Propuesta teórica final:"Inquisición de la poesía"(1972)

Estamos llegando al final. Atrás han quedado páginas y páginas de sinuoso recorrido a través de la labor teórico y crítico literaria de un poeta, cuyo compromiso social y político unas veces -las más- y otras exclusivamente literario le hizo detenerse a reflexionar sobre su propia práctica literaria, sobre la práctica de otros poetas y escritores, sobre el discurso poético y el arte en general. Y el camino andado hasta ahora -no es casualidad- es el camino de nuestra más reciente historia y no sólo de nuestra reciente historia literaria e historia del pensamiento literario, sino de la historia de nuestro país en su más amplio sentido. Se equivocaría quien interpretara esta afirmación, escudándose en las circunstancias históricas que dieron origen a la labor crítico literaria de Gabriel Celaya, así como el que la interpretara acudiendo a los efectos políticos e ideológicos que nuestro autor procuraba a veces conscientemente. De una u otra manera, de cualquier forma, esta producción es radicalmente histórica.

Han sido muchos los "ingenuos" artículos descritos y analizados, las apasionadas polémicas, los sorprendentes chispazos que iluminan con luz real algún trozo o faceta de nuestra realidad literaria, las sorpzendentes intuiciones, la racionalización y justificación teórica de deseos y necesidades de partido, en sentido lato, en el área cultural; han sido y son abundantes las contradicciones, ge-

Cubierta de la primera edición de
Inquisición de la poesía (1972)

neradas por cierto a partir de una contradicción social básica. También ha sido enorme la entrega, generosidad y sinceridad crítica y autocrítica de esta persona, que nunca -todo lo contrario- pretendió engañar a sus lectores, falseándoles la realidad. Pero aquí no juzgamos intenciones, sino las obras y trabajos concretos que dicen, precisamente, más de lo que su autor se propuso decir o lo que ni siquiera pensó decir jamás. Y a la clarificación e interpretación de estos trabajos me he dedicado honestamente, antes que a sentar en el banquillo a una persona de cuya honradez no me cabe sospecha. Para sentar cuanto digo les cito, paradójicamente, unas palabras de Celaya, concretamente pertenecientes al libro que nos ocupa, Inquisición de la poesía: "Porque en buena Etica, la moral de las buenas intenciones no puede primar sobre la de los resultados" (pág. 71).

Tras este largo recorrido, llegamos a su última palabra teórica, provisional como todo, que es su Inquisición de la poesía (108), formada a partir de todo lo anterior. Pero, esta palabra última, a diferencia de otras anteriores, ha sido pronunciada sin urgencia alguna, tras haber recorrido una variopinta bibliografía de teoría literaria y haberse sometido a sí mismo a un estricto control y revisión. De salida, y por las razones apuntadas, este trabajo es un libro clave. Recorrámoslo.

Consta de unos "Preliminares" y cuatro grandes capítulos que titula, respectivamente, "El mito de la inspiración", "Cuestión de palabras", "Las buenas formas" y "Palabras mayores", divididos a su vez en numerosos apartados. Una "Bibliografía", lo que es infrecuente en sus

trabajos, cierra el presente estudio.

En los "Preliminares", Gabriel Celaya muestra una vez más su disconformidad con el término "poesía social" empleado para designar esa práctica poética de postguerra en la que él tanto tuvo que ver, ya que considera que toda poesía es social. No obstante, acepta el término, pues alude a una realidad concreta que todo el mundo conoce. Lo que ahora le importa especialmente es poner en claro las ideas que han orientado su poesía. Lo que trata de llevar a la hoguera en esta ocasión (los mitos de la metapoesía, de la inspiración, de la originalidad, del hermetismo y de la inmortalidad literaria, etc.) estaba, afirma, en el fondo de su producción poética desde el primer momento, en forma de oscuras intuiciones que, ahora, expone con plena conciencia. No persigue exponer una poética de grupo -los poetas sociales-, sino la que considera la más propia de la España de hace unos años. Acaba mostrando su descontento con su obra y con su situación, razón por la que no renuncia a seguir combatiendo, razón por la que este libro es provisional al igual que la sociedad en que vive.

