

El sentirse extranjero y los signos del distanciamiento en *La luz, de otra manera* de Vicente Gallego

RESUMEN

Este trabajo examina la función del entorno desolado de una costa anónima en la constitución de un personaje que se ha distanciado de una existencia anterior que intuimos ajetreada. Al irse despojando de las ‘máscaras’ – tanto de personalidad como de comportamiento – de su vida anterior, la voz se va elevando lentamente a través de la contemplación del entorno y su cuerpo a un conocimiento que trae consigo el asombro y requiere, en cierto grado, la otredad.

Palabras clave: distanciamiento, asombro, otredad, procesos cognoscitivos

ABSTRACT

This paper examines the role played by the desolate surroundings of an anonymous coastline in the constitution of a man who has distanced himself from his seemingly tiring former existence. As he loses the ‘masks’ – which once conditioned his personality and behaviour – of this previous life, he starts to slowly rise through the contemplation of his surroundings and body to a knowledge which entails wonder and requires a certain degree of otherness.

Keywords: distance, wonder, otherness, cognitive processes.

0. Introducción

Apenas un año después de que se publicase en Visor *La luz, de otra manera*, en la antología *La generación de los ochenta* de José Luis García Martín se recoge la primera poética de Vicente Gallego. Al margen de lo que, en su poética¹ más reciente llama “arrogancias de la juventud”, el poeta expone una idea clave de cara a la comprensión del personaje de su primer libro, ya que explica el porqué del “extraño” en su cosmovisión lírica:

¹ V. Gallego (2006).

“La poesía es un ejercicio sujeto al tiempo, ya que trata de expresar a ese hombre concreto que somos en un determinado instante y al que, quizá, no volveremos a reconocer”.²

Esta necesidad de la poesía en general se extiende al mundo concreto de *La luz, de otra manera*, donde en el poema “noviembre, 10”, la voz expone que, a pesar de que la esencia del ser humano se mantiene inalterada, nos caracteriza como especie una naturaleza huidiza que hace que estrenemos un “extraño” nuevo cada día de nuestras vidas:

Yo soy el otro que a su vez
me desconoce, el castillo de naipes
perfecto y frágil como una vida no concluida.
Pero sé en mí la esencia inexplicable, la unidad
que mañana ha de descubrir los que yo he sido
en el extraño que se acerca hasta las rocas.

Consciente de la fragilidad temporal de esa manifestación cambiante, en las composiciones el personaje canaliza una voluntad de desvelar al extraño diario, de indagar en sus particularidades para reconocerlas y, de algún modo, fijarlas en esas cartas a una destinataria³, cuyo nombre no se revela, pero cuya presencia siempre late en el fondo significativo de la narración. Que ella descubre y aprende al mismo ritmo que él lo vemos en el poema “octubre, 9”, donde el personaje afirma:

Alguien
que quizá tú no conocieras
y recorre absorto el paseo solitario

No obstante, no debería obviarse que el adverbio “quizás” añade a la constatación unas gotas dubitativas que ponen en entredicho que la interlocutora ausente posea el mismo grado de desconocimiento que el protagonista.

El objetivo último del refugio que observamos en el libro, no parece otro que el abandono de cualquier identidad socialmente impuesta, y el hallazgo del camino hacia las alcobas secretas de la consciencia, un camino que sólo se alcanza en un entorno callado. Entonces, en esta poesía, el silencio se eleva a la categoría de rito imprescindible para el desvelamiento de la esencia porque, según Vicente Gallego

² *Poética*, en J.L. García Martín (1988), p. 258.

³ Si no fuera por ciertas alusiones explícitas a una mujer que hallamos en algunos poemas, podríamos conjeturar que la destinataria de las cartas es tan sólo una proyección externa de la consciencia del personaje, como la que observamos en el monólogo dramático *Childe Roland to the Dark Tower Came* del escritor inglés Browning, que es muy necesaria porque, sin ella, el proceso de conocimiento no podría avanzar.

apunta a Ana Eire cuando le pregunta sobre el papel que juega el silencio en su obra,

“el silencio es importante en toda la historia del pensamiento religioso serio (...). Los verdaderos buscadores, que sobre todo han estado en Oriente, han buscado siempre desde el silencio. No hay otro modo. Hay que buscar dentro; no podemos buscar fuera y ese dentro pasa por el silencio absoluto. Silencio físico y mental, y luego conseguir el silencio de la mente, que es el verdadero logro, según los que dicen haber llegado ahí. Cuando la mente calla, comienza a hablar la conciencia”.⁴

Aunque el poeta me comentó en una entrevista en octubre de 2006⁵ que cuando escribió *La luz, de otra manera* todavía no había empezado a profundizar sus conocimientos de filosofía oriental, reconoce que existe un paralelismo indiscutible entre las ideas expuestas en el poemario y esa corriente de pensamiento. Es en este sentido, y al amparo de la especie de dicotomía que hallamos en el mismo título del libro, que me parece que podemos hablar de una escisión y un enfrentamiento entre dos mundos de existencia: el mundo caótico del que el personaje se ha apartado, que sería equiparable a esa mente que no calla, y el entorno costero del refugio donde el silencio es posible. En “Posdata”, el último poema del libro, el protagonista alude a este enfrentamiento implícito cuando nos habla del crecimiento interior que ha logrado desde que ha estado viviendo al lado del mar:

Cualquier contrariedad, las horas
que a veces me han pasado por encima,
no el tiempo, no, los ojos que se cierran un instante,
tanta absurda irritación ante mí mismo,
vuestrós rostros que suelo odiar sin más constancia
o acaso una palabra innecesaria y repetida.
Conozco los otoños, la impotencia, los papeles
que poco a poco arrinconamos,
(...)
Todo lo que he sido y no comprendo
desde hoy, la ridícula pasión
de lo lejano...

Obsérvese que en este fragmento ya no se habla de aquella sucesión natural de “extraños” que vimos en el poema “noviembre, 10”, y que la relación del personaje con esos “otros” que lo constituyen parece mucho más agresiva porque se

⁴ A. Eire (2005), p. 233.

⁵ Entrevista inédita realizada a Vicente Gallego durante el Festival Internacional de Poesía de Lleida, Mahalta, el 26 de octubre del 2006.

fundamenta en la “irritación”, el “odio” y el “arrinconamiento” voluntario. Al final del proceso cognoscitivo que desarrolla al lado del mar, y una vez desvelada la senda secreta que lo conduce a su consciencia, el personaje renuncia a todo lo ajeno a su esencia, esto es, a todo aquello que, en el mundo del que se ha apartado, constituye una “ridícula pasión de lo lejano”.

El proceso que lo conduce a su esencia es largo y compuesto por muchos elementos que, aunque están relacionados, no gozan de un desarrollo poemático consecutivo, sino, muchas veces, simultáneo. El protagonista se va desnudando paulatinamente de las capas del existir impuestas desde fuera, con la finalidad de examinarlas y enfocarlas de esa “otra manera” que se preconiza desde el título del libro. Este ejercicio se lleva a cabo en dos grandes órbitas: el mundo íntimo de la casa, que concierne los objetos diarios y la rutina del vivir, y el mundo natural, que abre las puertas a una comunión panteísta semejante a la que hallamos en *Animal de fondo* de Juan Ramón Jiménez. En los poemarios de ambos líricos tenemos “un dios hiperestésico, un voraz disfrutador, eternamente deseoso de más mar, más aire y tierra y cielo en el poema”.⁶ Y me parece que es en este sentido que Florencio Martínez Ruiz señala un paralelismo entre el sentirse “extranjero” del poemario de Gallego, y el sentimiento que nos produce la lectura del volumen de Juan Ramón:

“Como Juan Ramón y como Pavese – apunta el crítico –, también el jovencísimo lírico valenciano es un ‘extranjero’, para quien la vida es una experiencia de lo absoluto”.

