penúltima estrofa del “Canto III” al decir que «[aprendió] de las cosas mansedumbre, / y en este ser ya manso a [su] morir / con todo lo que muere / [ganó] lo que [hace nuestro]: / la propiedad entera de la danza», y de este modo termina el poema dándose por completo a esta *muerte*: «Lo que es cosa en mí, la cosa toda / de mi barro de nadie, vaya a cuenta / de

gusanos y llamas» (2016a: 13). Así, este concepto del morir como fundamento para la vida plena, lo podemos ver más claramente en el “Canto V” en el que a través de esa voluntad de morir, de silenciar lo *innecesario*, se llega a “la verdad del canto”, es decir, a lo que entendemos por liberación de la conciencia o realización espiritual:

No nos falte en la noche,
no nos falte humildad,
este querer morirnos
de puro no saberle al canto,
hasta que él la declara,
su verdad solo suya, la que vive.

(2016a: 15)

Más adelante, en el “Canto XVII” dedicado a su amigo y poeta fallecido, Miguel Ángel Velasco, podemos ver que esta *muerte* de la que venimos hablando, «la grandísima muerte» (2016a: 59) que dice que *canta* Gallego en el “Canto XLVI”, no tiene nada que ver con la muerte física de su amigo, pues así se deja ver en los versos siguientes: «Y a ti, Miguel, qué poco/ te ha durado la muerte, pues se olvidan/ los muertos de estar muertos» (2016a: 29). Obviamente Gallego se refiere a que «se olvidan» de la muerte en vida, entendida esta por esa mística que consiste en desprenderse de las falsas impresiones que el yo se procura para no desaparecer y que seguramente también Miguel Ángel Velasco conocía, de ahí que en la dedicatoria lo señale al decir que el canto es «A coro». Además, al final del poema vemos, en esa pregunta retórica que nos sorprende, cómo el poeta acepta ya la muerte física tanto como su *muerte* espiritual y probablemente a raíz de esta: «madrugadora el alma, ¿qué está oyendo,/ que así muere y que quiere/ morir porque la muerte está cantando?» (2016a: 29). En cambio, es importante señalar que de ningún modo encontramos en Gallego esa ansiosa búsqueda de la muerte que proclamaban tanto Santa Teresa de Jesús como San Juan de la Cruz en los versos «vivo sin vivir en mí / y de tal manera espero / que muero porque no muero» (1992: 95), sino más bien la *muerte* que nos indica a través del amor San Juan en otros versos, «[el amor] hace una divina herida / que causa gloriosa muerte» (1992: 122), ya que lo que el poeta muestra intrínsecamente en *Ser el canto* es, como sabemos, la gratitud de la dicha que, en términos de la mística de los poetas religiosos, produce la unión con el *Amado*; unión que, como aventura el valenciano en la presentación antes mencionada sobre el libro *Vivir en el cuerpo de la realidad*, aparece en el “Cántico espiritual” de San Juan en boca de la *Esposa* que expresa (sin esa coma que es añadida, según explica Gallego) la divina realidad que

representa “su *Amado*” en la estrofa «Mi Amado[,] las montañas, / los valles solitarios nemorosos / las ínsulas extrañas (...)» (1992: 30): realidad, o sentido pleno-divino de esta realidad, que para Gallego se trata, como hemos visto, de una renuncia total de las aprensiones del ego y del tiempo para llegar a la realización del individuo en el instante, en el ahora, lo cual invita a «llevarnos a bien con lo de hoy» como nos dice en el “Canto XIX” «cuando ya se ha visto / que nos despierta el día, que la noche / trae pronto su descanso, / que repartir el pan da tanto gozo, / [y] que son las estaciones una cosa sencilla de pasar» (2016a: 31).

Y para terminar este apartado y hacer hincapié en esa mencionada redundancia de ciertas ideas o motivos que están presentes en *Ser el canto* y en otras producciones del escritor valenciano relacionadas con esta última vía poética, podemos ver, por ejemplo, cómo en el último poema que aparece dentro del libro *Mundo dentro del claro*, “Cumplimiento”, expresa la misma idea de desapego y liberación del yo para alcanzar la dicha a través de los versos «Así has llegado a ser (...) / fuego al fin sin cenizas, sin motivos, / desnuda y seca, seca / como la misma muerte, / como la muerte entera, mi alegría» (Gallego, 2012: 109), pues, tal y como hemos analizado, resulta evidente que esa «muerte entera» viene a ser lo mismo que la «grandísima muerte» del “Canto XLVI”. Además, no es tampoco casualidad o mera coincidencia el desarrollo que de este último concepto realiza en el “Canto XLVIII”, dedicado al propio San Juan, que empieza de nuevo con esa pregunta retórica que ya nos resulta tan habitual en el Gallego de *Ser el canto* y que en esta ocasión nos sitúa de lleno en el fondo del poema: «¿Qué habrá más delicado que morir?» (2016a: 61). Aquí, Gallego nos trasmite que esa *delicadeza* es lo más importante para la consecución de esta vida, porque en ella está la paz y la base para la unidad con el Todo, ya que «No se molesta a nadie para eso, / nadie se va o se queda, y todo brilla / al final por su ausencia meridiana», es decir, que «Toda luz, olvidada de sus muertos, / abre su corazón la madre muerte» (2016a: 61), entendiendo ese *olvido de los muertos* como un despojarse de las egoístas ataduras que impiden que la «luz» se expanda gracias a «la madre muerte» que, como hemos comprendido, es «la raíz de todo y más allá de todo» (Maharaj, 1981: 236). De este modo, el valenciano prosigue realizando una comparación anecdótica con la experiencia de San Juan, al cual considera que es «un hombre / de saberse estas cosas en la pura / pobreza de la vista» (2016a: 61), en el sentido de que esa «pobreza» representa la virtud de la humildad. Y con esta virtud continúa el poema a modo de diálogo entre San Juan y unos frailes a los que les pregunta la hora y tras su contestación («“No son las doce aún” le respondieron») les dice, demostrando así su piedad misericordiosa ante la muerte -pero sin afán de ello-, ««No llegarán a serlas y estaré / cantando ya maitines en la gloria / del señor de mi amor»» (2016a: 61-62). De esta forma los frailes se asombran conmovidos ante él («Lo lloraban los frailes aún presente») y se disponen a «[leerle] la recomendación del alma» para exhortarlo a estar en calma ante su momento final, pero él los disuade y les pide que «[le digan] de los Cantares sólo, / que eso no es