"El mito de la inspiración" se subdivide en los siguientes apartados: "La Metapoesía", "El desclasamiento de los poetas", "Inspiración y master", "El dictado", "La provocación de la inspiración" y "Poesía y trabajo". En el primero de ellos expone cómo a partir del siglo XIX ha ido exacerbándose la tendencia a concebir la poesía como un más allá, como algo más que literario. Para demostrar la veracidad de su afirmación se apoya en innumerables auotres cuyos textos cita incansablemente. "La ape-

lación -dice- al misterio, al puro y bruto misterio que se busca en el Arte o en la Poesía cuando otras apelaciones al más allá parecen poco convincentes, se convierten en una necesidad para las clases dirigentes y económicamente privilégiadas que no quieren enfrentarse con una realidad, dentro de la cual, sus posiciones de ventaja no tienen justificación posible. Para quien no quiere ver, toda Esfinge es un dios; todo equívoco, una salvación; todo más allá, un confort; todo posible platillo volante, una realidad ultraterrena. Y de este mundo minoritario -termina diciendo- se nutre la Metapoesía" (109). Más adelante, Celaya muestra su discrepancia con opiniones de algunos sociologistas rusos, cuyos análisis marxistas vulgares de la literatura le llevan a ignorar en su opinión que la poesía producida en las sociedades capitalistas continúa dando buenos frutos. De todas maneras, Celaya afirma que el Romanticismo con sus melancolías y desilusiones, el nihilismo de las vanguardias, la angustia y el ser para nada del existencialismo y otros movimientos son síntomas de un apartamiento de la vida activa y de la realidad social "que está en la raíz del renacimiento del mito de la Metapoesía y de su concomitante idea de la inspiración. Una pequeña incursión sociológica-dice- me permitirá explicar esto mejor (110).

En "El desclasamiento de los poetas" analiza la situación del poeta en la sociedad. Esta situación ha tenido siempre algo de extemporáneo, debido a que su actividad parece superflua. A continuación se remonta en su análisis a las poblaciones primitivas, en donde encuentra al poeta-mago, que no participa en la actividad productiva y cuya producción especial tiene una signifi-

cación sagrada. Ya en épocas históricas sigue conservando su prestigio de ser excepcional, pues continúa en la ociosidad, apareciendo ligado a las clases altas de la sociedad cuya inmortalidad canta. Más adelante, los poetas tienden a hacerse cortesanos y los bardos se convierten en líricos puros, esto es, ya no cantan la inmortalidad de sus protectores sino que se convierten en un adorno y un lujo de la corte, no ocupándose del vasto público que representan las capas bajas de la sociedad. Ya en la Edad Media, frente al mester de clerecía, poetas cortesanos y eclesiásticos, tenemos a los juglares que, bohemios y procedentes de todas las clases sociales, tienen el aplauso del pueblo y el público que les conviene. Los humanistas del Renacimiento, por el contrario, son los primeros poetas que se afirman libres y aspiran a independizar su profesión. Pero, seguían dependiendo de alguna manera de los señores, aunque el proceso ya estaba iniciado. La desaparición total del mecenazgo tendrá lugar a mediados del siglo XVIII. Fue con la Revolución francesa de 1789 cuando los poetas se hacen portavoces de la sociedad en ascenso, convirtiéndose el Arte en un verdadero poder revolucionario. Pero, el liberalismo económico, consecuencia de la Revolución Francesa, fue funesto para los poetas, pues si bien el mercado liberal le ofrecía la independencia deseada, el valor de consumo de la poesía estaba en contradicción con su valor de uso, al mismo tiempo que ignoraba el tiempo empleado para su producción. De la incompatibilidad del poeta con el mercado liberal resulta que se convierte en un desclasado, perdiendo pues prestigio social. El poeta, falto de un público, se extraña de la sociedad, no comprendiendo que su rebelión individual es importante en tanto que renuncia a cualquier intervención en la realidad social. El

poeta se siente intemporal, fuera de la historia, eterno. Piensa que él está en contacto con lo absoluto exclusivamente y su poesía se convierte en expresión de lo inefable. Su reino no es de este mundo, como dicen los partidarios de la Metapoesía. Por tanto, el poeta-medium y el poeta-artífice, tan contradictorios en apariencia, o, dicho de otra manera, el Romanticismo-surrealismo y el parnasianismo-poesía pura son fruto de ese desclasamiento. En ambos casos, se trata de unos pocos seres de excepción que escriben poesía para poetas.

En "Inspiración y mester", Celaya se pregunta a propósito de la Metapoesía qué significa realmente la inspiración. Para ello, comienza exponiendo las teorías de Platón al respecto en las que cree hallar resumidas todas las ideas típicas y tópicas sobre la inspiración: el parecido y diferencia entre genio y locura, el concepto de la poesía como algo irracional, el concepto del poeta como médium y, en el fondo, un concepto de la poesía como algo más que humano. Lo que destaca Celaya ahora es cómo a lo largo de la historia perdura la idea platónica de la inspiración y cómo entra ésta en contradicción con el trabajo poético. Para abundar en esta contradicción, cita textos del Marqués de Santillana, Juan del Encina y Juan Alfonso de Baena en los que se afirma la inspiración al mismo tiempo que el "mester". En el mundo contemporáneo se advierte la misma ambigüedad entre magia y oficio, volviendo a plantear Celaya como ejemplos la poesía surrealista y la poesía pura, a las que va a dedicar los siguientes apartados para ver cómo juega en ellas la inspiración (subrayo en esta ocasión aquellos comentarios de tipo metodológico o simplemente aclaratorios para una cabal comprensión interna de la estructura del trabajo).