En la casa donde el personaje reside durante este refugio hay tres sitios que le suscitan una reflexión, y éstos son el dormitorio, el baño y la terraza que examinaremos de forma individual en el siguiente apartado. Por un lado, estos sitios sirven para guiar, si se quiere, los primeros pasos de la voz hacia el paisaje marino con su viejo balneario, su paseo marítimo despoblado, su arrecife o su roca que se convierte en una especie de atalaya, y sobre todo hacia la luz que es uno de los focos naturales en torno a los cuales se desarrolla el ejercicio contemplativo principal del libro. Y, por otro, son el trasfondo de una reflexión de índole metafísica sobre la naturaleza mortal del ser y la característica exclusivamente terrenal del existir. Asimismo, señalan el lugar que el ser humano ocupa dentro del universo, ya que, otro de los temas centrales de esta serie de cartas es, como José Luis García Martín señala en la introducción de *La generación de los ochenta*, “el del enfrentamiento [del ser] con el mundo, con el mero hecho de existir”⁷. Este enfoque vital que es muy simoniano se traduce, a menudo, en un viaje contemplativo hacia esa esencia oculta del ser con una voluntad cognoscitiva parecida a la que vemos en el poema “La casa” de César Simón:

⁶ J. R. Jiménez (2006), p. 19.

⁷ J.L. García Martín (1988), p. 46.

¿No la recuerdas, viajero?
 Esta es la casa que te espera,
 tu casa.
 No tengas prisa en penetrar en ella.
 Es tu profunda casa,
 donde los ecos de tus pasos
 se adentran.
 Abre primero la gran puerta,
 y aspira, aspira el frío,
 el vaho, y avanza a tientas,
 hasta tu cuarto oscuro
 donde tu voz resuena.

No obstante, lo que parece ser un gesto seguro en la poesía de Simón, no deja de ser en la obra de Vicente Gallego un viaje emprendido por un “extraño en su materia” que se siente, asimismo, un ‘extranjero’ en el camino, como vemos en el poema “septiembre, 30”:

esta íntima sorpresa ante mis pasos,
 tan sólo un extranjero en el camino
 que se ha encontrado al fin y está desnudo.

A diferencia del protagonista de los versos simonianos, la voz de este fragmento se muestra incrédula ante la posibilidad de que el viaje haya podido suceder, cosa que no sólo el sintagma preposicional “al fin” delata, sino que irradia de todo el conjunto versal. Esta no es, sin embargo, la primera vez que la voz se ha planteado si será capaz de llegar a su esencia, como vemos en el siguiente fragmento que pertenece al poema “septiembre, 20”: “...la sorpresa que producen / ciertas horas de intensidad cuando parecía tarde para todo”.

1. La experiencia de la extrañeza

En esta primera obra de Vicente Gallego, el sentirse “extranjero”, sin embargo, no parece más que una manifestación personal de otra sensación más profunda, que señala el tipo de relación que la voz mantiene con su entorno durante el periodo que vive al lado del mar. Estamos hablando del asombro, de la extrañeza que, como Joaquín Calomarde apunta en “La soledad de la luz”, es un enfoque digno de mérito: “Poetizar esa extrañeza y mostrarla – nos dice el crítico – es el logro que adivino y valoro en este libro de Vicente Gallego”⁸. Al separarse de un modo de vivir caótico, pero hasta cierto punto previsible, el personaje parece haberse percatado de que todo lo que, hasta aquel momento, había sido otra rutina más de su día a día, sin más valor que el que le había otorgado la seguridad de su

⁸ J. Calomarde, (1989), p.48.

repetición en el tiempo, se ha cubierto de un velo de misterio al pasar a formar parte de una rutina cotidiana distinta. No en vano Florencio Martínez Ruiz indica que “el asombro del poeta surge del destello de un gato, de un crustáceo, de un perro, de un armario, de las conchas de la playa...”⁹. Aun con esto, me parece que la mayor sorpresa y, tal vez, la mayor revelación que el entorno inmediato ofrece al personaje radican en el descubrimiento del cosmos en algunos de los objetos de la cotidianidad y en los pequeños detalles de la naturaleza, como veremos en el siguiente punto.

La extrañeza es, por tanto, un modo íntimo de razonar la existencia que el personaje parece proyectar en su propio cuerpo y en los componentes del entorno inmediato para entenderlos mejor, y quizás desvelar una parte de ese misterio que es el vivir. En este sentido la perspectiva que el poeta adopta no me parece del todo alejada, de nuevo, de la que sostiene César Simón en su obra porque, en ambos poetas, “el misterio del mundo reside en la conciencia que lo contempla”¹⁰, aunque para Simón la única respuesta a la pregunta es la misma pregunta. Entonces, creo que una de las dificultades con que nos encontramos al enfrenarnos al estudio de *La luz, de otra manera*, estriba en una posible voluntad de ‘sobrevalorar’ la presencia de la extrañeza en el poemario, esto es, de querer ver una manifestación de sorpresa no sólo en cada afirmación de la voz que contiene la palabra “asombro” o un derivado, sino también en todas las declaraciones en que no se alude a esta sensación. A pesar de que, con frecuencia, incluso cuando no se nombra el asombro, éste está presente, no debería olvidarse de que en el poemario hay un número considerable de composiciones en que sólo se busca dar voz a una meditación seria que se mantiene al margen de descubrimientos sorprendentes. Aun así, parece razonable separar las manifestaciones de extrañeza que el protagonista exterioriza en dos grandes grupos, según afecten a su cuerpo, o a su entorno y a fenómenos que observa en él. En cuanto a su propia persona, la voz indaga, descubre e intenta formular su asombro ante los encantos de la cotidianidad que son de repente revelados. No es ésta una actitud vital que sólo concierne al acercamiento más físico-emocional que se expone en composiciones como “octubre, 26”¹¹, sino que atañe a aquellos impulsos y aquellas necesidades fisiológicas como el ruido que delata el hambre en la carta fechada “septiembre, 20”, el examen de los dedos del pie en la composición titulada “septiembre, 27”, o el placer en retrasar la defecación para experimentarla plenamente en el poema “octubre, 29”. Asimismo, es en este último título citado donde la imagen de la belleza que se esconde “entre la oscuridad de lo asumido” disipa lo que las necesidades del cuerpo tienen de repetitivo e ilumina su atractivo:

⁹ F. Martínez Ruiz (1989).

¹⁰ C. Simón, (2005), p. 14.

¹¹ En esta composición, al referirse a lo que parece ser una exigencia instintiva del cuerpo, el personaje reconoce que “Hay días en que el cuerpo nos sorprende”.

...Descubrir
 lo más cercano, la belleza que se oculta
 entre la oscuridad de lo asumido,
 el natural deseo de las hembras,
 la energía del sol, el apetito.
 Pero es quizá también lo más secreto,
 la huella de los años, el placer
 de la demora en defecar, mis dos renunciadas,
 y esta manera rara y dulce de la luz.

El acercamiento estrictamente sexual al propio cuerpo es otro de los grandes procesos cognoscitivos que se desarrolla en *La luz, de otra manera*. Por contraste con el encuentro meditativo-contemplativo, este acercamiento redundante en dos tipos de asombro: por un lado, una inquietud mental inesperada que parece nacer de la captación de un conocimiento ontológico durante el orgasmo y, por otro, el examen del alcance significativo del simbólico “abandono” que representa un cúmulo de experiencias que van desde la entrega al placer a las sensaciones posorgásmicas. En la carta fechada “septiembre, 20” tenemos un ejemplo del primer tipo de sorpresa: durante el éxtasis, la voz descubre la simbólica “cumbre de ignorancia” que le facilita todo el saber necesario sobre su condición. La posibilidad de alcanzar este conocimiento e incluso la misma ocasión para aprehenderlo parecen ser, como hemos visto cuando hablamos de ese sentirse ‘extranjero’, un motivo de extrañeza:

...un cuerpo ya en la cumbre
 de su ignorancia, la sorpresa que producen
 ciertas horas de intensidad cuando parecía tarde para todo.