menester» (2016a: 62), pues para San Juan, como nos dice en el prólogo a su “Cántico Espiritual”, «la sabiduría mística (...) no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma; porque es a modo de la fe, en la cual amamos a Dios sin entenderle» (De la Cruz, San Juan; 1992: 23)-y, por tanto, de esto se sigue en el poema que prefiriese deleitarse escuchando y cantando la belleza de los “Cantares” que orando y tratando de hallar en la razón la fuerza para afrontar la muerte. Así, concluye Vicente Gallego sobre el poeta místico que, como nos dice Francesc-Lluís Cardona en su prólogo, «Todo lo soportó con resignación ejemplar» (en San Juan, 1992: 8), que «No habiendo menester en su morir, / qué delicadamente vio / en su muerte sus flores Juan de Yepes» (2016a: 62).

3.3.-El amor, la noche, el pasmo y la ceguera.

Que, aunque las canciones que arriba declaramos hablamos del más perfecto grado de perfección a que en esta vida se puede llegar, la transformación en Dios, todavía estas canciones tratan del amor más calificado y perfeccionado en ese mismo estado de transformación; porque, aunque es verdad que (...) todo es un estado de transformación y no se puede pasar de allí en cuanto tal, pero puede con el tiempo y ejercicio calificarse (como digo) y sustanciarse mucho más el amor.

(1992: 46)

Escribía San Juan hace ya más de cinco siglos en su prólogo a sus famosas “Canciones Místicas”. Con esto asume que esas poesías que escribía no eran más que un reflejo de ese estado de transformación en el que siempre nos encontramos, pero declarando también que con la debida dedicación y perseverancia el amor podía acrecentarse y refinarse para llegar a hacer del alma humana su «llama de amor viva» y poder expresar así esa unión amorosa con el *fuego sagrado* en «[esas] canciones con íntima y delicada dulzura de amor ardiendo en su llama» (De la Cruz, San Juan: 1992: 47). Del mismo modo entendemos entonces que los poemas de Gallego no son nada más que otra expresión -por decirlo de algún modo- apasionada de ese amor encendido en distintos estados de transformación. Pero tal vez hemos de decir aquí, que esta armoniosa unidad del amor alcanzada por el poeta es fruto de un gran recorrido vital del que su obra poética viene a ser un reflejo constante. De esta manera, remontándonos a sus primeras poesías, vemos que la “plenitud” lograda por el autor era en su juventud un desesperado anhelo de su consciencia que se revolvía en el lodo de una vida cargada de contradicciones y desencantos, pues, por ejemplo, en uno de sus poemas más famosos, perteneciente a *Los ojos del extraño* (1990) y titulado “La pregunta”, encontramos esa hiriente frustración y ese anhelo que nace del conocimiento de su propio comportamiento intranquilo: «durante cuánto tiempo cumpliré mi condena / de buscar en los cuerpos y en la noche / todo eso que sé / que no esconden la noche ni los

cuerpos» (Gallego, 1996: 3). Pues no debemos ignorar lo que el propio poeta reconoce al hablar de su maestro César Simón:

César Simón supo vivir en paz y en armonía con todos sus contrastes (...). Me enseñó a desconfiar del adjetivo mientras me mostraba, con su actitud, cómo era posible lo que me sigue pareciendo tan difícil: combatir la debilidad del cuerpo con la fortaleza del espíritu, mitigar la rabiosa rapiña de la enfermedad con el caudal atesorado a lo largo de una vida dichosa.

