

De Ciencia y Poesía
en Gabriel Celaya:
Lírica de Cámara
y la Física Cuántica

antonio chicharro chamorro*

* Antonio Chicharro nació en Baeza. Doctor en Filología Románica y Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Presidente de la Asociación Andaluza de Semiótica. Numerosas obras publicadas sobre Celaya, Ayala, Machado, Cavajal, etc., y libros como *Periodismo y crítica literaria*.

CUESTIONES PRELIMINARES

ME VEO OBLIGADO A COMENZAR afirmando que yo soy uno de los frutos provenientes no tanto de la inevitable especialización del saber cuanto de la temprana separación —de dudosa necesidad a ciertas edades— del estudio de las letras y de las ciencias. Desde muy joven hube de orientarme, tanto por personal gusto como inevitable obligación, al estudio de las letras, dejando colgados los voluminosos manuales de Física y Química, el tanto más delgado cuanto más implacable de Matemáticas y el miedo a unos no escasos vociferantes profesores aquejados de las enfermedades del autoritarismo franquista y del cientificismo, enfermedad esta última que produce el perverso efecto de creer que la ciencia constituye

una forma superior y excluyente del saber, lo que lleva a ignorar, por ejemplo, que la literatura es una específica forma de conocimiento ella misma y que tal vez sea eso lo que nos lleve a la pasión lectora. Pues bien, desde aquellos lejanos años de mi adolescencia me sentí antes amputado que liberado, aunque dicha elección me llevara a sumergirme en la lectura frutiva, luego crítica y finalmente teórica de textos y problemas literarios, culminando todo ese proceso de una vida entera en la hipertrofia de la musculación, por así decirlo, de uno de mis brazos y dejando el otro casi en total desamparo de fibra muscular como si de un tenista o sólo diestro o sólo zurdo se tratara.

Valgan estas palabras previas de disculpa al tiempo que de solicitud de comprensión por mi atrevimiento a la hora de participar en este ciclo que lleva por título ni más ni menos que "EINSTEIN, UN CIENTÍFICO HUMANISTA (Literatura y Física en el año Einstein)". Sólo me justifica, además de por ser un tributo de amistad con el organizador del ciclo, el escritor Gregorio Morales, la poderosa atracción que siempre ejerció en mí el saber, independientemente de la perspectiva que afrontara, la forma en que éste se hallara y sobre el dominio que fuere, y la defensa que siempre he sostenido de la razón como conquista y resultado históricos y de una cierta clase de verdad, una verdad relativa y condicionada por el mismo proceso de conocimiento, claro está, pero una verdad al cabo. En todo caso, hace tiempo que lo que llamamos vida y, cómo no, la teoría de la relatividad ideada por aquella cabeza en vuelo me enseñaron que igual que no hay una entidad llamada movimiento absoluto, es decir, sin referencia a nada, tampoco hay una verdad absoluta. Toda mirada —y teoría significa etimológicamente visión—, y en particular la mirada del investigador, está temporal, espacial, social y subjetivamente circunscrita, no habiendo "atalaya científica panóptica concebible más que en el delirio de una autoridad epistémica absoluta", según certera afirmación de González de Ávila (1997: 41).

Por eso, siempre he sostenido en el fragor de la discusión posmoderna que no todo argumento vale lo mismo y que en cual-

quier caso no se puede poner en riesgo la conquista histórica, el producto cultural que es la razón, si bien eso no debe impedir –todo lo contrario– el empleo de la razón crítica y poner en cuarentena las ruedas de molino de las objetividades, la ideología del progreso y de su perfectibilidad y linealidad históricas, etcétera. No puede ignorarse, en fin, que la discusión posmoderna es un fenómeno de muchas caras, en las que cuenta y no poco la novedosa cara propiamente mediático-mercantil del mismo, que afecta no sólo al modelo de ciencia físico-natural y a las más diversas disciplinas del saber, sino también a las prácticas y actividades propiamente artísticas. En todo caso, la plural discusión gira en torno a las consecuencias de la quiebra del concepto de razón, concepto central de la modernidad –burguesa– y, desde el período ilustrado, agente de construcción del mundo. De todos modos, este ajuste de cuentas de raíz no es cosa sólo de hoy, sino que es deudor del diálogo crítico que el pensamiento del siglo XX ha venido manteniendo con la herencia del proyecto ilustrado (Cruz, 2002: 413), máxime cuando ese proyecto ha defraudado las expectativas puestas en él ya por el abandono de sus ideales –en realidad, por su desenmascaramiento– ya por el empleo de una razón instrumental y utilitarista puesta al servicio de la legitimación de la sociedad capitalista. Así pues, resulta más que saludable que se discuta de ciencia y que ésta se alíe, como ocurre en el presente ciclo, a la literatura. Es saludable, digo, discutir de tipos y límites de conocimiento en el programa del saber, evitando un rechazo indiscriminado de la modernidad.