Y a partir del núcleo que es el cuerpo, la extrañeza penetra en el mundo conceptual del ser humano. Es por esta razón que en el poema “noviembre, 13”, ese cuerpo puede convertirse en la base del cuestionamiento de un concepto de ultratumba que socialmente cuenta con cierto grado de aceptación: “...la extraña exigencia que asumimos /de una meta que depongo al fin”.

En la rutina cotidiana que excluye las necesidades corporales, observamos que las manifestaciones de extrañeza se concentran, inicialmente, en la casa y sus inmediaciones, y que luego irradian hacia fuera dibujando un círculo de alcance cada vez más amplio. El asombro se convierte así en un modo de ver el mundo que no sólo afecta la experiencia empírica del propio cuerpo, sino también la relación que el personaje mantiene con el entorno natural, los significados simbólicos que le asocia, y la forma en que interpreta la rutina de los que de manera infrecuente e involuntaria penetran en su refugio. Un primer paso en este acercamiento al entorno natural lo constituye la sorpresa que la contemplación de la muerte en el reino animal le suscita: la devastación de los nidos en el tejado de la casa en el

poema “septiembre, 2” por parte de lo que tal vez sea un predador, despierta la siguiente reacción en el personaje:

hallar en el tejado de la casa
 los nidos por el tiempo contruidos
 y haber desentrañado algunas noches
 el aleteo de unas aves que se escapan,
 un olor que no entiendo y pone triste.

Asimismo, en esta composición observamos que la rutina laboral de los otros es un motivo para extrañarse: durante una de las excursiones de la voz a la roca frente al mar un pescador que seguramente está ajeno a su presencia y sigue con su trabajo, penetra en su campo de visión. Entonces, cuando el personaje declara que descubre “con asombro al pescador de cada día”, no nos llama la atención tanto la afirmación en sí, como una de las connotaciones que, en mi opinión, se desprende de ella: obsérvese que el motivo por sorprenderse no parece estribar en que el pescador desarrolle el mismo trabajo cada día, sino en que la vida de los otros siga igual, aun cuando la voz ha introducido un cambio de dirección en la suya.

El mundo natural tampoco se escapa de la mirada extrañada del protagonista. En algunas composiciones observamos que es el simple hecho de detenerse y prestar atención a las cosas lo que le suscita esta reacción, aunque no aluda a ella de forma explícita, como ha hecho en los ejemplos que hemos visto hasta aquí. Es el caso de la carta fechada “octubre, 18”, donde me parece que es la misma voluntad de pararse un momento a contemplar y a escuchar la tempestad que se avecina, aquello que demuestra una necesidad de examinar el mundo fenoménico para responder a la curiosidad inherente a toda sorpresa:

Me detengo un instante y quedo quieto
 mientras escucho la tormenta que se acerca,
 los gritos de las aves asustadas,
 un ajeteo sordo que me envuelve

En este refugio costero, el sujeto desarrolla, como hemos apuntado antes, una serie de procesos cognoscitivos. La contemplación de la naturaleza y, sobre todo, del mar y la luz le suscita un acercamiento meditativo a la propia consciencia. A pesar del carácter constitutivo de esta experiencia, nos llama la atención la poca sorpresa que tanto el examen como los resultados de la introspección le producen. El poema titulado “septiembre, 30” nos presenta el primer conocimiento personal que el protagonista aprehende a través de la contemplación del mar y es, asimismo, la única composición del conjunto en la que se manifiesta alguna sorpresa:

y esta noche sin luna ni tormenta,
 sin viento, sin veleros o gaviotas.

El mar únicamente y yo, aquí,
esta íntima sorpresa ante mis pasos

En cuanto a la luz, no hallamos ninguna manifestación explícita de asombro vinculada a esta parte del proceso. Tal vez quepa buscar los motivos de esta ausencia en la consideración que la misma seguridad con que el personaje afirma, sin miedo, que “se convierte en la luz”, excluye la sorpresa del proceso o, al menos, la esconde tras la satisfacción de haber alcanzado la tan anhelada iluminación. El asombro es una característica que se reserva casi exclusivamente a la luz funcional, a la claridad que, en poemas como “noviembre, 6”, pervive misteriosamente en las olas mientras el cuarto de la casa desde donde el personaje la observa ya hace tiempo que se ha entregado a la oscuridad. Obsérvese sobre todo ese gesto extraño de la luz que convierte el cristal de la pieza en una pantalla privilegiada donde aún sobrevive su reflejo:

Cae la tarde detrás de las ventanas,
y aquí también, en esta habitación
que va quedándose oscura antes que el mar.
Detrás de mí la noche se acumula,
el cristal es una pantalla iluminada
y última...

En algunas composiciones, se añade un sentido temporal a esta interpretación funcional de la luz y, de este modo, el asombro se extiende a la luminosidad de una franja horaria concreta, como la tarde en el poema “octubre, 31”: “Tarde azulada, inmensa, / tarde que sé y que nunca expreso. Sol”

La meditación que se esconde en el fondo de toda admiración asombrosa del existir, sólo puede redundar en la afirmación final del poema “octubre, 29”. Ésta, en mi opinión, delimita uno de los misterios del libro cuya única solución estriba en la experiencia de vivirlo plenamente: “Cae la tarde y estoy solo, /qué extraña sensación la de vivir”.

2. El distanciamiento

En la primera poética de Vicente Gallego que se incluyó, hace más de veinte años, en la antología *La generación de los ochenta* de José Luis García Martín, el joven autor valenciano defendía que, en poesía, se necesita una distancia que marque los límites entre el acontecimiento personal que pueda haber suscitado la composición y la ficción artística:

“Pienso que el gran poema, cuando se acierta, es el que reflexiona, con la debida distancia, sobre elementos sensibles. Porque la poesía debe, si verdaderamente lo es, emocionar, al menos estéticamente”.¹²

Por aquel entonces, la nota bibliográfica del poeta sólo constaba de dos títulos: *Santuario* y *La luz, de otra manera*, más algunas composiciones que hasta ese volumen de García Martín habían sido inéditas y que, más adelante, formarían parte de *Los ojos del extraño*. Desde un punto de vista cronológico, y aun estilístico, cabría suponer que, al afirmar esto, el poeta estaría pensando en su segundo libro, sobre todo si tenemos en cuenta que algunos críticos, como Florencio Martínez Ruiz, al hablar de *Santuario* destacan que se caracteriza por una “zozobra desasosegadora, propia del ‘enfant terrible’ que quiere un poco teatralmente provocar la ruptura”.¹³

La distancia en *La luz, de otra manera* es una realidad indiscutible con la que nos topamos, bajo una forma u otra, en cada composición. No es aleatoria, entonces, la afirmación de distancia que encontramos al comienzo del cuarto poema del libro que se titula “septiembre, 2”, ya que al constatar que “No es tan sólo la distancia”, el personaje nos está apuntando la importancia de este rasgo estilístico en el desarrollo de la historia lírica. A medida que vamos profundizando nuestra lectura del poemario, nos percatamos de que, aunque sólo se alude a esta característica de la escritura en otras tres ocasiones, la relación de la voz, e incluso la del lector, con el distanciamiento va cambiando. Al margen de que en el plano semántico este cambio de enfoque podría ser atribuido a una evolución terminológica que a continuación examinaremos, me parece que la razón de fondo que lo promueve estriba en el tono: la naturaleza despojada de las composiciones de *La luz, de otra manera*, las acerca a la forma discursiva propia de la prosa. En consonancia con esto, los otros tonos predominantes del libro – la inflexión personal, la voz de la experiencia... — se supeditan a la entonación narrativa que, en la medida que las cartas cuentan algo, busca convertir al lector en partícipe del viaje de descubrimiento personal que estructura el poemario. Este compromiso con el lector, por llamarlo de algún modo, no es más que el reflejo de una idea poética mediante la cual Gallego defiende el deseo de hallar, en su primera poesía al menos, un tono que garantice hasta cierto punto la universalización del suceso poético.