(en Simón, 2006: 20)

Por tanto, de esto resulta evidente que todavía en aquel año de principios del Siglo XXI Gallego no había conseguido deshacerse de esa profunda inquietud que le imponía la vida y que, como no puede ser de otro modo, cinco años después de *Los ojos del extraño*, seguía latente en su corazón, siendo una de sus turbaciones más acuciantes el amor que en *La plata de los días* (1995), en el poema “Échale a él la culpa”, define como «ese tipo grotesco y marrullero (...) / que va a hacerte daño» y que «nos confunde» (Gallego, 1996: 15-16), porque como afirmaba Freud en el análisis citado previamente: «jamás nos hallamos tan a merced del sufrimiento como cuando amamos; jamás somos tan desamparadamente infelices como cuando hemos perdido el objeto amado o su amor» (Freud, 1990: 26). Pero esta afirmación, que Freud no enunciaba de forma sentenciosa, solo muestra una de las caras de nuestra psicología que nos insta a tomar el amor en su dimensión materialista o posesiva, una de las caras que poco tiene que ver con los preceptos de esta filosofía oriental de la que venimos hablando, pues esta entiende toda posesión como un veneno que el ego se encarga inútilmente de hacer delicioso. Así, en palabras del mismo psicólogo y padre de esta rama de la ciencia de la que es innegable su relación con la literatura, comprendemos «por qué los sabios de todos los tiempo trataron de disuadir tan insistentemente a los hombres de la elección de este camino [del amor materialista]» (Freud, 1990: 44) y cómo la solución, en términos psicológicos equivalentes al trasfondo de la filosofía que nos concierne, está en

someter la función erótica [del amor] a vastas e imprescindibles modificaciones psíquicas. Estas personas [que toman esta solución] se independizan del consentimiento del objeto, desplazando a la propia acción de amar el acento que primitivamente reposaba en la experiencia de ser amado, de tal manera que se protegen contra la pérdida del objeto, dirigiendo su amor en igual medida a todos los seres en vez de volcarlo sobre objetos determinados; por fin, evitan las peripecias y defraudaciones del amor genital, desviándolo de su fin sexual, es decir, transformando el instinto en un *impulso coartado en su fin*. (...) Técnica que, según dijimos, es una de las que facilitan la satisfacción del principio de placer, habiendo sido vinculada en múltiples ocasiones a la religión, con la que probablemente

coincida en aquellas remotas regiones donde deja de diferenciarse el yo de los objetos, y éstos entre sí.

(Freud, 1990: 44)

Pero, aunque para Freud esta solución tampoco era definitiva pues, según su juicio, «un amor que no discrimina, pierde a nuestros ojos buena parte de su valor (...) [porque] no todos los seres humanos merecen ser amados» (Freud, 1990: 45), no debemos olvidar que el psicoanalista escribe desde un punto de vista científico-mental que, como dijimos, solo crea un espacio separado en el que uno no puede hallar su naturaleza, porque «el mundo real está más allá del alcance de la mente» (Maharaj, 1981: 10). Dicho esto, como quien establece un puente invisible entre dos nubes que pareciera imposible que fueran a juntarse nunca, podemos tomar como ejemplo del inicio de esta desviación del fin sexual freudiana, los poemas “Noche en la tierra” y “Esperma” del poemario en el que empieza a hacerse notar este cambio poético-existencial en el alma de Gallego: *Cantar de ciego* (2005). Así, en “Noche en la tierra” el poeta nos ubica, en un tono irónico y desenfadado, en el mundo de la pornografía emitida por cámaras web en el que se suceden distintas ventanas donde aparecen mujeres que «Venían a lo suyo, / queriendo compartir el fardo grave, / con su interés a cuestas» (Gallego, 2005b: 37); mujeres con las que termina conversando «porque daba pena / vernos así tan desvelados» (Gallego, 2005b: 38-39). Y llegando al final del poema, da a entender con el último verso, «Y una flor de piedad nos quemaba en la boca» (Gallego, 2005b: 39), que entre él y ellas eran cómplices de una engañosa lujuria que a ninguno satisfacía porque, sin duda, la lujuria es hermana de un viciado remordimiento. Por otra parte, en el poema “Esperma”, que es una oda al semen y la sexualidad masculina, nos refiere en la antepenúltima estrofa su intento por *naturalizar* y dejar de desesperar ante este instinto para, tal vez no *coartar el fin sexual*, como decía Freud, sino aceptar su verdad y su vitalidad sin añadirle falsedades ni torturas a las que la imaginación y la impaciencia del ser humano se prestan con suma facilidad:

Esta lágrima o gota, esta fluyente
plegaria verdadera,
yo quise derramarla en el canal central
de la razón de amor,
porque me hicieron vivo.

(Gallego, 2005b: 45)

Tomado este rumbo a partir del cual, por fortuna, ya no hay vuelta atrás, el amor que se expresa en la poesía del valenciano se refina, como diría Juan de Yepes, y aumenta su caudal drenando todos los aspectos de la vida de una inmensa gratitud. Gratitud que, ya sea en forma de lamento, de alegría o de incertidumbre, pone sus cimientos en un profundo asombro ante las cosas. Y es precisamente en este asombro, en este pasmo indeliberado ante lo presente, donde se encuentra la verdadera espiritualidad. Así, no es de extrañar que hallemos en César Simón una de las raíces, sino la más importante, que nutren la poesía del valenciano, pues su maestro nunca dejó de expresar el claro entendimiento del amor, como ya vimos, con su actitud y, para deleite nuestro y de la lengua de Gallego, con el líquido sabor -y saber- de sus versos:

Pero ¿amar otro cuerpo,
fingir alcances,
ser ciego y sordo? No, no sirve.
El pasmo más profundo es el silencio,
los roces de las manos sobre la dura piedra.