Así, entramos en "El Dictado", nuevo apartado de esta primera parte, en el que se detiene a analizar la experiencia real que sustenta el concepto de la inspiración, señalando los caracteres extraordinarios con que parece brotar la misma y recogiendo numerosos testimonios de diversos escritores de distintas épocas. Pero, en nuestro tiempo, afirma, nadie duda de que"la inspiración es una emergencia en la conciencia de contenidos psíquicos larvados, y a veces muy trabajados por el subconsciente, o en todo caso de esas"imágenes arquetípicas", depósito del pasado ancestral de la humanidad que llevamos en nuestro inconsciente colectivo, si hemos de creer a Jung" (111). Ahora bien, continúa exponiendo el crítico vasco, si no subsiste el mito de la "segunda personalidad", sí subsiste al menos el concepto no menos mítico de la pasividad del sujeto inspirado y pone como ejemplo la escritura automática de los surrealistas. " Y contra esto, me parece necesario -dice- llamar la atención sobre los aspectos de la poesía como trabajo y como oficio. Pues aquí está el verdadero nudo que ha de soltar la desmitificación" (112). Y va a acudir inicialmente a Valéry para ver en concreto lo insuficiente y ambiguo de la desmitificación que los poetas técnicos hacen de la inspiración, indicando que la clave está en el misterio del "primer verso" que Celaya, por propia experiencia, considera como no dictado por los dioses, tratándose "de que, en virtud de un fonema, una asociación de ideas o de emociones totalmente circunstanciales (...) el escritor rompe la barrera que separa su conciencia clara de su conciencia oscuramente latente; y siente así afluir una corriente de imágenes o recuerdos subterráneos. A partir de aquí, el poeta técnico o recogido (...) procederá a una elaboración basada en la concentración reflexiva, y el poeta dexado o

alumbrado, no sólo se abandonará, pasivo y quieto, al flujo, sino que además procurará no interrumpirlo" (113). Los dexados o surrealistas prolongan, pues, el milagro que los poetas técnicos sólo admiten para el primer verso, estando más cerca de los poetas inspirados de lo que inicialmente parecía. Ahora, lo que Celaya se propone entender es el brote de las palabras que no sabemos de dónde vienen. Estos elementos verbales sólo son unos catalizadores poéticos para Celaya que ponen de manifiesto qué circunstancias sin magia ocupan a veces el lugar de la inspiración, preguntándose más adelante cómo surge un poema y más concretamente: ¿Cabe provocar la inspiración?

"La provocación de la inspiración": el escritor donostiarra no aludo en este caso a las drogas o al alcohol, sino a ciertos medios de actuación catalítica, ciertas pequeñas manías. Estas costumbres son diversas y contradictorias, teniendo todas ellas el carácter común de provocación de la inspiración. Más adelante, describe los diferentes modos existentes de proceder en este sentido. Y deduce que todas ellas confirman que o bien por sugestión o por hábito, establecen una asociación de los momentos creadores con unas circunstancias que a su vez pueden provocar otros impulsos creadores. "La verdadera magia está en la costumbre y en el trabajo. Y cuando se advierte esto, la inspiración empieza a quedar realmente desmitificada" (114).

Con "Poesía y trabajo" (115) cierra la primera parte de su trabajo. Insiste en él en que es a través del trabajo como se ha de provocar la inspiración, lo que conlleva una concepción del poeta como un obrero especial y no como un ser superior. Sin negar en redondo, afirma des-

pués, lo que vagamente llamamos inspiración, no la considera como un privilegio de los poetas, sino que se da en otros órdenes de trabajo. De todas maneras, insiste, el poeta está siempre detrás de su poema, manejando conscientemente los hilos de la trama, trabajando su obra y procurando un efecto determinado. Lo que el poeta intenta, como el obrero, es humanizar la naturaleza (se sitúa explícitamente en contra del pensamiento kantiano al diseminguir éste arte de oficio), "crear, a partir de ella y con ella, mediante el trabajo, una nueva realidad no inmediata y virgíneamente dada: la realidad histórica; producir obras y objetos colonizadores, dialécticamente humano-naturales, significativos y materialmente concreto-sensibles" (116). Se trata, pues, de vencer al "Más Acá", la naturaleza salvaje y el caos social, transformándolos para satisfacer esa necesidad humana de afirmación, expresión y objetivación que moviliza por igual el trabajo utilitario y el de creación según exigencias cada vez más altas. Celaya señala otra razón que invalida la dicotomía kantiana: si la poesía no es un lujo, el trabajo cuenta para su ejecutor no sólo por su utilidad material, sino también porque éste se encuentra expresado y realizado en los productos que crea. La poesía no se opone al trabajo en sí, como decía Kant, sino al trabajo enajenado."Pero el comprender esto no es más que un primer paso en el proceso de desmitificación de la Poesía que voy a intentar en este libro, que pretende ser un proceso realmente inquisitorial para desendemoniar y desembrujar la poesía. Pasaré pues a otros aspectos de este oficio pues nunca pensaremos demasiado modestamente sobre lo que es ni será demasiado paciente el esfuerzo para desmistificar algo que tanto, y de tan diversas maneras propende a darse por mágico" (117).