Desde un punto de vista semántico, el cambio de enfoque, como mencionamos antes, podría estar relacionado con una evolución terminológica: lo que al comienzo del libro es una constatación de la distancia, al cabo de dos meses en el tiempo real – y de casi una veintena de composiciones en el plano temporal poemático –, se ha convertido en una ‘lejanía’. Esto incrementa la conciencia de la

¹² *Poética*, en J.L. García Martín (1988), p. 259.

¹³ F. Martínez Ruiz (1989).

separación que parece tan importante de cara al avance conceptual de la historia. Por consiguiente, en la carta fechada “noviembre, 6”, el personaje no sólo subraya su distancia, mediante la reiteración de la palabra ‘lejano’, sino que recurre a ese tono distanciado para transferir el protagonismo del poema al viento:

A veces suena el viento y lo escribimos,
no nos toca, lejano es el mundo,
lejano el movimiento y su conjura.

Que nosotros, los lectores, debamos sentirnos incluidos en la perspectiva de la voz, a pesar de la distancia desde la que nos habla, depende, de nuevo, de un artificio del tono: en los versos que acabamos de citar, obsérvese que el uso de la primera persona del plural parece garantizar, paradójicamente, como Langbaum señaló cuando hablaba de los rasgos del monólogo dramático¹⁴, que el lector, aunque no comparta el punto de vista de la voz, al menos sepa comprenderlo. Y es mediante el uso frecuente de estas formas verbales en plural y el pronombre posesivo “nos” que el personaje va adentrando al lector en su mundo, y sobre todo en la esfera concreta de la experiencia corporal, cuyo misterio tendemos a aceptar sin más. De este modo participamos, en poemas como “agosto, 31”, en el cuestionamiento de la realidad de nuestra sombra, que se proyecta en la pared “sin consultarnos”, o en la carta fechada “septiembre, 30” asistimos al desvelamiento de los límites huidizos de nuestra mortalidad, revelados de pronto al contemplar el vaivén de la marea. Asimismo, en aquella serie de composiciones dedicada a elucidar los pasos del reconocimiento sexual del propio cuerpo, no sólo contemplamos y tomamos parte al mismo tiempo que la voz en la entrega y el alcance del éxtasis, sino que accedemos a un mismo conocimiento ontológico. No obstante, nuestra presencia en el poemario tiene un límite que está definido por el tono de la voz y por la introducción del tercer término que acota la distancia: el “abandono”. En el poema titulado “noviembre, 13”, el cambio del número de las formas verbales y de la persona de los pronombres posesivos, junto al uso de la palabra “abandono”, delata un tono de inflexión exclusivo, y no inclusivo como el que hemos visto hasta ahora:

Sí, palabra justa es abandono,
abandono en el mundo, abandono de ti
en tu desnudo, de tu cuerpo en su calor

La palabra “abandono” es un término muy versátil, con el que el personaje designa varios estados de ánimo, además de la disposición a entregarse sin recelos al

¹⁴ R. Langbaum, (1963).

examen de la propia corporalidad. No obstante, más allá del valor puramente semántico del vocablo, obsérvese que la voz, al abandonarse, está ofreciéndonos una prueba significativa de nuestra condición de voyeuristas de este episodio concreto del viaje de descubrimiento.

Desde un punto de vista gramatical, uno de los recursos a los que más se recurre para señalar la distancia entre lo que se dice y quien lo dice, es el uso de los infinitivos. Este rasgo estilístico se adapta bien a esta finalidad del discurso poético, porque, al utilizar una forma no personal, la voz está prescindiendo de la obligación de indicar quién realiza la acción que el verbo expresa y, en este sentido, puede fácilmente marcar una distancia entre sí mismo y lo que dice. Dada su frecuencia de uso, nos limitamos a reproducir un par de ejemplos: en el poema “octubre, 31”, la voz medita sobre el viejo tópico de la naturaleza efímera del existir que, en un mismo instante, nos es dado y arrebatado. Esta reflexión suscita la siguiente pregunta mediante la que intenta reafirmar, no sin abandonar un tono dubitativo innegable, la necesidad de aprovechar el tiempo que nos es concedido:

¿diluirse tal vez o sólo un hueco?
 Diluirse tal vez en este mundo,
 mar, tarde, sol, contemplo, duermo. Soy.

Obsérvese que no se nos especifica la persona a la que la acción de “diluirse” afecta hasta los verbos del último verso. Todas las acciones que anteceden a las formas “contemplo”, “duermo” y “soy”, podrían atañer a cualquiera de nosotros, porque la voz las ha impersonalizado mediante el uso del infinitivo. Otro ejemplo interesante, no sólo porque se usa una forma no personal, sino porque se introduce una noción de los niveles de distanciamiento que observamos en esta obra, y que examinaremos a continuación, es el poema “septiembre, 27”. Hacia el final de la composición leemos: “Existir: nada, nadie”. En este verso, el efecto del distanciamiento no depende sólo del infinitivo: la forma no personal lo introduce, pero los términos “nada” y “nadie” acaban de delimitar esta especie de enmascaramiento del emisor.

3. Los niveles de distanciamiento

En *La luz, de otra manera* se observan, a mi parecer, cuatro niveles de distanciamiento que marcan en que grado el personaje se identifica con el contenido de los poemas y acotan la implicación del lector en las experiencias relatadas.

a) El primer y el segundo nivel de distanciamiento.

El distanciamiento corresponde, desde un punto de vista estilístico, al tema del extranjero y, sobre todo, al de la extrañeza. Asimismo, una de las consecuencias inmediatas de la perspectiva alejada desde la que la voz a menudo nos habla es el

asombro. Entonces, si uno de los logros temáticos de esta primera obra de Gallego es, según apunta Joaquín Calomarde, “poetizar la extrañeza y mostrárnosla”¹⁵, uno de los méritos estilísticos estriba en como el poeta, incluso cuando el personaje pueda ser considerado sólo un trasunto literario, impersonaliza los poemas. Ya hemos visto más arriba que, a menudo, el protagonismo de las composiciones recae sobre un elemento del entorno inmediato. El motivo de esta especie de personificación parece radicar en la naturaleza misma de la voz: a pesar de que frecuentemente se apele a un mundo significativo que engloba la presencia, e incluso la participación en las experiencias del libro, de una primera persona del plural, uno de los tonos fundamentales de *La luz, de otra manera* es el de la reflexión solitaria. En ocasiones ésta se formula en primera persona, pero la mayoría de las veces se nos manifiesta como poco más que el monólogo de una presencia, de una conciencia hablante que es parecida a aquella conciencia inteligente de la obra de César Simón que ‘sabe que sabe, pero ignora por qué y para qué’¹⁶. De este modo, la voz puede participar en los sucesos de la historia lírica y, al mismo tiempo, contemplarse tomando parte en ellos, desde esa justa distancia que el poeta defiende en su primera poética, y que es tan necesaria para crear un clima propicio para la reflexión y, sobre todo, para el dibujo de la emoción estética. Una primera consecuencia de esta actitud es la proyección del propio cuerpo como un áter ego, como un ‘otro’ que experimenta mientras la conciencia observa. Éste es un comportamiento que vemos en la primera composición del libro que se titula “agosto, 26”:

Cuando has estado absorto mucho tiempo
y de la tarde sólo queda
un recuadro de luz sobre el suelo de tu alcoba,
y descubres tu lecho entresudado
mientras intentas recordarlo todo y es difícil
centrar un entorno que no puedes concretar,
y una cólera repentina
te obliga a despegar los miembros de la cama

A pesar de que todas las formas verbales, los pronombres y los determinantes corresponden a una segunda persona del singular, quien vive la experiencia de la tarde y quien la narra son una y la misma persona, separadas por esa distancia mínima que permite la contemplación. Pero ésta no parece la única finalidad de esta especie de desdoblamiento, ya que obsérvese que quien mira sabe, sabe mucho y, no sólo sabe, sino que en cierto sentido recrimina al que experimenta por una situación que nos es presentada como una oportunidad perdida para el

¹⁵ J. Calomarde (1989), p.48.