Paréntesis sobre la ciencia de la literatura, la literatura de la ciencia y la literatura como ciencia

Antes de dar entrada al tratamiento de la poesía de Gabriel Celaya en el particular caso de su libro *Lírica de Cámara*, la parte angular de mi intervención, no puedo dejar de aludir con suma brevedad a la cuestión fundamental que podemos enunciar como ciencia y literatura con una triple especificación: la ciencia de la literatura, la literatura de la ciencia y la literatura como ciencia,

lo que nos servirá de ayuda y clarificación a la hora de emprender la lectura de ese aspecto de la obra del poeta vasco. Pues bien, cualquier lector experto conoce de la existencia de varias disciplinas literarias entre las que cabe nombrar la que llamamos ciencia de la literatura, lo que, dada la ya secular división entre ciencias de la naturaleza y ciencias de la cultura —hoy en discusión desde, entre otros, planteamientos cognitivistas y cuánticos—, suscita multivocidad y ambigüedad, y no sólo por el anticientificista debate posmoderno al que he aludido antes, sino también por el debate interno acerca de ciertas cuestiones relativas a su fundamento y objeto y viabilidad particulares.

En cualquier caso, podemos afirmar que desde la modernidad decimonónica positivista se viene hablando de la existencia de una ciencia de la literatura —entonces nombrada como historia de la literatura—, modo del que partirá por negación la moderna ciencia de la literatura de estirpe lingüística que supuso con respecto a la vía anterior un desplazamiento epistemológico, amén del definitivo abandono del solar de la disciplina estética. Luego se seguirán nuevas teorías elaboradas desde distintos espacios disciplinares como los sociológicos, psicoanalíticos, hermenéuticos, etcétera. En todo caso, lo que hoy llamamos ciencia de la literatura ha venido alcanzando su fundamento en la epistemología de las ciencias humanas frente a la de las ciencias físico-naturales, lo que supone inicialmente operar con el factor *comprensión* frente al de *explicación*, constituyendo su dominio de estudio las formas verbales duraderas de la creatividad humana, lo que supone reconocer desde el principio la distancia existente entre éstas y el mundo de la necesidad o naturaleza, lo que implica además una estrecha relación entre sujeto y objeto, lo que ha conducido a revisar los referidos factores de *comprensión* y *explicación* para elaborar los conceptos de *comprensión hermenéutica* y de *comprensión teórica* y permitir así un más claro planteamiento epistemológico acerca de las disciplinas literarias, en particular la distinción radical entre teoría o ciencia de la literatura y crítica literaria, así como la distinción entre teoría esencial vinculada a la interpre-

tación y teoría derivada del paradigma de la ciencia ligada a la explicación de los principios generales de la literatura y a la explicación de textos particulares.

Ahora bien, el tipo de conocimiento que se obtiene desde esta específica vía científica no impide el reconocimiento de la existencia de otra clase de saber derivada del propio discurso literario, lo que nos permite hablar de la literatura como conocimiento o, en sentido laxo, de la literatura como ciencia. Desde los planteamientos aristotélicos de la mimesis se nombró tanto el territorio de la ficción creadora como la inherente dimensión cognoscitiva que los resultados de la misma mantenían con respecto a lo que se nombra como realidad. Desde entonces se le reconocen a los discursos creadores esta capacidad y, en particular, a lo que desde hace pocos siglos llamamos literatura. Así, cuando se lee una obra literaria se obtiene un cierto saber generalmente derivado antes de la percepción del todo que de sus partes, antes sintético que el analítico proveniente del modelo de la ciencia y sin proposiciones lógicas. Pero un saber al cabo, lo que permite concebir la literatura como una forma de conocimiento de la vida y resultado, como dice Lotman, de la lucha del hombre por la verdad que le es necesaria. Esto explica que la literatura sea un juego, pero un juego a la verdad.

Existe además de estos y otros posibles modos de saber literario, el proveniente de aquellas obras literarias que hacen uso explícito en su proyecto creador del saber. Me estoy refiriendo a aquellas obras en las que ya sobresalen las reflexiones y argumentaciones y en las que ya se opera, literariamente claro está, con otras formas de saber. Es lo que podemos llamar la literatura del saber o, en nuestro caso ahora, el de *Lírica de Cámara* de Gabriel Celaya, la literatura de la ciencia. Esto nos demuestra, tal como dejó dicho Alfonso Reyes, que la literatura no conoce límites noemáticos y que ésta puede aprovechar todo lo que la historia y la ciencia le suministre haciéndola cada vez más ancha e ilimitada antes que contaminada.