Con unos "Antecedentes" abre la segunda parte de su trabajo que titula "Cuestión de palabras", donde vuelve a plantear la cuestión del prosaísmo para lo que reproduce conocidos textos suyos como la "Carta abierta a Victoriano Crémer", "Cada poema a su tiempo" y el prólogo a Las cosas como son (un "decir"), su "Digo, dice Juan de Leceta", todos ellos ampliamente descritos y analizados en otro lugar del trabajo (118). En estos trabajos, expone ahora Celaya, imbricaba en uno muchos problemas que va a tratar por separado en esta ocasión. La primera cuestión que va a tratar es la del prosaísmo en el apartado "Lenguaje poético y lenguaje práctico"; se va a ocupar de la teoría del verso en "Las buenas formas", tercera parte de su libro, ya que merecen atención tanto el verso libre como la poesía oral; y la tercera cuestión básica a estudiar en la última parte, "Palabras mayores", es la que se refiere a la supervivencia de la poesía, a la relación entre el contenido y la forma y a la del poeta y público, cuestiones en las que radica la razón de ser de la poesía. "De todo lo que digo -afirma textualmente- me iré ocupando lo más circunstancialmente posible. Porque todo esto, y otras cosas que irán saliendo al paso, se hallaba latente en los textos que he transcrito. Pero mi falta de preparación, mis hábitos de escritor al uso y ciertas violencias o confusiones en la expresión, quizá disculpables si se toman en cuenta las circunstancias en que me pronunciaba, explicarán por qué a veces, una frase pretendidamente ingeniosa o sólo desdeñosa me parecían, sin la aplicación y explicación necesarias, respuesta suficiente a cuestiones muy complejas. Quiero por eso volver sobre ello y repetir, una y mil veces, que cuanto digo en este libro sobre la poesía del tiempo que me

ha tocado vivir, no es una proclamación de principios sino una modesta explicación de la poesía que intenté, con buena voluntad sin duda, pero quizá sin perdón. Porque en buena Etica, la moral de las buenas intenciones no puede primar sobre la de los resultados" (119).

En "Lenguaje poético y lenguaje práctico" comienza afirmando que cuando un poeta produce una obra está tratando de expresar algo y, por ello, de establecer contacto con otros hombres. La poesía, pues, no es más que un "modo de hablar específico". Ahora bien, qué es lo específico de la poesía. Antes de ofrecernos su respuesta, expone que en el lenguaje práctico se recurre a un repertorio común de signos verbales, esto es, se habla de acuerdo con una convención aceptada. Pero esto no ocurre en el poeta, ya que éste tiene que inventar su lenguaje. La diferencia que momentáneamente se advierte entre el lenguaje práctico y el poético es la que puede equipararse a la oposición común/auténtico. Lo común sería la langue de Saussure. Los poetas, en cambio, tienen una tendencia a expresarse personalmente, lo que va más allá de la parole saussureana, ya que ésta presupone la langue. La diferencia entre ambos lenguajes proviene, según casi todos los lingüistas, de que en el lenguaje práctico el lazo entre el significante y el significado es arbitrario. Pero Gabriel Celaya no considera esto absolutamente cierto, ya que se ignora el aspecto expresivo, los "sonidos significantes", lo que explica que el poeta viva el lenguaje en su originario brotar y, por tanto, en su autenticidad más que en la arbitrariedad. La poesía, piensa nuestro teórico y crítico, encarna el acto de hablar: el poeta no se expresa mediante palabras, sino en palabras; no menta algo, lo presenta. Y en este sentido es inventor