¹⁶ C. Simón, (2005), p. 11.

conocimiento. Esta composición representa el primer paso de un proceso, cuya finalidad parece estribar en el grado de otredad que se consigue reflejar en el poema. El hablarse de ‘yo a tú’, sin dejar de ser un mismo yo, representa una escisión que nos dibuja la forma inicial en que el personaje se separa de su propia existencia para vivir, como acabamos de señalar, dos experiencias a la vez. No obstante, a medida que la historia avanza y el protagonista se va afincando en su modo de vida al lado del mar, cuyo rasgo principal es la distancia, la separación voluntaria entre sus dos egos se irá acentuando. De la misma forma que muchos de los temas presentan un desarrollo simultáneo, y no consecutivo, el lector no se sorprenderá cuando le advirtamos que esta característica estilística de *La luz, de otra manera* tampoco se manifiesta de modo lineal, y que la voz va variando la forma, e incluso las formas, en que la trata.

Aunque volvemos a encontrar el uso de la segunda persona del singular en otras composiciones como “octubre, 26”, donde esa especie de conciencia hablante invita a la parte instintiva del ser a “bajar hasta ti mismo y ensuciarte/ de materia, de mundo y de calor”, me parece mucho más interesante examinar lo que tal vez pudiera interpretarse como un segundo nivel de distanciamiento. Estamos hablando de aquellos casos en que la voz recurre a una tercera persona del singular para designar a sí mismo. En el poema titulado “octubre, 9”, el uso del pronombre indefinido “alguien” parece potenciar aún más el efecto del distanciamiento:

Alguien
que quizá tú no conocieras
y recorre absorto el paseo solitario
cuando empieza a llover sobre el océano
y huele la humedad y el excremento gris
de las gaviotas.

El pretexto estilístico de la carta le sirve al poeta para crear un clima de expectación propicio a su fin: la presencia implícita de la destinataria suscita una reflexión distanciada sobre la propia naturaleza, a la vez que garantiza que el personaje se esforzará por dibujar una imagen que se quiere fiel a la realidad recién contemplada. Sin embargo, a medida que el poema avanza y se acentúa la inflexión de esa conciencia hablante, la voz parece abandonar este objetivo. Así, en el poema “agosto, 26” se muestra más preocupada por la implicación sobreindividual de sus reflexiones:

Alguien que, sin saber por qué,
ha comenzado a caminar a grandes pasos
con una agitación intolerable
y la tarde estallando en sus oídos,
una estridencia absurda y repentina

que no consigue comprender o eliminar,
mientras ha llegado a su casa cuando es tarde

Quien nos habla ahora de ‘él a yo’ es un ser que se ha disuelto en la contemplación, y se entrega plenamente a la experiencia de la otredad. Por esta razón nos puede indicar, sin preocupación alguna, que desconoce el motivo por el que acelera el ritmo de sus pasos y, asimismo, puede dedicar tanta atención a la repercusión sonora de la tormenta inminente en el comportamiento del cuerpo observado. El sonido es, como la consciencia observante, un elemento exterior al personaje, que no le pertenece directamente y sobre el que no puede ejercer ningún control.

Aun cuando el protagonista pudiera ser considerado como el trasunto literario del propio poeta, este enfoque distanciado no se abandona por completo. Esto es, a pesar de que los sucesos están vinculados a una primera persona, “la sensación que nos produce este personaje es la de un extranjero de sí mismo y del mundo, la de un notario de sus propias perplejidades”.¹⁷ Así, cuando la voz enumera los encantos de su cotidianeidad que, gracias a su separación de la esfera de existencia anterior, han quedado de repente revelados, nos llama la atención que los presenta como si no le perteneciesen, como si tan sólo se limitara a observarlos:

...Descubrir
lo más cercano, la belleza que se oculta
entre la oscuridad de lo asumido,
el natural deseo de las hembras,
la energía del sol, el apetito.
Pero es quizá también lo más secreto,
la huella de los años, el placer
de la demora en defecar, mis dos renuncias,
y esta manera rara y dulce de la luz.

Obsérvese que paradójicamente el dibujo de “lo más cercano” no podría ser acometido desde una mayor distancia. Al recurrir a una serie de frases nominales mayoritariamente yuxtapuestas, la voz parece recubrir lo que expone con un tono impersonal: si la enumeración dependiese de una forma verbal conjugada, aunque no fuera la primera persona del singular, aquello expresado gozaría de una actualización que lo acercaría a quien lo dice. Pero, al hacer depender todas las afirmaciones del infinitivo “descubrir” – ya que el verbo “ser” tan sólo actúa como un elemento más de cópula –, el personaje se desvincula de lo que dice, es decir, mediante esta técnica de distanciamiento se desliga de su propia rutina diaria.

Algo parecido ocurre cuando la voz nos habla de los procesos cognoscitivos que estructuran el poemario. Aunque por la naturaleza introspectiva de los mismos

¹⁷ C. Simón (2005), p. 12.

damos por sentado que, hasta cierto punto, la consciencia gozará de mayor protagonismo que el ser humano que experimenta, no deja de llamar nuestra atención esa especie de abismo insalvable entre lo que se dice y quien lo dice. En la carta de “octubre, 11” o en la de “octubre, 14”, por ejemplo, nos percatamos de que hay dos protagonistas: el que observa y el que relata lo que el otro ha observado. En el primer título citado, que plasma la ascensión a la esencia a través de la contemplación del mar y la luz, esta especie de doble presencia excluyente es muy clara:

El aislamiento únicamente, la soledad
muy lejos ya del dramatismo, constatación
de un cuerpo sólo en el espacio, esta ascesis
hacia adentro, mi voluntad y lo que exigen
las ausencias. Unión final y perdurable
con el mar, mar que yo contemplo, mar
que a mí me envuelve, mar o muerte
de lo ajeno. Y la luz total del mediodía,

Los únicos elementos gramaticales que ligan lo expresado a la experiencia concreta de alguien son dos posesivos homófonos (“mí” y “mi”), cuya distinción estriba en la categoría gramatical y en la presencia o ausencia de la tilde. Por lo que respecta a lo demás, incluso el cuerpo se enajena, ya que es “un cuerpo” indefinido, impersonal, que le pertenece al lector en el mismo grado que pertenece al personaje. Éste renuncia a la corporalidad porque este gesto le permite prestar mayor atención a las circunstancias que darán pie a la ascensión. Por consiguiente, en su momento el crítico Miguel Argaya Roca no afirmó en vano que “*La luz, de otra manera* (...) deja siempre abierta la espita de la consciencia intelectual: el poeta se busca, profundiza, pero el proceso es ‘de fuera adentro’, empírico, experimental, nada metafísico. No por medio de la interiorización, sino de la observación”¹⁸. Si bien el proceso es “de fuera adentro”, cabría tener en cuenta que, como en el ejemplo que acabamos de examinar, este paso sucede muy a menudo sin la mediación explícita del ser humano que vive la experiencia: así, se nos nombra el aislamiento, la soledad, un cuerpo-vehículo sin amo concreto y, acto seguido, las circunstancias en que la introspección se desarrolla. Por un lado, este modo de enfrentarse a los acontecimientos cotidianos redundaría, como señalamos antes, en la consideración del personaje como un simple ‘notario’ de los hechos que le constituyen. Y, por otro, creo que es necesario porque esta justa distancia posibilita la creación de un escenario, donde tiene cabida la voz de la experiencia que nos hace partícipes del proceso porque nos lo narra desde un ángulo aparentemente objetivo.