(Simón, 2006: 154)

Con estos, Simón nos hace ver que el principal cometido del amor nada tiene en relación con los deseos carnales, con las mentiras piadosas o cualquier otra expresión de la vanidad humana, sino más bien con el silencio, es decir, con aquel *vacío* en el que todo «roce», toda imagen y todo gesto permanece sin adquirir el valor de objeto y así, es tomado en la pureza de su desnudez, «sobre la dura piedra», la cual permite una amplitud sin medida en la que todo se disuelve y cobra su verdadera esencia. A esto, pues, se refería también Gallego en el primer poema de su *Cantar de ciego* cuando escribía:

De ciego es mi cantar,
porque halla vena
donde nunca lo sabe,
y allí aprende
su letra y mi verdad,
que es el decirlo.

(Gallego, 2005b: 13)

Y es que en esa ceguera de la que surge su poesía es donde reside la belleza que se encuentra, con un sabroso estupor, en el ejercicio de la escritura y, de este modo, como en nuestra vida diaria, deberíamos tener presente siempre este ir “a la deriva de nosotros mismos”, sin direccionamientos ni identificaciones, realizando el único camino en el que podemos encontrarnos: aquel en el que nuestra verdadera naturaleza no es reprimida ni adulterada. Así, Vicente Gallego entiende que para que la poesía sea «el poeta sobra, hay que apartarlo a un lado si uno quiere dejar espacio para que quepa el poema», porque de lo contrario el artista o el poeta, aunque haya producido la obra más excelsa -pues una cosa no quita la otra-, «nos [parecerá] ciego y sordo, alguien a quien se le ha concedido el privilegio de sentarse frente al océano y se va de allí creyendo que era su raquíptico aliento el que levantaba las majestuosas olas» (Gallego, 2006c: 23-23). Por esto el valenciano asume en su poesía mística que él no es el creador al decir que su cantar es de «ciego», pero no en ese sentido de vanidad, sino queriendo decir con ello que no hay pretensión en su proceder, porque

Solo cuando el observador (*vyakta*) acepta a la persona (*vyakti*) como una proyección o manifestación de sí mismo, y, por así decir, toma al sí mismo dentro del Sí mismo, la dualidad del «yo» y «esto» desaparece, y en la identidad de lo exterior y de lo interior la Suprema Realidad se manifiesta.

(Maharaj, 1981: 269)

Y por esta Suprema Realidad, poniéndola en consonancia con nuestra más conocida tradición filosófica (hija también de la corriente oriental), podemos entender la contemplación de la belleza que se desprende de ese amor divino, esa Venus sacra o Eros alado, al que Platón nos remitía en palabras de Diotima en su diálogo del *Banquete*, donde Sócrates rechazaba a Alcibíades, fuera de los prejuicios eróticos u otro tipo de disquisiciones, precisamente ensalzando esta comprensión libre de apegos que permite el aflorar del verdadero amor, el cual no trata de mantener egoístamente al otro como una fuente de belleza para la imaginación o el corazón de uno, sino de liberarle de su propia ambición para enseñarle esta suerte de benevolencia, ya que como nos explica Lorena Rojas Parma acerca de este asunto:

de lo que se escapa el iniciado de Diotima, *al final* de su proceso, es del sufrimiento por algún amor o por el dolor sin fin de alguno no correspondido. Eventualmente deja todo atrás y con ello se entrega a la contemplación de lo divino, de la "belleza en sí". De aquello que, como dirá San Agustín –hablando de Dios– nunca nos hará sufrir, pues es lo único que amamos y no perderemos en contra de nuestra voluntad.

(Rojas Parma, 2011)

Por tanto, esta concepción del amor que coincide con ese «sentimiento oceánico» que decía Freud, o esa unidad con el Todo de la filosofía *Advaita*, es el principio que rige la poesía de Gallego, que en su libro *Mundo dentro del claro*, en su poema “Amor ciego”, describe de la siguiente forma:

No te sé comprender,
pues de nada estás hecho
y entero te levantas.

Y te diré mi amor,
y seguirás oscuro.

(Gallego, 2012b: 75)

«Oscuro» porque ese «mi» posesivo no puede afectarle de ningún modo, ya que es un amor que «de nada [está] hecho», por lo que es inexplicable e indeterminado y abarca todo, es decir, está por encima y en todas las cosas. De este modo, entonces, sería conveniente entender el “Canto XXXII”, en el que el poeta evoca de nuevo esa oscuridad paradójica de lo puro e ilimitado de este amor: «Oscuro cuanto brilla, lo más claro» (2016a: 44). Oscuridad que es la raíz de la vida y por la cual Gallego, siguiendo con el poema, afirma: «No tendrás quien te quiera, vida mía», puesto que no hay un «quien» que pueda amar la vida (no hay una *persona*, un observador-experimentador que pueda identificarse con ese amor observado), porque ese amor es inmaterial y luz omnipotente e indivisible. Así, al final del “Canto XXXII” Gallego, aceptando esta indescifrable luminosidad de la vida, sentencia: «Este es mi porvenir, / un beso a ciegas» (2016a: 44). Por esto escribía ya el poeta en su libro *Saber de grillos*, en el poema “A lo nuestro” que «lo que duele, / este mal del que muero es la alta ola / de amor correspondido» (Gallego, 2015: 88), refiriéndose al punto en el que el poeta se disuelve en el poema o al intenso clímax de la relación entre seres humanos, porque cuando el poeta o el sujeto afectado lo reconoce, surge ese dolor pasional que es parte también del amor. Por tanto, esto no ha de suponernos ningún hiriente sufrimiento porque, como señala el valenciano en el “Canto XL”, en el cual compara su vivir con el vivir inalterable de una hormiga:

En asuntos de hormigas,
en los asuntos todos y también
en ese que más duele,

allí donde se crece cada cual
en su desesperanza,
lo esencial es plegarse al puro pasmo
y hacer camino a ciegas.