de lenguaje. La razón, pues, de que el lenguaje poético sea intraducible y necesario radica en que éste capta y no alude, esto es, en que lo acústico está íntimamente vinculado al significado, no pudiendo separarse el contenido de la forma. Su forma es fondo; su sentido, sonido. Posteriormente estudia el lenguaje poético desde el punto de vista semántico: el que una palabra tenga muchos sentidos, dice, y el que muchos sentidos puedan abarcarse con una palabra indica que el lenguaje tiene una vertiente analógica, además de la conceptual, que orienta el lenguaje práctico. Y es la vertiente analógica la que toma en cuenta el poeta: la palabra-imagen, representativa de un haz de alusiones bien como símbolo polivalente bien como asociativo-evocador. Así, pues, desde el momento en que los valores de la imagen priman sobre la función conceptual y señaladora, el lenguaje se hace figurado, esto es, multiforme y analógico en vez de lineal y unívoco. Y esto hace aparecer un campo de referencias que no corresponde al de la realidad cotidiana. Esta es la razón de porqué se diferencia el lenguaje poético del práctico en el aspecto semántico. Los tropos son, por tanto, extensiones y transferencias de significados: maneras de llamar a las cosas como no suelen llamarse. Con esto se consigue algo que es característico de la poesía: el efecto de sorpresa que obliga al lector a prestar su atención. En el aspecto semántico como en el "sonido significativo" se busca lo originario del lenguaje que se entiende en su necesidad, porque el lenguaje poético es lenguaje sin más, mientras que el lenguaje práctico es deformación, pues convierte la expresión directa en signo lingüístico

"En los próximos capítulos de este apartado trataré con más detalle -dice- lo que he apuntado en éste. Y siem

pre (...) convendría tener presente que la Poesía es un "modo de hablar", y que por muy pecuñiar que sea ese "modo", lo que busca, en último extremo, es transmitir algo (...) Por otra parte, debe tenerse en cuenta que si la Poesía busca un contacto lo más hondo posible con otros hombres, que suele darse por mágico, ya que se establece por el sonido en sí y la imagen fantástica (...) nunca está desprovista de sentido" (120), perteneciendo por esta razón a la langue, aunque en tanto que se oye se acerca más a la parole que a las señales arbitrarias de denominación. Por eso (de acuerdo con Bühler), la poesía se relaciona por un lado con la representación y por otro con la señal práctica o llamada: conocimiento o mostración de lo real y, al mismo tiempo, expresión singular.

"El sonido significativo" ("palabra/fonema") es el tercer apartado de esta segunda parte en el que estudia con mayor detenimiento esta cuestión previamente planteada. Celaya insiste en que toda voz es expresiva, transpareciendo así en el lenguaje poético. La poesía registra, por tanto, las posibilidades expresivas que se esconden en la materia fónica, estando por eso más cerca de la parole que de la langue. La articulación psíquica prima sobre la lógica, lo que provoca numerosas rupturas con la sintaxis; la ordenación rítmica de la poesía se impone sobre la construcción sintáctica. Tras unas especificaciones, Celaya pasa a estudiar la materia fónica propiamente dicha, así como la relación existente entre el significante y el significado, preguntándose en qué medida puede afirmarse que ese vínculo no es convencional o que la poesía puede hacer que no lo sea. Expone a continuación que lo acústico-significante se halla ligado a lo expre-

sivo como el significado a la lógica gramatical, aunque lo acústico no sólo es expresión, sino también representación e imagen sonora. Frente a lo que opinan los lingüistas, Celaya cree que la poesía logra, en muchos casos, la encarnación de los significados en sonidos como es el caso del lenguaje transmental de los cubofuturistas rusos y como es el caso de algunas canciones infantiles de las que recoge algunos ejemplos (121). Más adelante, habla de cómo y hasta qué punto los significados de las palabras conocidas pueden encarnar en sus sonidos, citando a Platón, Sócrates y Herrera. En este sentido, el lenguaje poético se esfuerza para que las palabras suenen a lo que dicen y expresen su significadoen el sonido, lográndose esto a través no de la palabra sino de la composición de los verbos, buscando el sonido significativo, que quizá no está en la palabra que semánticamente lo designa; en otras palabras, formando palabras nuevas, no por alteración de las habituales, sino por la agregación de varias en el complejo acústico-significativo del verso o pie que, con su acento tónico mayor, dará unidad a la palabra compuesta y transformará la frase en verso o pie y la sintaxis en ritmo. Esto no sería posible si no hubiera una predisposición del lenguaje a ello. El poeta, por tanto, sabe lo que se hace y si traspone el lenguaje corriente es con artificio y conocimiento de causa y pone como ejemplos Celaya dos versos, uno de San Juan de la Cruz y otro de Garcilaso. Posteriormente, vuelve a detenerse en el lenguaje transmental o zaum, de origen ruso, en el que se pretende utilizar la palabra no como medio de comunicación, sino como un fin en sí misma. De lo que se trata en este caso es de que meros sonidos, sin ningún valor semántico, proyecten representaciones imaginativas que permitirán la comunicación transmental, no lógica.

"Después de haber visto -dice Celaya- las posibilidades del sonido significativo, veamos ahora sus limitaciones. La importancia de lo fónico -no digo ahora lo musical- en poesía es enorme pero una palabra no sólo un sonido; es también una imagen o una visión, y una evocación, y una representación de significados (...) Pasaré en consecuencia, después de haber considerado el lenguaje como "sonido significativo" a examinar el lenguaje poético en su aspecto semántico. Pero siempre convendrá tener en cuenta que lo uno se halla imbrincado en lo otro y que si puede hablarse de imágenes o representaciones propiamente semánticas pueden provocar ritmos casi audibles" (122).