¹⁸ M. Argaya Roca, p. 30.

En el poema “octubre, 14”, el personaje se sitúa en el polo mortal del debate que enfrenta la interpretación corporal y finita de la existencia y la creencia en la promesa de un paraíso tras la muerte. Sin lugar a dudas, funda sus razonamientos en una experiencia propia reciente. No obstante, el tono con que nos la relata, y aun la misma forma de relatarla, nos dan la impresión de que quien habla es alguien que se ha pasado horas estudiando el comportamiento ajeno:

La vida se concreta en nuestro cuerpo,
 movimiento o quietud de igual manera,
 intensidad y tacto del espacio,
 la plenitud carnal que se comparte
 y nos aísla, nos eleva y se derrama
 sobre la cima orgánica de un ser
 que se domina, que se crea y se destruye
 en su materia. No las dimensiones
 aéreas que ignoramos, espíritu,
 resurrección, el alma o el vacío
 que nadie asume sin un nombre encubridor.

Lo primero que nos llama la atención es el tono del fragmento: lejos de aquellas composiciones en las que se busca apelar a una realidad susceptible de ser universalizada, aquí lo que se persigue es influir sobre el lector, transmitirle esas razones que han surgido a partir de un examen reciente de la propia corporalidad, y convencerle de su veracidad. Para conseguir este fin, obsérvese que la voz adopta un tono autoritario, que no da lugar a que se le contradiga: “La vida se concreta en nuestro cuerpo”, el “ser (...) se domina, (...) se crea y se destruye en su materia” nos sentencia en un discurso, cuya naturaleza didáctica lo acerca, desde un punto de vista tonal, al sermón. La distancia desde la que el personaje nos habla no podría ser más aparente: al comenzar la composición de forma impersonal, el foco de nuestra atención se desplaza, y nos fijamos más en el mensaje que en los pasos que han dado lugar al descubrimiento de su contenido. La presentación de esos cuatro rasgos que constituyen el fundamento principal del razonamiento, esto es, el movimiento, la quietud, la intensidad y el tacto, nace de una concepción totalmente instrumental del cuerpo. Ésta tan sólo sirve a la voz en la medida que, a través de un contacto sensual con el mundo, puede aspirar a conocer mejor la verdad del mortal. De este modo, el protagonista se convierte en el voyeur de un ser que ejemplifica su punto de vista, pero que no guarda más relación con él que una idea, una vez ha sido expuesta.

b) El tercer nivel de distanciamiento.

El tercer nivel de distanciamiento está constituido por aquellas composiciones en las que la voz explícita, de alguna forma, que participa en la experiencia presentada – normalmente de índole sexual –, y que la observa al mismo tiempo. La carga de

extrañeza que es inherente a esta técnica, y que tal vez sea una herencia de la forma de poetizar de César Simón, la describe Gallego del siguiente modo en el prólogo de la antología más reciente de la obra de ese paisano suyo:

“La mirada del poeta, incluso en sus momentos más himnicos, más celebratorios, introduce un elemento distanciador, una pequeña gota de extrañamiento. Esto se ve muy bien en sus poemas eróticos, donde los más apasionados encuentros son enfocados desde arriba, desde un ángulo, desde cualquier lugar externo a la acción, como si la voz que narra en primera persona estuviera contemplando la escena serenamente y participando en ella al mismo tiempo”.¹⁹

En *La luz, de otra manera*, la separación es aún más patente porque, en vez de una primera persona del singular, la voz recurre a la primera persona del plural; preferencia que incrementa la sensación de distancia, e incluso la de extrañamiento, al presentar las escenas como si formasen parte de la historia de otro individuo. Este efecto podría deberse, en parte, a la ausencia de la pareja del protagonista, y, en consecuencia, a una necesidad de recurrir a las escenas guardadas en su memoria para plasmar una imagen de la relación sexual que ha mantenido con esa u otra persona. Aunque no es una técnica a la que se recurra con demasiada frecuencia, hay una serie de ejemplos que sería interesante examinar. En el poema “octubre, 14”, la voz recupera el recuerdo de un encuentro sexual para ilustrar y reforzar su defensa de la naturaleza mortal del existir:

Quien mira el mar se olvida de sí mismo,
pero después un cuerpo le recuerda
su poder, la potencia de dos seres
unidos un instante y solos ante el mundo,
y siendo mundo, mundo sólo, ser a solas,
suficientes y plenos en su carne,
en su muerte de tierra nada más.

A media afirmación, el personaje se detiene y reformula lo dicho para incluir a otra persona en su perspectiva, porque, como la derivación “poder-potencia” corrobora, el juicio de dos, aunque sólo se transmita en la forma de un mensaje visual, es superior al de una sola persona. De este modo, lo que comienza siendo una constatación impersonal, que podría pertenecer a cualquier persona, en el tercer verso se convierte en una realidad que, por el simple hecho de atañer a dos cuerpos trabados en una gozosa unión, podría pertenecernos a todos. Ésta es la única composición del libro en la que el recuerdo de un encuentro sexual penetra en el espacio costero para significar algo en él, ya que en los poemas “octubre, 29” y

¹⁹ C. Simón (2005), p. 12.

“noviembre, 21”, aunque se resucita dos escenas pasadas de pasión, éstas no abandonan el mundo en que nacieron, y quedan como islas dentro del mar de la experiencia presente. Así, en “octubre, 29”, cuando la voz afirma que “los cuerpos desnudos cada tarde” son una “– ineludible trampa a nuestras manos, –”, intuimos que alude a la atracción fatal entre su cuerpo y el de su pareja en el mundo del que se ha apartado. Y cuando en el poema “noviembre, 21” señala la ausencia de esos “ojos escrutando/ ese calor de vuestros cuerpos, un vaivén/ que queda lejos.(...)”, sabemos que esa escena en la que estaba participando y, al mismo tiempo, se estaba observando participar, no pertenece al ahora. Por consiguiente, tiene un valor meramente anecdótico como las demás cosas enumeradas, que no le afectan porque se hallan lejos de su núcleo de existencia.

En el último poema del libro que se titula “Posdata”, observamos que la voz aplica la técnica de lo que hemos llamado el tercer nivel de distanciamiento, a la misma sucesión de extraños que le forman, para conseguir el justo grado de distanciamiento de sus encarnaciones anteriores para marcar un cambio de personalidad:

tanta absurda irritación ante mí mismo,
vuestros rostros que suelo odiar sin más constancia
o acaso una palabra innecesaria y repetida.

Aunque la afirmación está formulada con el verbo “soler”, que indica la repetición habitual de las acciones en el tiempo, no deberíamos olvidar que la misma naturaleza de la composición – que actúa como un resumen de las experiencias y los descubrimientos de toda la estancia –, impide que las constataciones se asocien a un momento presente concreto. Cualquier duda que pudiera restarnos sobre la relación temporal entre la voz y sus encarnaciones pasadas, se disipa si nos fijamos en qué trato les da: el determinante posesivo de la segunda persona del plural (“vuestros”), denota que quien habla mira sus comportamientos pasados como algo desligado de su personalidad actual. Se ha distanciado de ellos y, en la medida que forman capítulos cerrados de su memoria, los observa desde un ángulo privilegiado de la experiencia.

c) El cuarto nivel de distanciamiento: el desplazamiento del foco de atención del personaje

La corporeidad de la persona hablante se va difuminando paulatinamente, pues, y el protagonismo de los poemas, cuando no están ligados a algún aspecto de la rutina de un ser físico, se relega a los espacios que albergan la acción o a los mismos adyuvantes corporales que posibilitan su desarrollo. De este modo, en composiciones como “noviembre, 15”, la mano es la encargada de garantizar la consecución del éxtasis onanista, y no el personaje que siente la inclinación: “Con esta sola mano /me fatigo al amarte desde lejos”.Y aun a medida que la

composición avanza, el foco de atención se desplaza pocas veces de esas manos que respondieron a la primera llamada del instinto:

...De nuevo contemplar
 mis miembros, el rectángulo de cielo
 que nunca alcanzaré. Saber así
 la plenitud que tanto perseguimos.
 Un hombre, bajo el cielo, ve sus manos.