Pues bien, si he hecho este breve recorrido en mi argumentación es para llegar a la lectura de *Lírica de Cámara* con una

mirada orientada al reconocimiento de su doble condición cognoscitiva –nos da un cierto conocimiento y emplea el saber científico en su elaboración– y de la bondad que, justificada en su caso por los resultados creadores, tiene el hecho de utilizar ciertos aspectos de la mecánica cuántica como materia prima de su creación de un modo más que contenidista, lo que debe llevarnos a esta poesía a considerar no tanto lo que dice cuanto lo que hace poéticamente con aquello que dice. Por otra parte, la lectura de este libro nos va a permitir comprobar un hecho obvio que no es otro que el de señalar la intensa y extensa dimensión culturalista de la creación literaria, y poética en particular, de nuestro tiempo. El escritor se nutre él mismo y nutre su trabajo creador de experiencias fundantes tanto de lo que llamamos vida como de la cultura –la música, la pintura, el cine, la ciencia, etc.–, siendo incorporada esta última como un ingrediente más de la radical experiencia vital, sin caer en el peor rostro del culturalismo, el que supone la torpe y ortopédica exhibición por las razones que fueren de aspectos culturales en una obra.

Es más, el propio Gabriel Celaya ha dejado escritas unas certeras páginas teóricas sobre el funcionamiento y significación de los elementos “impuros” y culturalistas en los poemas a propósito de la poesía culta de Fernando de Herrera, además de una disquisición sobre las diferencias del saber y lenguaje filosófico y científico, así como del poético que, por proporcionarnos una importante clave lectora, me permito transcribir:

Si comparamos –dice Celaya en su *Exploración de la poesía*– el lenguaje del filósofo y el del poeta, encontramos esto: El filósofo tropieza en las palabras con un material de resistencia que no le permite expresarse adecuadamente porque lo que transcribe son resultados obtenidos en un dominio que no es el de la actividad misma de escribir. El poeta, en cambio, expone más de cuanto pudiera explicar. Su orbe encarna el acto mismo de escribir –de escribir hablando o comunicando–, y nada más que este acto. Refiere sentimientos, pensamientos y fantasías, pero su

verdadero asunto no son éstos, sino su convertirse en hechos poéticos: En palabras. El único tema de todos los poemas es éste: La oración poética. Toda Poesía es, en este sentido, una Poesía de la Poesía [...] Puede referirse por igual a lo más alto que al minúsculo de los hechos cotidianos sin que esta predetermine su valor, o su importancia [...] En cierto aspecto, el poeta se parece al matemático, que ha creado una notación peculiar y ha derivado de ésta un idioma propio –el Cálculo– manejando el cual llega a fórmulas que, como ocurre en la Mecánica reciente, dicen algo que no se puede explicar, que no tiene sentido o es contradictorio si pretendemos exponerlo en nuestro lenguaje común. En estas fórmulas, como en el poema, está contenida y como cristalizada la operación que la justifica y explica, y que ha de rehacer quien pretenda captarla. El poeta da palabras combinadas, como el matemático, ecuaciones, que ni uno ni otro pueden explicar o decir mejor que con esas mismas palabras o ecuaciones. Para aprehenderla, hemos de rehacer la operación que las formó. No hay, en efecto, fruición artística que no sea creadora; no hay gozadores pasivos o espectadores del Arte. El que verdaderamente se recrea con la obra de Arte, la vive recreándola, la vuelve a crear. Y si no se da en él esta participación activa, no penetra en ella hasta el fondo.

Hasta aquí esta extensa cita. Es hora ya de penetrar en el recinto de ese libro paradigmático del poeta vasco donde se establece una alianza explícita entre ciencia y poesía y, muy en particular, entre la física cuántica y su personal indagación y experimentación poética provenientes de la conciencia de agotamiento de la poética de perfil realista y socialrealista a la que había dado largos años de dedicación y los más genuinos frutos de libros suyos como el titulado *Cantos iberos*, de 1955; así como del intento de suspensión de las implicaciones ideológico-estéticas que supone la comprensión binaria del mundo, lo que tendrá como consecuencia el rechazo de separación entre un orden físico-natural y un orden cultural, poniendo en tela de juicio para empezar las evidencias del yo.