Y de esta forma da paso a "Embellecimiento y prosaísmo" ("palabra/imagen"). La diferencia entre verso y prosa no equivale al la de poético y prosaico, comienza diciendo. Las claves de lo poético son la suspensión y la sorpresa a todos los niveles. Debe buscar, pues, con respecal lenguaje habitual la diferencia por la diferencia, ya que sólo de esta manera fija la atención del lector. Así, pues, frente al desgastamiento de los recursos estilísticos, hay que buscar la novedad. Señala que quienes más han estudiado el desgaste de los recursos estilísticos han sido los formalistas rusos que han llegado a clarificar la diferencia entre "visión" y "reconocimiento", citando a Sklovski y a Eixembaum y aludiendo especialmente a la teoría del extrañamiento de aquél. Todo esto le sirve a nuestro crítico para justificar el prosaísmo, en tanto que choca, escandaliza y extraña en el poema, produce uns sorpresa, es decir, en tanto tiene una función poética que lo legitima . Y esto es lo que le llevó a la poesía coloquial. Pero esto no significaba caminar a la poesía popular, pues los prosaísmos son cultismos y al

pueblo no le gusta la sencillez. Ahora bien, cuando surge el mal prosaísmo, el didactista, es cuando se olvida que un poema es una mostración y no una demostración; una imagen de lo real y no una explicación: lenguaje en sí mismo en el que hay que decir y no con el que hay que decir. No extraña de esta manera que Celaya más abajo afirme que un poema no es el embellecimiento de algo que hubiera podido pensarse y decirse en prosa, sino aquello que sólo en virtud de un ritmo y de un tratamiento especial de la materia verbal se hace manifiesto y adquiere su plenitud de sentido. "El embellecimiento retórico -concluye Celaya- y el didactismo prosaico (...) destruyen lo que un poema es, y no merecen que hable más de ellos. Pero al considerar el poema como algo cerrado sobre sí mismo, lo que es diciéndose y no trascendiéndose en la dirección a lo otro más allá de su sí mismo, se plantea un problema al que voy a pasar seguidamente" (123).

"Los fetiches verbales" ("palabra/expresión"): La poesía es comunicación. No hay poesía sin autor ni receptor, ambos son indispensables. La poesía no está encerrada en los poemas, sino que pasa, transindividualmente, a través de éstos como una corriente. El lector vuelve a revivir, a recrear el acto creador, interpretando a su manera lo que el autor quería decir. Las obras poéticas existen en tanto ocasiones óptimamente preparadas para producir un contacto entre dos hombres. Si este contacto no se produjera los poemas serían inoperantes. Por lo que hay que distinguir la poesía que es y la que no es. A continuación, plantea la cuestión de la objetividad de la obra de arte frente a la objetividad de la ciencia: la obra artística es objetiva en tanto tiene una vida independiente con respecto a su autor y en tanto sobrepasa

lo ideológico, valiendo para el hombre universal. Pero esta objetividad no se parece a la de la ciencia, ya que los valores poéticos no existen por sí mismos, sino tan sólo cuando alguien los hace suyos de manera no científica, estoes, personalmente, pues la ciencia se comprende impersonalmente. Pero, las exigencias del contacto poético pueden dar lugar a una fetichización del lenguaje. Para dirigirse al hombre de cualquier tiempo y lugar y no sólo al que tiene algo en común con el autor, el poeta deberá hablar sin supuestos, habrá de crear obras eternas cuyo grado de perdurabilidad vendrá dado por el de su perfección y ésta consistirá en el ajuste del fondo y de la forma, es decir, en la creación de un lenguaje poético que encarne su sentido. En cuanto un poema trata de obedecer a esta exigencia tiende a constituirse como un conjunto autosuficiente. Si el poeta persigue hasta el límite lo que así busca, su obra se presentará como un objeto puesto en el puro vacío. Entonces el poema deja de ser llamada, expresión y comunicación, para convertirse en un hermético fetiche verbal, esto es, se convertiría en lenguaje captador opuesto al lenguaje transmisor. Con este lenguaje sin supuestos, absoluto, que intenta facilitar y ampliar la comunicación poética se llega al hermetismo y a la inaccesibilidad. Por tanto, se convierte la palabra en cosa, se fetichiza, en tanto se apaga la llamada a una significación y a una transmisión que constituyen lo esencial de cualquier lenguaje. Pero aún tendrá que volver nuestro autor sobre este proceso de la desmistificación al hablar de las relaciones entre fondo y forma en el capítulo "Palabras mayores".