Nótese que quien habla no es más que una consciencia que observa y narra, y que todo el interés del fragmento se centra en torno al comportamiento de las manos: contempla sus “miembros” y ve sus “manos”, alza su mirada a esa parcela imparcial de cielo que es testigo de la escena, pero tan sólo se involucra en esa escena porque es un “hombre”, y la masturbación es una práctica propia del ser humano. Los ejemplos de este recurso son muy frecuentes, por tanto sólo hace falta que veamos unos cuantos más para reflejar este aspecto estilístico. En el poema “octubre, 24”, el personaje se convierte en la luz y el cuerpo que recibe la irradiación solar se mantiene pasivo, mientras ésta lo colma: “...Existir. /Luz ya que en mí confluye. Sobrevivo”. El sol también es el protagonista de la composición “octubre, 31”, donde, de nuevo, el cuerpo de la voz y, en concreto, su rostro, se convierte en un simple receptor de una fuerza que casi parece encaminarse hacia él: “...Sol /bajando mansamente hasta mi rostro”. Pero esta transferencia de papeles no sólo afecta lo más o menos tangible, sino que alcanza también lo intangible como son las sensaciones y los puntos de vista. Así en el poema titulado “octubre, 29”, el foco de atención es esa “belleza” que surge de pronto de entre las tinieblas de la rutina diaria: “...Descubrir/lo más cercano, la belleza que se oculta”. Y, en el poema “noviembre, 11”, la “fatiga” es la sensación que guía el comportamiento de la voz:

Y al despertar
 haber gozado a solas de mi cuerpo,
 (...)
 No oponerse después a la fatiga,
 tan dulce, que retorna,
 ni a este tono discreto de las tardes.
 Oscurecer los ojos a los mundos,
 las horas y los nombres que me tientan
 a apresurar el curso de mis días.
 Acercar el brasero, poner música
 suave. En la sordina de las mantas
 comprender sin esfuerzo al animal que yace.
 Y abandonarse al sueño nuevamente,
 sin un remordimiento.

Tras masturbarse, la voz sucumbe de nuevo a esa fatiga que marca el final de la entrega. Aunque desde un punto de vista temático el papel de esa sensación es relativamente pequeño, ya que tan sólo es el testimonio físico inmediato del vigor pasado, desde un punto de vista estilístico es el núcleo del fragmento porque condiciona el comportamiento del personaje tras el encuentro físico. Obsérvese que cuando la voz declara la necesidad de “oscurecer los ojos a los mundos”, los ojos no son el protagonista de la acción, y que la atracción que ejerce esa dulce fatiga es aquello que le incita a renunciar al mundo exterior a su espacio costero de existencia. Del mismo modo, la presión que la fatiga ejerce es aquello que impulsa la mano a acercar el brasero y a poner música suave, que garantizan la prolongación, e incluso la repetición en el tiempo de la sensación. Todo esto desemboca en ese ejercicio intuitivo de comprensión, y en la declaración final del poema que no hace más que recalcar el protagonismo de la fatiga: “Y abandonarse al sueño nuevamente, / sin un remordimiento”. Cualquier duda que aún pudiéramos tener sobre el papel principal que esta sensación juega en la composición, se disipa con ese gesto de distanciamiento que el pronombre personal “se” enclítico encierra: la voz renuncia al control de su cuerpo para seguir el camino que el cansancio le dicta.

Otra consecuencia inmediata de este desplazamiento del foco de atención del personaje, es la detención de la mirada de la consciencia en el entorno del refugio que se convierte, a menudo, en el objeto del texto. Este rasgo estilístico, que también se observa en las obras de César Simón y Jorge Guillén, lo define Vicente Gallego del siguiente modo en el prólogo de *Una noche en vela*:

“Pero muy a menudo el objeto del texto queda reducido a un mero espacio despoblado y a una conciencia impersonal que lo observa y lo registra: habitaciones vacías en las que acaba de desarrollarse el drama de la convivencia humana y donde los objetos adquieren de pronto toda su densidad de criaturas vivas, casas deshabitadas donde se escucha el corretear de una rata o el monótono compás de una gota de agua que cae a la cisterna, playas desiertas en las que la marea arrastra desperdicios, o el horizonte abierto de un paisaje montañoso de secano donde se alza un arco latino contra el desnudo azul”.²⁰

Como si estuviera hablando de *La luz, de otra manera*, nuestro autor ha enumerado, una a una, las características que definen como el paisaje y sus componentes se convierten en el punto de referencia estilístico de muchos poemas. La soledad casi absoluta en la que transcurre el refugio de la voz, que tan sólo es interrumpida por la actividad del pescador y esas parejas que acuden al balneario abandonado para satisfacer sus necesidades pasionales, garantiza que las habitaciones (el dormitorio, el baño, las estancias del balneario) y los espacios

²⁰ C. Simón (2005), pp. 12-13.

desde los que nos habla se caractericen por la vacuidad. El gusto por los espacios abiertos es inherente al planteamiento de la obra como un diario “de poeta y mar”²¹, ya que, aparte del cielo, no hay ningún lugar que invite más a la contemplación infinita que el océano. Todas estas semejanzas llevan al crítico José Luis García Martín en un artículo titulado “La versatilidad de Vicente Gallego”, a señalar el siguiente paralelismo entre la obra de nuestro autor y la de César Simón:

“El antecedente más directo de la concepción poética que Vicente Gallego manifiesta en *La luz, de otra manera* puede encontrarse en otro poeta valenciano, César Simón, que se ha definido a sí mismo de la siguiente manera: “He sido, y creo que soy, un poeta de aledaños, de senderos y de espacios vacíos. Merodeo por los pueblos sin entrar en ellos. El ágora no se ha hecho para mí”.²²

En esta obra de Vicente Gallego, la indicación de la naturaleza solitaria del lugar se concentra sobre todo en las primeras composiciones del poemario: en “agosto, 26”, por ejemplo, la voz nos menciona la alcoba y la terraza, que son el escenario de fondo de unas cavilaciones que parecen compartir su misma naturaleza vacía. Pero tal vez la composición determinante en todo este proceso de fijación de un entorno despoblado sea el poema “agosto, 28”, donde nos relata su visita al viejo balneario, abandonado por los avatares del tiempo:

He llegado esta tarde hasta el viejo balneario
y he recorrido sus estancias desoladas,
el gran salón con los cristales rotos
donde tan sólo quedan algunas sillas polvorientas,
la cocina con grasa y pilas de granito
y la despensa donde anidan los insectos,
la sala de recreo y la terraza
para la cura de reposo frente al mar.
He subido después al otro piso
en el que sobreviven aún algunos muebles
y he penetrado en las habitaciones interiores,
(...)
Me he levantado luego apoyándome en la mesa
y he tomado un diario que yacía
al lado de un zapato enmohecido.

Obsérvese que cada nueva característica que enumera del edificio, no hace más que acrecentar nuestra impresión del estado de abandono en el que ha caído. El papel

²¹ *Poética*, en J.L. García Martín (1988), p. 45.

²² J.L. García Martín (1989).

de los epítetos en la consecución de esta imagen es muy importante, ya que es mediante el contraste del significado de los sustantivos y la cualidad que los adjetivos expresan, que se consigue un efecto de desequilibrio que busca acentuar el grado de abandono del balneario. Por consiguiente, el edificio es viejo, sus estancias, que imaginamos grandiosas, son desoladas, la apariencia majestuosa del gran salón ha quedado rota desde el momento que se destrozaron los cristales de las ventanas, y los muebles se cubrieron con polvo... Asimismo, nótese que cualquier promesa de reevaluación que la alusión al diario – un vestigio de la vida pasada – trae consigo pronto se anula con una nueva referencia a la decadencia que ese “zapato enmohecido” representa.