De ciencia y poesía en Gabriel Celaya: Lírica de cámara y la física cuántica

Aspectos metapoéticos

Los libros *Lírica de cámara*, de 1969, del que me ocuparé particularmente, y *Función de Uno, Equis, Ene* (F 1. X. N.), de 1973, vienen a operar un cambio a simple vista decisivo por lo que respecta a la ideología humanista de base que hasta ese tiempo había mantenido nuestro poeta. Son libros que apuntan, a decir de su autor,

al decepcionante reconocimiento de que el hombre no responde a los modelos humanistas que, desde el clásico hasta el prometeico-marxista, se nos han dado [...] *Lírica de cámara* gira en torno a la constatación de que, como la física nuclear nos muestra, estamos sumidos en un mundo de estructuras que funcionan al margen de cuanto humanamente podamos comprender. Lo que llamamos "personalidad" —y no digamos individualidad o subjetividad— es una fantasmagoría sin sentido último. Y esta es también la cuestión a la que se aplican también los poemas de mi libro *Función de Uno, Equis, Equis, Ene*, en donde "Uno" es el yo aislado, "Ene", lo otros o el colectivo y "Equis", un implacable e incomprensible orden que se rige según leyes o reglamentos no humanos: El del universo formado por unas micro y macro estructuras en las que nosotros desaparecemos sin ser siquiera advertidos. (Celaya, 1975: 30).

Pues bien, si leemos el poema "Psi 5", comprenderemos con un poco de mayor claridad lo que el poeta quiere, independientemente de lo que pueda ocurrir en la realidad. Lo que el poeta afirma ahora es que el hombre no existe en tanto lo que de él se ha venido pensando y que la poesía no es más que palabra fuera de ideas y sentimientos, lo que le lleva a propiciar un modelo poético que responda al ahumanismo. De ahí este fragmento:

Puesto que no existe el hombre
sobran los versos humanos.

Tomemos pues las medidas,
fabriquemos aparatos
de palabras, al margen
de ideas y sentimientos.

Si continuamos leyendo el poema en cuestión, veremos una descripción de los elementos lingüísticos que ya no son necesarios para la creación poética, puesto que no existe el hombre: sujeto, verbo, adjetivos,

O mejor, prescindamos
del sustancial sujeto
y el primer personaje.
Prescindamos del verbo.
Puesto que no hay acción,
me sobran también los tiempos.
Y no hablo de adjetivos.
¡Los perifollos al fuego!

Observaremos al mismo tiempo cuáles son los elementos lingüísticos idóneos para elaborar el nuevo tipo de poesía, modelo poético que ha de responder al ahumanismo. Algunos de estos elementos son de carácter secundario desde el punto de vista gramatical: preposiciones y adverbios; otros, en poesía, son básicos: los sonidos.

Quizá con preposiciones
y con algunos adverbios,
y signos sólo sonoros
baste para hacer los versos
que quisiera ahora escribir
sin retórica, en los huesos,
sin recordar más al hombre,
ni sus cuentos de otros tiempos.

El poeta utiliza en su texto, como ha podido apreciarse, la lengua "coherentemente", empleando abundantes formar verbales,

sustantivos y algunos adjetivos. Tan sólo en los versos antepenúltimo y penúltimo se hace lo que se dice, para terminar diciendo en el último verso lo que debe hacerse:

Con, de, si, tras, cada, todo,
lero, luego, lará, menos.
Agite usted la caja de sonidos
y verá cómo acaba por hallarles un sentido.

En los dos últimos versos tenemos una escueta exposición de toda la teoría del sonido significativo desarrollada más ampliamente en su posterior ensayo *Inquisición de la poesía*, de 1972. Es su poema "Un 4" el que, dicho y hecho, explica lo que es y debe ser la poesía: una explotación de la capacidad expresiva de los sonidos, sonidos que concibe no sólo como expresión, sino también como representación e imagen sonora:

Quisiera explicar.
No sé cómo fue.
No se-co-que-fu,
e-que-cu-se-no,
no-co-fu-se,
e,
co-no-se-que.
Es la lógica futura,
la fonética del diablo,
la dialéctica pura,
o la poesía,
no hay duda,
en su esencia absoluta.

"Nu 5" es un poema en el que —hecho— se ofrece una concepción de cómo es y deber ser la creación poética:

No se trata de pensar —dice el poeta en el comentario paratextual previo—, y de poner en verso lo que uno ha pensado, sino

de dejarse llevar por el ritmo, o menos aún, por las palabras, o menos aún todavía, por su desintegración en sílabas y sonidos, esto es, dar un tratamiento específico a la materia verbal para hacer manifiesto un sentido: mostrar una imagen de lo real y no demostrar lo ya pensado. Veamos un fragmento del poema citado:

Te omo, amu-o con mata emerota.

Te idoro, dorosa,

dura-dere-diri,

dulce-doro, no idio-duro, dere y eso,

diosa,

Este poema parece ser resultado final de un planteamiento previo, esto es, una práctica experimental de lo que ha reflexionado antes. No se trata evidentemente del desarrollo en verso de un contenido o argumento previamente delimitado, pero sí de un argumento teórico. Pese a haberse obtenido con este poema un resultado inesperado al haberse dejado llevar su autor por el ritmo como factor constructivo único —así lo piensa ahora— de la poesía, atisbamos una contradicción, en tanto que el sentido de esta práctica es desarrollar lo pensado antes. Y lo pensado es justamente conseguir un resultado imprevisto al tratar de una manera específica la materia verbal.