Con el apartado "La transmisión" cierra la segunda parte de su trabajo: El lenguaje poético tiende a hacerse convencional cuando no se fetichiza. La eficacia que procuraba en principio un lenguaje por su novedad, se atribuye a ese lenguaje como virtud intrínseca, perdiéndose la función y convirtiéndose en fin lo que era sólo medio. Y esto está dentro de la entraña del lenguaje. Para clarificar esta afirmación, Gabriel Celaya se detiene en el proceso de la transmisión poética, afirmando que los poetas acusan de gastado o convencional el lenguaje de sus predecesores, para incurrir con sus creaciones en lo mismo que se critica. Esta experiencia le induce a pensar que una palabra sólo es poética en la medida en que por efectivamente transmisora pasa desapercibida, "porque en cuanto una palabra o un estilo fijan la atención en sí, la comunicación se encasquilla y la poesía deja de funcionar" (124). La palabra poética debe ser transparente, pasar desapercibida y y desaparecer en cuanto comunica. "Pues su virtud es la de ser un buen medio conductor entre dos hombres que, más allá de cuanto puede explicitarse, vibran a una. Cuando el lenguaje poético funciona y el contacto se establece, salta la chispa; y un cortocicuito quema y deja en nada la materia verbal. Y así la contradicción entre un lenguaje que debe ser sorprendente para establecer la comunicación y un lenguaje que debe pasar desapercibido por exigencia de la transmisión desaparece en la inmediatez de lo innombrable que se comunica en cuanto es comunicante. La palabra no debe ser fin de sí misma, sino apertura al otro y transparencia" (125). Hay que procurar, piensa Celaya, que el poema no acuse que lo es, ni brille con luz propia, ya que un poema no es más que un aparato verbal fabricado con industria huma-

na para explotar hasta el límite la fuerza natural del lenguaje. Y éste no cumplirá su función si no potencia la transmisión. Y no transmitirá si se advierte lo que tiene de simulacro.

"Me he ido refiriendo en este Apartado -dice- a la palabra-fonema, la palabra-imagen, la palabra-expresión y la palabra-significado, y algo he dicho de sus relaciones. Pero el tratar debidamente éstos exige el estudio del problema "Fondo y Forma" desde otros puntos de vista. A ello tendré que volver por eso en el Apartado "Palabras mayores", pero antes de ello, y después de hablar sobre las diferencias entre el lenguaje poético y el práctico, tengo que hacerlo sobre las que, dentro de lo poético, hay entre el verso y la prosa. En realidad, ¿qué es un verso? De ello me ocuparé en el apartado "Las Buenas Formas"(126).

Entramos así en la parte tercera, "Las Buenas Formas", y más concretamente en "Verso y prosa. El ritmo". Aquí Celaya se refiere a la diferencia que existe entre el verso y la prosa. Se trata de una diferencia de segundo orden, ya que la poesía puede manifestarse en ambas formas. Mantiene ahora un criterio estrictamente formal en el sentido de mantener su atención a las buenas formas y en el de ignorar la concepción de la poesía como algo inefable que se cree existente en otros lenguajes artísticos no literarios. Para ello parte del principio de que no hay poesía sin poema. Tras estas puntualizaciones, comienza señalando la dificultad de establecer una separación tajante entre prosa y verso. No obstante, afirma que en la prosa hay una ambigüedad que le permite ser ex-

positiva (construcción gramaticológica) y, en su límite, poema en prosa. Esta segunda posibilidad carece ya de estructura característica de la prosa (no rítmica), si bien esto no supone discutir la legitimidad del poema en prosa o de la prosa artística. Ahora bien, por lo que al verso respecta, se advierte en muchos de ellos vacilación hacia la prosa siempre que tienden a hacerse narrativos, al imperar la construcción sintáctica sobre la ordenación rítmica. Pero, esto ocurre porque no toda la poesía es poesía lírica. A estas alturas, Gabriel Celaya aventura ya unas conclusiones: el verso organiza rítmicamente la materia fónica. Se estructura es sonora. La prosa, amorfa desde el punto de vista rítmico, tiene también su estructura que se realiza no en palabras, sino a través de éstas en el significado. Por tanto, en la prosa predomina la construcción sintáctica o idea sobre la ordenación rítmica o música verbal. La cuestión ahora es comprender en qué consiste la ordenación rítmica del verso: para estudiar el ritmo en poesía, muchos han examinado los versos descomponiéndolos en sílabas y en pies e intentando extraer de aquí leyes generales. Pero, según Celaya, que sigue muy de cerca a Osip Brik, estos pies y sílabas no subsisten por sí mismos sino sólo en cuento son resultado de un movimiento rítmico determinado que es anterior al verso. Con esto, el crítico vasco viene a reafirmarse en su concepción de la primacía de lo auditivo en poesía, manifestando que sólamente escuchando es cómo se percibe lo que escapa a la métrica. Pero, precisa a continuación que el ritmo es audio-muscular que pone en vibración todo el organismo, esto es, es psico-fisiológico, hallándose ligado por la emoción y por la emisión de la voz, a procesos motores y a ciclos cardiacos y respiratorios. Más adelante, estudia el proceso de transmisión de lo oral no pro-