Otros puntos geográficos que estructuran este relato de la soledad son el caserón, la roca ante el mar que la voz frecuente, la escollera, el arrecife, el mar infinito, el desván que alberga los despojos de más de una generación: las “sillas cojas y cristales rotos, / pinceles sucios y revistas viejas con desnudos” que se enumeran en el poema “octubre, 19”. También están “las villas del paseo con arena/ que un nuevo otoño ha despoblado” en el poema “octubre, 18”.

Aparte de éstos, encontramos aquellos componentes y objetos del entorno que, en palabras del mismo Gallego, se elevan a la categoría de “criaturas vivas”: en los poemas “agosto, 26” y “septiembre, 27”, por ejemplo, uno de los focos secundarios de atención es el ruido de la cisterna y la anticuada fontanería de la casa. En el primer título citado, el valor de cualquier perplejidad que pudiera haber nacido como consecuencia de la pérdida del hilo de las cavilaciones de la tarde, se contrarresta al conducir la dirección del relato de nuevo al ámbito de la experiencia cotidiana mediante una alusión a la cisterna estropeada:

Y luego lentamente te abandonas,
te recuestas en un diván cuando te zumban los oídos
y tomas un refresco mientras oyes
el sonido del mar y la cisterna estropeada.

En el poema “septiembre, 27”, en cambio, al hallarse la narración anclada en la historia cotidiana, la mención de los ruidos de la fontanería de la casa responde al énfasis: la alusión a estos sonidos caseros recalca que la acción transcurre dentro de los límites de la rutina diaria:

Reflexiono en mi cuarto mientras llueve,
parece innecesaria cualquier exaltación.
Las cosas, lo que exigen. Me ejercito
en la quietud más absoluta,
escucho el ruido extraño que produce
la anticuada fontanería de esta casa,
y examino los dedos de mis pies.

Asimismo, al final de la carta fechada “agosto, 28”, el personaje, tras dejar el balneario, se fija en los desperdicios humanos que el mar escupe en la playa. Y esta enumeración no hace más que subrayar esa impresión de decadencia y abandono que caracteriza el edificio:

Comienzo a caminar con parsimonia,
la marea ha sembrado la playa de frutas descompuestas,
extraños matorrales y un cadáver de gaviota
que se pudre entre plásticos y cascotes sucios de cerveza.

A pesar de la ausencia casi total de personas en este refugio costero, se alude a la presencia de algunos animales que, como “criaturas vivas”, son componentes del entorno capaces de desviar el foco de atención de la voz hablante. Téngase en cuenta que el mismo hecho de mencionarlos subraya la naturaleza despoblada del entorno, porque, a mi parecer, recalca que suplen al componente humano. El personaje los intercala en algunas composiciones como quien apela a un amigo, rompiendo el ritmo del contenido psíquico de la narración. Por consiguiente, esto ayuda a acentuar la distancia que media entre lo dicho y quien lo dice. En el poema “septiembre, 2”, por ejemplo, se nos habla del acecho al que los nidos del tejado sucumben por las noches:

hallar en el tejado de la casa
los nidos por el tiempo contruidos
y haber desentrañado algunas noches
el aleteo de unas aves que se escapan,
un olor que no entiendo y pone triste.

En otras composiciones, como “octubre, 16”, cruza un cangrejo, o, en el poema “octubre, 31”, unos perros se pelean en la playa, o, en la carta fechada “octubre, 19”, un gato pasea por el tejado y el protagonista encuentra la grieta por donde tal vez desciendan “esas ratas que escucho por las noches”.

Curiosamente, a partir del mes de noviembre estas alusiones al entorno empiezan a ser menos frecuentes y, en su lugar, se concede cierta importancia a la observación del tiempo ambiental, entendido como un fenómeno del clima y una parte del día. El personaje aún mencionará el entorno inmediato, en poemas como “noviembre, 14”, donde ve “la playa gris y desolada”, y “el mismo espacio y sus figuras quietas”, pero a partir de ahora preferirá hablarnos de esa tarde que cae detrás de las ventanas en el poema “noviembre, 6”, o el tono discreto de las tardes en el poema “noviembre, 11”, o el contraste entre la luz y la sombra de un día de lluvia en el poema “noviembre, 18”. A modo de ejemplo, veamos unos versos que pertenecen al último título citado:

Hay una claridad de lluvia no lejana
y estoy aquí sentado ante este mar
profundamente gris...

A pesar de la apariencia triste del entorno, cuyo tono gris confluye con las aguas del mar incrementando el efecto lúgubre de la escena, la voz no espera sino esa luz que la “claridad de lluvia” delata, y que hacia el final del poema se manifiesta:

...no busco una respuesta,
(...)
sino estas manos, este espacio en el que soy
(...)
la absoluta dicha de ser y de saberlo,
el hoy, mi placidez iluminada,
una insignificancia que estalla en universo,
este abandono dulce en el que aguardo
a que la luz me colme y quede solo

Al margen del significado que la luz pueda o no tener en el análisis temático del libro, debería recordarse que en ningún momento se ha dicho que esa luz sea ficticia, y que si la voz señala que espera el advenimiento de la luz, es porque esa luz es real y pronto llegará.

4. Conclusión

La distancia es un componente clave del desarrollo de *La luz, de otra manera*. Sin ella, esa forma curiosa de enfocar el mundo iluminado por la luz del descubrimiento asombroso, no sería posible. Parece indiscutible que, por lo que se refiere a esta forma particular de representar el mundo, puedan señalarse puntos de contacto entre la obra de Vicente Gallego y su paisano César Simón. Sin embargo, no por eso cabe obviar la originalidad de un poemario que se fundamenta sobre las siguientes bases:

1. La escisión entre dos modos de vida: uno que intuimos ajetreado, y otro que se nos describe y descubre tranquilo. Por consiguiente, esa primera alusión a la ‘distancia’ es lo que desencadena y desarrolla el juego del título, esto es, esa otra manera de percibir la luz.
2. La recepción extrañada de la revelación de la luz y de todos los descubrimientos que suceden en su presencia.
3. La necesidad del asombro para que la historia lírica progrese, ya que sin él la distancia se convertiría en una mera anécdota, y la vacuidad sería un vacío infructuoso y sin sentido.
4. La importancia de los niveles de distanciamiento en la consecución de las partes del poemario: desde el primer al último poema se emplea lo que parecen ser unas

técnicas de distanciamiento que regulan la participación del lector en la historia lírica. Asimismo, marcan la evolución del personaje hacia esa meta luminosa – ‘la luz soy yo’ – que señala la plena comunión con el entorno, y el máximo distanciamiento y el abandono definitivo del ser magullado por las estridencias del mundo ruidoso.

Obras citadas

- ARGAYA ROCA, Miguel, “La luz, de otra manera”, *Ínsula*, Madrid, nº 476-477.
- CALOMARDE, Joaquín, “La soledad de la luz”, *Las Provincias*, Valencia, 2-2-1989, p.48.
- EIRE, Ana, *Conversaciones con poetas españoles contemporáneos*, Sevilla, Renacimiento, 2005.
- GALLEGO, Vicente, “Sobre el arte de hurtarse”, en *Poética y Poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2006.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral, Consorci d’Editors Valencians, 1988.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, “La versatilidad de V.G.”, *La Nueva España*, Oviedo, 14-4-1989.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Animal de fondo (1949)*. Prólogo de Vicente Gallego, Madrid, Visor (Visor libros nº 25), 2006.
- LANGBAUM, Robert, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York, The Norton Library, 1963.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, “La luz, de otra manera”, *ABC Literario*, Madrid, 14-1-1989.
- SIMÓN, César, *Una noche en vela. [Antología poética]*. Edición, selección y prólogo de Vicente Gallego, Sevilla, Renacimiento, 2005.