Como puede comprobarse por lo que llevo expuesto, *Lírica de Cámara* es un libro con una fuerte presencia de poemas dedicados a ofrecer la razón poética de cuanto en este momento hace y el poeta piensa que debe hacerse, lo que supone sentar una explicación de lo que otros darían como resultado de una suerte de inspiración mágica, al tiempo que dicha razón poética viene a suministrar ciertas claves lectoras de todo el poemario, claves que muestran por otro lado la contradicción en que parece moverse el poeta entre el humanismo y al ahumanismo, puesto que —podríamos pensar— si el hombre no existe sobran esta explicaciones, debiendo hacerse más patente la presencia de los sonidos por sí mismos significativos y mostradores de lo

real. Pero en cualquier caso, el poeta se dirige mediante su reflexión metapoética a su humano destinatario para mostrarle los restos del antiguo edificio humanista clásico, religioso y marxista a la luz de la estructura impersonal que todo lo domina y que él nombra repetidas veces en su poemario.

Pues bien, uno de los poemas que nos sitúan con mayor claridad en el seno de esta contradicción es el titulado "Fi 4" que es introducido por el siguiente paratexto: "La nueva poesía debe ser neutra, y a ser posible estúpida. Intento conseguir eso. ¡Pero es tan difícil desprenderse de la manía humanista!". El poema justifica la intención de lograr una nueva poesía, al tiempo que sitúa al lector en la conciencia de un modo poético de perfil realista. Leamos el poema:

No ha muerto el hombre.

Tan sólo una imagen:

La del hombre humano
que se creía alguien.

Puesto que ya ha acabado
canto serenamente:

Tranquilamente expongo
palabras de Don Nadie
sin gritar los dolores
del que sé que no existe.

Y puedo, en consecuencia,
combinar mis palabras
de un modo inexpresivo,
sistemático, neutro.

Puedo, como se dice,
volver a ser correcto,
y en fin, si es necesario,
escribir un soneto.

Pero...

En el siguiente fragmento del poema "Beta 4", reafirma Celaya su posición en contra del humanismo al tiempo que

expone la conveniencia, puesto que el hombre no existe, de aplicar lo que la Física cuántica enseña:

Canto casi tan veloz como la luz, insensible
a lo que nos parece doloroso a otros ritmos.
Canto tan ferozmente, por físico y sencillo,
que quizás esté encontrando la belleza completa.
Poesía sin amor, absoluta y absuelta
del hombre y sus sentires de pequeña frecuencia.
Poesía del Cosmos; no lágrimas, estrellas.
Lejos del hombre, muy lejos; en la altura del sistema.

“Beta 1” ofrece una concepción de la poesía como un objeto o estructura abierta paradójicamente no objetivo, esencialmente lingüístico y, por eso, auténtico, sin ideas: una estructura de sonidos proyectada a un futuro indeterminado. El poema en cuestión ofrece esta idea de lo que debería ser un poema, pero que en efecto no es, “porque –a decir del poeta– uno es tan humano [...] que hasta tiene ideas”:

Un acelerador de partículas lanzadas
a millones de años-luz: Un poema.
Una velocidad sin historia donde el tema,
quemado, desaparezca.
Un sistema de palabras con mínima elocuencia
y magnética ausencia.
Un aparato verbal como una metralleta
defendiendo las fronteras
donde a la poesía le asaltan las ideas.
Porque uno es tan humano, tan humano que da pena,
o da sólo resistencia.
Y es tan tonto
que hasta tiene ideas.

Por su parte, el poema “Beta 6” se manifiesta en contra del intimismo lírico, en contra del yo del poeta como centro y, en

sentido contrario, señala el lugar e importancia que ahora ocupa éste, tal como se lee en el siguiente fragmento:

¡Oh poetas intimistas, líriqui-si-si, en ¡oh!,
os adoro!
Por desgracia, deliciosos, sólo fuísteis un error
de cálculo, un dolor,
un jugar al yo-yo, ¡ay!
Tanta música y estabais aún tocando el violón
porque os creíais solos,
y hasta le hablabais a Dios,
y tan sólo existía a vuestro alrededor
la estructura en que estabais como un bello detalle
sin gran honor.