(Gallego, 2016a: 53)

Por otro lado, pero en inevitable relación con lo que precede, nos concierne el concepto de “la noche” que como vemos ya en *Mundo dentro del claro* guarda una profunda conexión con la contemplación libre y ciega de lo real: «noche oscura. / Negra perplejidad, / en ti me doy a luz y vivo ciego» (Gallego, 2012b: 89). Y es que Gallego insiste en que «lla noche es esta gloria inmemorial de no terminársela con los ojos, este instantáneo cumplimiento» (Gallego, 2014b: 63), como nos dice dos años después en *Cuaderno de brotes*: un cumplimiento que sin duda brota del asombro desapegado, que es en el fondo lo mismo que entendemos, como hemos visto, por esa oscuridad de la ceguera y el amor. Por esto en el “Canto VI” del libro en el que se centra este análisis, Gallego comienza preguntándose «¿A qué llamamos noche, no era siempre/ de noche cuando niños, no era siempre verano?» (2016a: 16), atribuyendo así, como es común en nuestra cultura, al momento de la infancia esa inocencia sutil, llena de curiosidad y dicha, que para el poeta no se ha acabado aún ni se debe acabar porque «todavía los montes me superan (...) // porque ahora mismo, / que es noche todavía, / no vamos a engañarnos» (2016a: 16-17). No, no vamos a engañarnos porque esta noche nos revela, nos hace revivir en lo pasmoso y lo profundo de hallarnos sin el peso del condicionamiento, así que no ha de extrañarnos que Gallego le pida en el “Canto XXIV” que «si [viene] a cubrirnos, (...) / no [se quede] a medias, no [vacile]» (2016a: 36).

Así pues, ya en el “Canto XVI” Gallego realizaba una poética reflexión sobre el aprendizaje de la teoría *Adavaita* frente a la práctica vital que surge de esta, partiendo desde el ver conceptualmente cada cosa en su lugar, «Aunque aprendí que el cielo queda arriba, / que el mar es lo de abajo, que la noche / no es agua de beber» (2016a: 28), para determinar que «con levantar los ojos», es decir, con el *despertar de la conciencia*, uno «[tiene] fiebre» (esa “fiebre sin temperatura” que decía César Simón) y «[bebe] a cántaros noche de la mar», lo cual implica que cuando se está despierto al momento y a la realidad uno puede hacer cualquier cosa, incluso «[darse] agua / de noche que beber», sintiéndose pleno y, así, no puede hacer nada más que compartir esa mirada llena de extrañeza y dicha que se maravilla de sí misma: «[decir] que cómo, / que por qué no podría / ser la noche nocturna, y que la beban / en un pozo los cielos de la mar» (2016a: 28). Y en la raíz de ese compartir está el “Canto XVIII” dedicado a Sara Esteban en el que describe a través de la relación cómo hay “algo” que queda «cuando te dejo en

brazos de la noche» (2016a: 30), “algo” que es ese pasmo infinito, esa dicha sagrada que surge, como hemos visto, de la ausencia del ego y el tiempo, y que en este poema se trata de esa «luna» personificada que el poeta le pide a Sara Esteban que «[se cuide de dejarle] claro / cómo nos pertenece, cuánto aún / sabremos convencerla de que es nuestra» (2016a: 30), porque en el hecho de estar despierto uno está siempre atento y observando que no se produzca la división (la separación entre la «luna» o el mundo y uno mismo) que genera el conflicto, lo cual -no como método, sino como vivir intemporal- es la fuente incausada o el *motor inmóvil* que diría Aristóteles. Por esto el poeta finaliza el poema preguntándose asombrado dónde quedó su ego y su preocupación que otrora (por el afán de poseer que inevitablemente divide) le hacían sufrir, «A dónde iría yo, cómo era aquello / de la noche sin ti. // De tu luna y tu cama», ya que en el momento presente del que «[no puede ya moverse](...), está cantando / la noche de mi amor a la redonda» (2016a: 30). Y dicho esto, del mismo modo entendemos esa «luna» en el “Canto XXX” o la que en el “Canto XXVII” aparece en los versos finales: «Y no quise saber, pero era cierto: / entró la casa en luna, algo temblaba» (2016a: 39).

El poeta aspira a escribir de la misma manera que camina, liberado de la carga de tener que controlar conscientemente el mecanismo que mueve sus piernas. Sus pasos le llevan sin esfuerzo, y él puede entonces atender al objeto del paseo. (...) En ese estado ya no hay cuestión de conveniencia o inconveniencia, no se plantean ni el temor al fracaso ni el deseo de un bien. A la hora de la verdad, cuando se produce lo que Miguel Ángel Velasco ha llamado *la ráfaga del trance*, el poeta desaparece en el poema, se anonada en él, y el hombre, con todo su equipaje de ansiedad y de temores, queda disuelto en la música que suena.