Para terminar mi recorrido por las claves metapoéticas de *Lírica de Cámara* y antes de entrar en otras consideraciones sobre el libro, voy a ofrecer dos testimonios que resumen la nueva concepción en que se sitúa el poeta con respecto al propio discurso creador y con respecto a la ideología del humanismo. El primero de ellos es el paratexto del poema "Tau 7", en el que se lee:

Poesía sin tema. La estructura es el tema. La relación se transforma en el contenido mismo. Una poesía asocial, estructural, de los colectivos. Ya no podemos seguir jugando al humanismo. Es evidente. Pero el perro es humano. Y todavía aúlla.

El segundo texto lo constituye el poema "Mu 6",

Juego verbal.
Manejamos las palabras para hacerlas chocar,
para hacerlas ser sonido
y no pensar.
Al fin ellas dicen más
que todas nuestras ideas de lento desarrollo.
Dicen menos, dicen más,

dicen jóvenes y cojas
un cantar,
con la alegría del baile
que viene y va,
con la sabiduría de un viejo renquear,
y un verso de pie quebrado,
que yo no sé todavía, que será.
Ya bailar con e-i-a
lo que no cabe pensar ca-pen-a.
¡Palabras, sólo palabras, sabio ruido verbal!
Pues ya dijo quien lo dijo:
Lo que sea sonará.

Aparte de estas razones metapoéticas, Gabriel Celaya ha dejado escrito sobre su trayectoria poética de estos años un clarificador texto que forma parte de su libro *Memorias inmemoriales*, de 1980, un libro de prosa memorial con el que trata de superar el realismo anecdótico y vital tomándose a sí mismo, según afirma, prototípicamente. Dice allí: "Fue una locura. Y fue como si el hombre, al llegar al límite de sus posibilidades, hiciera explosión y se desintegrara [la crisis del modelo prometeico marxista]". Más adelante efectúa mediante interrogación retórica la siguiente argumentación:

¿Dónde está el hombre que luchaba contra la hostilidad del mundo exterior y contra las pulsiones bárbaras de su interior para erigir un mundo civilizado, hecho a su medida? Ha muerto al morir víctima del Ello impersonal, atómico o ciegamente celular, el Super-yo humanista, idealista, moralizante, prometeico y cristiano-marxista [...] Ciertamente lo que llamamos realidad no es más que una construcción arbitraria sobre un mundo que nos ignora: A nosotros y a nuestro mundo. Y la falacia humanista se derrumba porque lo que pienso no es lo que soy.

En esta afirmación última radica una clave para penetrar con éxito en el poemario *Lírica de Cámara*, al igual que ocurre en el

siguiente fragmento, también de *Memorias inmemoriales*, en el que nuestro autor nos ofrece su conciencia de la indeterminación y del principio de incertidumbre cuánticos:

Estamos sumidos en un mundo de macro y micro estructuras que funcionan al margen de cuanto podemos comprender y que nos gobiernan sin tomar en cuenta lo que orgullosamente llamamos nuestra conciencia. Y al advertirlo, todos nuestros heroicos combates y nuestros sabios debates parecen una burla.

Aspectos cuánticos explícitos

Una vez expuesta esta aproximación a las claves poéticas que sustentan el libro, sólo me resta terminar ofreciendo uno de los más genuinos perfiles de *Lírica de Cámara*, el del fundamento y uso de la veta científica cuántica en los poemas. Para ello, ofreceré una muestra de textos representativos a este respecto sin entrar en disquisiciones intencionales relativas a la física cuántica, por mi condición de lego en la materia. Por otra parte, he de advertir que el libro que consta de 109 poemas —todos ellos titulados con los nombres de las letras del alfabeto griego y una respectiva numeración correlativa: “Alfa-1”, “Alfa-2”, etc., como un modo de crear un sistema a la hora de nombrar los poemas de dimensión si no científica sí al menos ahumana—, los 109 poemas del libro, digo, comienzan con un importante elemento paratextual que prepara y condiciona la lectura del poema propiamente dicho. La lectura de estos paratextos resulta importante, pues, para construir una significación de los poemas próxima antes a lo que el poeta persigue en su escritura que la que el lector puede construirse por sí mismo.

El poema “Alfa-1” incluye un extenso paratexto en el que el poeta ofrece una explicación del principio de la Cámara de Wilson para, a continuación, en el texto propiamente poético, exponer una definición del principio que rige el poemario, de calculado título que pone en relación la dimensión poética y referente teórico de la ciencia física del mismo, descartando

toda posible relación significativa que pueda establecerse con lo en nuestras actividades musicales llamamos música de cámara, además de nombrar los micro-objetos y los *quantos* que compara ya con el yo invisible:

Durante su movimiento en la Cámara de Wilson, la partícula elemental ioniza las moléculas de gas que hay en ella, y entonces éstas se convierten en centros de condensación de gotas macroscópicas visibles o fotografiables. Este es el principio de la Lírica de Cámara: Hace posible ver las trayectorias de las partículas elementales aisladas que poseen una carga, o bien, las de los átomos ionizados.

La instantánea intensidad de lo radiante.

Esta Lírica de Cámara: La Cámara de Wilson

donde, al chocar, se transforman millones de micro-objetos, y los tantos o los *quantos* como un yo, tan inestables y veloces que transcurren invisibles.

Esta Lírica de Cámara tan cerrada y más que humana no es el equivalente de la delicia abstracta que solía llamarse música de cámara.

Se parece por vacía y por su nada en cascada.

Pero el vacío, hoy en día, es por limpio más sin alma.

“Alfa 2”, por su parte, incluye un comentario para exponer el funcionamiento de la fisión de partículas, aplicando este principio de la física de la naturaleza y del espacio-tiempo al orden cultural que construye la idea de lo humano, redefiniendo la idea de lo colectivo. Por su parte, en los seis tercetos del poema se cuestiona esta idea y la existencia tal como es dada en su apariencia y alusión a lo real existente en un orden cuántico simbolizado por el aire.

“Alfa 3” comienza con un breve paratexto donde valora la nueva física y, en definitiva, la ciencia en relación con el orden cultural representado en este caso por la *Metamorfosis* de

Ovidio para resaltar que el verdadero poema metamórfico es el que representa el orden natural. El poema ofrece en sus comienzos un escenario visible y, en lo que se entiende comúnmente, real, simbolizado por los pájaros, cuestionados en su evidencia en la siguiente estrofa y, tras esta incertidumbre, hacer empleo poético de conceptos de la física cuántica como personajes cuyo estatuto de realidad supera a los entes de ficción de la cultura clásica con el propósito de resaltar cómo en ambos rige un orden ciego no humano. Leamos esta última parte del poema:

En su celda carcelaria, los átomos sin flores
de explosiones, radiaciones
o nuevas metamorfosis de -Ovidio, perdón- los dioses
en que actualmente creemos
y muy pronto no creeremos (es posible, ya veremos).
Yo los nombro y los evoco por su poder ionizante
y la magia de sus nombres fascinantes y vulgares:
Mesones neutros o pi, hiperones, positrones,
neutrinos y neutrones, mesotronios y muones,
que sois más y sois mejor que Antígona y Edipo
o Hécuba, y Medea, y Alcestes, personajes
para una tragedia griega donde el *fatum*
(*eme* por *ce* que es igual a *uve* al cuadrado)
dicta el mismo terror
estúpido, implacable, de un orden ciego, no humano,
mientras brilla el azul, o el vacío, todo luz,
de donde se han escapado todas las aves, y quedan
sólo los hombres pensando, es decir, no volando.

“Alfa 5”, por su parte, se introduce con una descripción científica de la nombrada Cámara y del funcionamiento de la aceleración de partículas. El poema, a su vez, sitúa la experimentación a que conduce esta teoría física por encima de lo humano y ofrece una intuición de otros mundos no perceptibles cuyo funcionamiento está fuera de toda trascendencia divina, así como fuera de toda intervención humana. Esta concepción radicalmente mate-

rialista vuelve a presentarse en el poema "Beta 3" con clara contundencia poética. Veamos un fragmento del citado texto:

Sólo existe la materia:
La materia inmaterial y el poético sistema
de energías concentradas en los *quantos*,
de campos que abarcan mundos
de proto-estrellas, de electro-soles
o de hombres
solitarios pese a todo,
raramente pensando,
tercamente atormentando sus tinieblas.

"Gamma 6" incluye un paratexto donde el autor ofrece su conciencia de la renovación que implica la nueva física con expresión de los posibles efectos sobre el discurso de la poesía. Dice el poeta:

Tenemos que irnos acostumbrando a un nuevo modo de ver las cosas y a hablar de las partículas atómicas como antes se hablaba de dientes-perlas, labios-rubís y otras micrometáforas. Así volveremos a ser los saludables tontos de siempre, renovados por una sorpresa provisional.

Y para terminar esta breve muestra de un libro complejo, he de advertir, con varias líneas de significación abiertas, leeré el poema "Fi 3", de cuya radical desolación cabe poca duda, tal como induce a pensar el arranque intertextual de la lírica barroca y se va dando tratamiento al personaje del yo en sus versos para acabar proclamando la disolución en lo real nombrado ahora como cero-cielo:

Empezar, así se empieza, pero di cómo se acaba. ¿Que no hay final? Bueno. Sólo quería saberlo.

De mis soledades voy.
A mis soledades vuelvo.