(Gallego, 2006b: 29)

Finalmente, como vemos en esta cita, Vicente Gallego concibe la poesía de la misma forma que la propia vida asentada en la práctica de esa “religiosidad” en la que «el hombre (...) queda disuelto en la música que suena», siendo así liberado de su angustioso resentimiento para encontrarse abierto a la realidad del Todo, de sí mismo. Consecuentemente, en *Mundo dentro del claro*, el poeta nos ofrece un “Arte poética” en la que conversa con la materia personificada de la que se construye el poema, es decir, las palabras, invitándolas a «[compartir] nuestra muerte» para «darnos luz» (Gallego, 2012b: 105), o sea, invitándolas a despojarse de su propósito para dar lugar a la poesía, al amor, a la *gracia* de lo divino. Y cuando esto acontece, acontece lo que el valenciano nos refiere en el “Canto XLIX”:

Es todo tan sencillo, es lo de siempre:

entra el amor en uno y siente uno

que lo hace como Pedro por su casa,

que no hay ya más que hablar,
que no es posible
confusión ya ninguna.

(2016a: 63)

Y por ello en la tercera estrofa de este canto el poeta percibe como una insensatez el hecho de «pensar (...) / que llegaría a amar, / que sería el amor» (2016a: 63), tal y como se da cuenta en el último canto que uno puede sentirse amado y «[cobrar] entero / el jornal de la viña, y [ver] que nunca / nos ha faltado nada», cuando «nadie [toma] en cuenta» (2016a: 64), es decir, cuando el ego no se manifiesta ni reclama nada para sí. Y en esta ausencia de necesidades, de dar nombre, forma o conclusión a la realidad de uno mismo, es, como hemos comprendido en el desarrollo de este trabajo, donde se encuentra el goce y la plenitud que, en palabras de Alcorta, nace de «una unidad mística facilitada por el poderoso influjo de la intuición, entre el yo, la expresión y el objeto» (Alcorta, 2016b: 267). Así, en esta suerte de disolución, Gallego termina el libro cuestionándose y, al mismo tiempo, afirmando, de modo que supera el propio cuestionamiento, aquella única y fundamental verdad (en la que está implícita la propia vacuidad del significado) que, tal vez incluso desde antes de Sócrates, tal vez desde aquel origen de los tiempos, sigue sonando eternamente: “Yo solo sé que no sé nada” o en palabras de Vicente Gallego:

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.

(2016a: 64)

4.-Conclusión

A pesar de que la más alta expresión del arte aspira a lo sagrado, la forma no hace otra cosa que ocultarlo. Así que el artista se engaña a sí mismo, como nos decía Gallego, creyendo que es Arte (en el sentido de algo elevado) o *reino* propio aquello que brota del ejercicio de sus habilidades. Por tanto se equivocan todos aquellos que admiran un cuadro de Boticelli, un poema de Catulo o de Blake, o incluso una película de Nolan, y por otro lado discriminan el tacto o el aroma de las cosas ordinarias. El grave error que aquí se comete podemos verlo en el significado de la palabra de origen latino “admirar” que se compone del prefijo *ad-* (hacia) y *mirari* (admirarse), pues en ella está implícita la direccionalidad de la mirada que establece una división entre el objeto y el sujeto que se sorprende. De este modo uno entiende, ya desde un buen principio, que en la vida hay ciertas cosas que causan impresión, goce, y otras que no, y así, en el seno autoritario y diferenciador de nuestra cultura, surge en la mente una extendida costumbre de la que el ser humano no ha logrado en toda su historia liberarse y por la cual se perpetúan guerras, celos y ambiciones. Remontándonos al movimiento del Romanticismo (época en la que el fervor del ego alcanzó cotas, como se vio después, catastróficas), por ejemplo, encontramos en aquellas ciudades henchidas de orgullo por la patria a aquellos poetas y artistas tan celebrados que se pretendían sabios y excepcionales profetas de su tiempo. Considerándose incluso hijos de las musas o, aún peor, de los dioses, estos artistas contribuyeron con su excesivo apasionamiento a la continuidad de la confusión y el conflicto que generan las divisiones. Aunque no por ello podemos condenarles, si bien es cierto que muchos no dieron un buen ejemplo de responsabilidad por mucho talento y buenas intenciones que tuvieran. Hablamos de los artistas, sí, porque ya va siendo hora de que se deje de poner en un pedestal y justificar a quienes están en el mismo ajo que todos los demás: la literatura, el arte, como forma y conocimiento no tiene nada de sagrado, pues la expresión nunca es lo expresado. Ahora bien, en defensa de estos poetas y otros artistas puede uno señalar la presión del gobierno o el uso inadecuado que la sociedad realiza de sus obras, o incluso la independencia que existe entre creador y creación, pero desde un principio debemos tener claro que no estamos denunciando el arte o al artista, sino el culto admirativo y la enfermedad que produce el mantenimiento del desorden en nuestras vidas pues, por otro lado bien sabemos que es esa creatividad, que torpemente se atribuye a uno u otro sujeto, la esencia de la más pura existencia . Así, el “Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen” del Evangelio de Lucas resuena entonces inevitable en nuestros oídos caprichosos, pero claro: mientras sigamos con esa idea de un “Padre” alejado del mundo y distinto de nosotros jamás entenderemos el verdadero sentido de lo divino; mientras sigamos *admirando* y erigiendo templos, formas, e ilusiones sobre la realidad jamás podremos apreciarla ni experimentarla en nuestros corazones, porque la moral, como diría Nietzsche, es inmoral y nada tiene que ver con la virtud. Por eso toda filosofía que se precie no puede

ser otra cosa que una teología práctica o de lo real, como sugiere el título del libro de Gallego (*Vivir en el cuerpo de la realidad*), y esto es lo que hay que entender en este trabajo cuando hablamos de filosofía oriental o de cualquier otro tipo, es decir, de ningún modo nada que se distancie de la vida. Así, el *Vedanta Advaita*, el taoísmo o la correcta lectura de otros textos religiosos así, como podríamos decir, de la vida, nos enseñan a comprender que el origen de todo sufrimiento y de todo conflicto nace de la inatención o la ignorancia, entendiendo esta como la distinción que realizamos entre nosotros y el mundo, entre el mundo y nuestro “yo”, dando lugar así a las fronteras, las formas de control y las abstracciones que nos impiden encontrarnos con nosotros mismos, con nuestra alma, nuestro *Atman* o nuestra verdadera conciencia. Lo que el oráculo decía, aquello de “conócete a ti mismo”, cobra entonces sentido si lo consideramos como una acción total, situada radicalmente en el ahora, es decir, un movimiento que no es *admiración*, sino “observación”, que en latín es un término compuesto por el prefijo *ob-* (delante), *servare* (tener, guardar, conservar), más el sufijo *-ción* (acción y efecto). Por ende y, excluyendo aquí el sentido de *efecto* que implicaría la búsqueda de una causa (lo cual solo es útil en la percepción de lo superficial), tenemos la 'acción de cumplir exactamente lo que se manda' siendo “lo que se manda” sin lugar a dudas la realidad que no es impuesta por nadie, sino simplemente otorgada. Así, como un don, esta realidad original nos abarca diluyendo la diferencia entre el observador y lo observado, entre el “yo” y el pensamiento. Y a raíz de esta disolución que surge de la total observación es cuando cesa toda necesidad de análisis, de búsqueda y de comparación por parte del “yo” para desvelarse a sí mismo, porque en esa necesidad uno no puede encontrar nada y lo único que hace es prorrogar su encuentro con lo divino que, fuera de toda teoría, método o conclusión, es esta claridad en sí misma: claridad que es verdadera libertad, fuente de compasión y eterna dicha donde el poeta, el artista o quien sea desaparece dejando en su lugar esa música que nace del silencio. De modo que esta es la gran responsabilidad que nos concierne como *homo sapiens*, responsabilidad que de una manera u otra la mayoría de nosotros se abstiene de asumir, ya que no es algo sencillo y, para una mente acostumbrada como la nuestra a crear distinciones y revolvece incesante, lo es mucho menos, pero este es en esencia el único punto en el que el ser humano puede hallar su verdadera naturaleza y ser inteligente, pues de lo contrario está abocado a vanos apasionamientos que doran la superficie ignorando la infinita profundidad de la vida, la cual, para ser dichosa, no puede desligarse de la muerte.

Este es pues el verdadero significado de la pasión, una huella que no deja marcas, que no es un ensimismado apasionamiento, no es un pobre estímulo, sino un continuo florecer que no depende del tiempo y no tiene causa. Por esto se insiste en que el arte, la poesía, es algo sagrado, porque lo que tiene de religioso es aquello que olvidaron las religiones al consagrar símbolos, objetos y lugares, al restringir el ámbito ilimitado del amor impidiendo que este se realice y nos realice por completo. Una mente

creativa es una mente despierta y en ese despertar es donde la única libertad posible se produce. Por esto Vicente Gallego rehuye del estigma condicionante del ego en el ejercicio de su escritura, porque de otra manera estaría creando una falsa barrera que le distanciara del *hecho en sí*, del cual brota, de una forma natural, lo que en realidad quiere decir la máxima de *carpe diem*. Al igual que en la explicación fenomenológica de Heidegger, el ser (uno mismo) ha de ser un *ser-para-la muerte*, es decir, para «cerrado [ver] el trato», como dice Gallego, y que «[cante en uno] toda una eternidad de cumplimiento» (2016a: 21). Así pues hemos de entender que el Vicente Gallego de *Ser el canto* escribe sin ser Vicente Gallego, sin poner la tilde en su experiencia ni en su forma de ver el mundo, sino haciendo de intérprete de esa melodía que le llega desde un plano completamente intuitivo. Las palabras se le aparecen como en una especie de sueño pasmoso que le absorbe sin que haya un lugar para la reflexión o la lógica. Aunque en ocasiones pueda dar la impresión de que sus versos encierran cierto dogmatismo ideológico, nada está más lejos de la realidad, pues el propio poema se encarga de borrar tal ilusión de nuestra mente al realizarnos esas preguntas paradójicas que anulan todo razonamiento. Y a medida que uno se adentra más y más profundo en este juego de contrarios que se entienden entre sí, va descubriendo lo falso que hay en sus propias verdades y haciendo cada vez más suya la voz que se le revela al poeta. Por eso cuando leemos esta poesía no es cuestión de que identifiquemos o clasifiquemos los elementos que la componen, no tiene ninguna relevancia que digamos que pertenece a una u otra tradición o que sea panteísta, budista o cristiana. Lo que de verás importa es ese asombro que sentimos al leer, al cantar, esta música que de algún modo toca una parte muy íntima de nuestro significado. Una parte que puede causarnos confusión pero que, si uno no desiste y está atento, termina por mostrarnos la inmensidad que contiene, que nos contiene y nos colma de plenitud. Por ende, esta plenitud de la vida contenida en cada parte es la que lleva a Vicente Gallego a expresar su gratitud y su unidad para con todo. Entonces nosotros, una vez que nos hemos hecho también uno con el significado, una vez que hemos borrado todas nuestras barreras y somos atravesados por la profundidad del instante, nos sentimos cantados por esta voz de gratitud y armonía que nos invita a compartir y a que «trabajemos juntos a destajo / en esta casa nuestra» (2016a: 48), porque ya todo se realiza en cada parte y no hay división posible.