Son soledades pobladas
donde mil micro-sujetos,
ignorándose, chocan,
y dan a luz algo nuevo,
se transforman uno en otro,
disparatan el silencio.
No sé quién soy. Nadie es nadie.
Rompo el verbo. Rompo el tiempo
del presente y del futuro.
No hay soledad. No hay sujeto,
ni hay gramática que valga,
ni sintaxis del rodeo,
ni en la Cámara de Wilson
hay muerte. Sólo un proceso.
Unos cambiamos en otros,
todos en nada. ¡Silencio!
Están matando al fantasma
que me quise tras de muerto,
pero si aun eso me niegan,
me sobran todos los verbos
pasados, pluscuamperfectos,
condicionales, futuros,
en tú, en nosotros, yo o nadie,
¡oh impersonal cero-cielo!

Hasta aquí esta aproximación a un libro que, en el conjunto de la obra de su autor, podría interpretarse como uno de los más sólidos intentos de experimentación y búsqueda de nuevos caminos ante la conciencia de un desajuste con su producción poética e ideológica anterior, un libro que es antesala de lo que, a comienzos de los años ochenta, el poeta nombrará como su etapa de poesía órfica, tal como razona en el prólogo a *Penúltimos poemas*:

Llegamos así a ese tipo de hiperconciencia o de conciencia expandida transpersonal cósmica que es resultado de la unión de la conciencia de identificación con la naturaleza, de la con-

ciencia colectiva de ser en los otros y de la conciencia cósmica del ritmo universal, es decir, conciencia abierta a lo que es sin más: La risa, la danza, el juego de la metamorfosis y, en último término, la comprensión de que el sí mismo no es el yo, sino un más allá de la conciencia individual. (Celaya, 1982: 20).

Para terminar

Hasta aquí esta aproximación a un libro con el que su autor trató de, mediante poemas, lograr la construcción de aparatos verbales y, mediante palabras, disponer de artefactos sonoros que mostraran por sí mismos una estructura superior al sujeto lírico, esto es, que asomara al lector ante un orden complejo e integrador de un mundo sin especificaciones regido por un orden no humano. Hasta aquí esta breve lectura de *Lírica de Cámara*, libro que es fruto del empleo de las teorías cuánticas y resultado de su experimentación creadora que llega a identificar en un haz discursivo fotones y yoes, la estructura de la materia y la naturaleza de la luz con la estructura de la materia humana y la naturaleza cultural de su creación, lo que explica que sus argumentos metapoéticos resulten críticos con respecto al controvertido determinismo, que pretenda establecer una correlación de estirpe cuántica entre elementos poéticos mínimos sin relación causal entre sí y que, en todo caso, trate de indagar poéticamente en un mundo a escala no humana, no sin contradicciones desde luego. De ahí que resulte un poemario-aparato verbal, un híbrido en realidad, de rara belleza que convoca todas las facultades de nuestra mente para su comprensión y fruición lectoras. De ahí que provoque una profunda reacción de extrañamiento lector por lo que supone de invitación a la suspensión de un común orden de comprensión de lo real asentado en la modernidad burguesa que, desde la arquitectura sujeto / objeto, ha construido su teoría del conocimiento y que vive arraigada en lo común de nuestra cultura. De ahí que, aún hoy, a los treinta y seis años de su publicación, mantenga su resistencia al deterioro del uso como mantiene su

fecunda vigencia la teoría física de Einstein, quien dejara dicho, como se reproduce en los carteles que anuncian este ciclo, "en el pensamiento científico siempre están presentes elementos de poesía", lo que me permite afirmar como conclusión, algo que, a la vista de lo expuesto, es más que un ingenioso juego de palabras: si "en el pensamiento científico siempre están presentes elementos de poesía", en la poesía siempre están presentes elementos del pensamiento científico, las dos superiores formas de la poiesis o facultad de creación de los seres humanos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CELAYA, G. (1955), *Cantos iberos*, Alicante, Verbo.
 —(1964) *Exploración de la poesía*; Barcelona, Seix Barral.
 —(1969), *Lírica de cámara*, Barcelona, Saturno, col. El Bardo; en *Poesías Completas*, Tomo II, Madrid, Visor, 2002.
 —(1972), *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus.
 —(1973) *Función de Uno, Equis, Ene (F I. X. N.)*, Zaragoza, Ediciones Javalambre, col. Fuentetodos.
 —(1975) *Itinerario poético* (Edición del autor), Madrid, Cátedra.
 —(1980) *Memorias inmemoriales* (Edición de Gustavo Domínguez), Madrid, Cátedra.
 —(1982) *Penúltimos poemas*, Barcelona, Seis Barral.
 CRUZ, M. (2002), *Filosofía contemporánea*, Madrid, Taurus.
 GONZÁLEZ DE ÁVILA, M. (1997), "Sobre ciencia y verdad en el estudio crítico de los signos", *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, 11.
 RIOJA, A. (2002), "Ciencia y cultura: una aproximación crítica", *Revista de Occidente*, 249, febrero, pp. 29-51.