5.-Bibliografía

-Gallego, V. (2008). Prólogo. En Velasco, M. A.. *La mirada sin dueño*. Salamanca. Renacimiento: 11-24.

-Harris, E. (2012a). El sentirse extranjero y los signos del distanciamiento en *La luz, de otra manera* de Vicente Gallego. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. Universidad de Lleida. Vol 30, págs. 125-150.

-Simón, C. (2006a). *Una noche en vela*. Editado por V. Gallego. Sevilla. Renacimiento.

-Rodríguez, C. (1981). *Antología*. Editado por P. W. Silver. Madrid. Alianza Editorial.

-Rodríguez, C. (2005a). *Alto Jornal*. Editado por V. Gallego. Sevilla. Renacimiento.

-Gallego, V. (2005b). *Cantar de ciego*. Madrid. Visor.

-Gallego, V. (2014a). *Vivir en el cuerpo de la realidad*. Barcelona. Kairós.

-Gallego, V. (2015). *Saber de grillos*. Madrid. Visor.

-Gallego, V.(2016a). *Ser el canto*. Madrid. Visor.

-Gallego, V. (2006b). Poética y Poesía. Editado por A. Gallego. *Fundación Juan March*. Madrid.

-Gallego, V. (2014b). *Cuaderno de brotes*. Valencia. Pre-textos.

-Gallego, Vicente (2014c). Presentación nuevo libro Vicente Gallego [Vídeo de la presentación de *Vivir en el cuerpo de la realidad* en la librería FNAC de Valencia]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=jnIt9ShCrUE>

-Gallego, V. (2012b). *Mundo dentro del claro*. Madrid. Tusquets.

-G. Palomo, A. (2012c). La vida interior de Vicente Gallego. *El País: Comunidad Valenciana*, en línea en https://elpais.com/ccaa/2012/05/16/valencia/1337194346_765103.html >.

-Gallego, V. (1996). *Versos*. Editado por Pere Rovira. Aula de Poesía: Universitat de Lleida.

-Alcorta, C. (2016b). Vicente Gallego: *Ser el canto*. *Diablotexto Digital 1*. Págs. 262-267.

-García Martín, J. L. (2016c). Vicente Gallego: alacrán y nube. *Crisis de papel*. En línea en <http://crisisdepapel.blogspot.com/2016/11/vicente-gallego-alacran-y-nube.html> >.

-Roca, M. (1990). Poesía y Postmodernidad. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. Nº 520, pág. 28.

-Maharaj, N. (1981), *Yo soy eso*. Editado por S. Dikshit, Sudhakar. En línea en www.advaita.com.br

-De la Cruz, S. J. (1992). *Poesía Completa*. Barcelona. Edicomunicación.

-Moreno, M^a P. (2001). El lugar de la “poesía de la experiencia” en la literatura española del siglo XX: ¿una posteridad calculada? *Hispanic Poetry Review*. Vol 2, Nº 2, págs. 72-89.

-Abril, J. C. (2014c). El mercado de la poesía de la experiencia. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*. En línea en <https://www.um.es/tonosdigital/znum26/secciones/estudios-01-abril_poesia_exper.htm>

-Rojas Parma, L. (2011). De amore: Sócrates y Alcibíades en el Banquete de Platón. *Areté: Revista de Filosofía*. Lima. Pontificia Universidad Católica de Perú; Vol 23, Nº1; en línea en <http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1016-913X2011000100007>

-García Martín, J. L. (1999). *La Generación del 99*. Asturias. Ediciones Nobel.

-Gallego, V. (1997). Los tesoros falsos del futuro. *Clarín: Revista de nueva literatura*, Año nº2, Nº7, págs. 69-70.

-Oliván, L. (1997). La belleza y el daño. *Clarín: Revista de nueva literatura*, Año nº2, Nº7, págs. 70-72.

-Prieto de Paula, L. (2002). Noche oscura del cuerpo. *El País: Babelia*, en línea en <https://elpais.com/diario/2002/05/04/babelia/1020469827_850215.html>

-Rodríguez, J. M. (2008). Ninguna muerte. *Azul*. Núm. 1, págs. 99-100, disponible en línea en <<http://josepmrodriguez.blogspot.com/2011/04/si-temierais-morir-de-vicente-gallego.html>>