nunciado y señala que no debe entenderse el metro como un esquema normativo en el que se encajan palabras, sino que es en estas palabras mismas donde está el ritmo. Palabra y ritmo, pues, no son dos cosas extrañas entre sí que se puedan conjuntar. El ritmo -sigue Celaya nuevamente a Brik- debe dejar de entenderse como "accesorio externo" para pasar a ser "fundamento constructivo del verso", confundiéndose estos dos momentos en el acto de la creación oral. Lo importante de la transmisión sonora es que se participa en lo enunciado, no oyéndolo como se ve o se entiende, sino comulgando por vibración simpática y contagio rítmicos. Ahora bien, lo que no puede perderse de vista al hablar de forma como al hablar de estructura, que suenan a términos espaciales, es la dinamicidad del impulso rítmico. Así, aunque la escritura tiende a confundir el ritmo en tanto concepto espacial, no debemos olvidar los orígenes de la poesía, ligados al trabajo y a la danza. Insiste en que,con la escritura, la Rítmica se vuelve Métrica y la exteriorización del ritmo fisiológico, al visualizarse en la disposición tipográfica, convierte en contemplación pasiva lo que era movimiento participado. Por tanto, nada más lejos de la concepción dinámica del ritmo que la Métrica tradicional con sus nociones de verso monolítico y de construcción isosilábica, en cuyo origen está el alejamiento de lo oral. Para entender la estructura del verso, su evolución rítmica, hay que huir de las normas rígidas y comprender que el discurso en verso es un discurso organizado sobre la base de su efecto fónico (Tomasevskij). Así, pues, de lo que se trata ahora es de superar la contradicción entre Metro y Ritmo.

"Trataré de mostrar -nos dice Celaya- en el próximo capítulo lo que tienen de falso el concepto monolítico del verso, y el consiguiente principio de ordenación rítmica basado en el isosilabismo que tanto empobrece la Métrica tradicional" Esto nos mostrará, entre otras cosas, hasta qué punto los versolibristas se apoyan en los mismos principios que nuestros viejos poetas, aunque no sean los de la Métrica tradicional, que tan mal entiende a sus clásicos, o mejor dicho, que tan mal les escucha" (127).

"Las unidades métricas" El ritmo, afirma Celaya, es una ordenación en el tiempo de acontecimientos que se suceden regularmente y configuran así una estructura sobre ese fondo indistinto de pulsiones que es la vida. En poesía, el ritmo es una regularización en periodos de la inorganizada fluencia verbal, regularidad que se hace perceptible por la repetición. Pero estas repeticiones no son los versos, tal como afirma la Métrica tradicional. No está claro que sea el verso la verdadera unidad métrica. Tras plantear la división que se ha hecho del verso ya en pies ya en sílabas, así como el cambio que parece haberse producido en nuestra lengua con respecto a la de la antigüedad clásica -el carácter acentual y no cuantitativo de la dominante rítmica-, expone Celaya que la elección de una determinada dominante rítmica y un sistema de versificación obedece a una intención artística y no se halla en la naturaleza del idioma. Y esta voluntad de estilo es la que descalifica los trabajos de Métrica cuantitativa realizados y legitima la Métrica acentual, que tiende a reforzar los acentos ya dados en el lenguaje habitual sin distorsionar ese lenguaje. Pero, aparece el verso como unidad métrica en lugar del pie, tendiendo a coincidir con la frase o con un segmento oracional definido. No obs-

tante, el encabalgamiento pone sobre la pista de que lo estatuido por la Métrica tradicional no coincide con el quehacer de los poetas cuyas licencias parecen convertirse en indicios de que la verdadera unidad métrica no es el verso. Una vez que ha intentado demostrar a través de unos endecasílabos de Garcilaso cómo el verso pierde su rigidez de unidad métrica y cómo empieza a parecerse al verso libre, en tanto encadenamiento de una serie de "pies acentuales", define el verso como una ondulación melódica dibujada por acentos de intensidad variable: tónicos, en mayor o menor grado, y sólo átonos casi siempre que lo son también prosódicamente. Desde el punto de vista rítmico, el verso no es, pues, la monolítica unidad que se pretende. Es su división en varios miembros articulados lo que permite un encadenamiento de unos versos con otros que no sea el de una monótona repetición. Lo que hay que recobrar es la fluencia melódica del verso y la dinamicidad del ritmo. "Hay en todo cuanto señalo -expone- una combinación de ritmo puro y sintaxis, pues la curva tónica y la del discurso, con sus propias pausas oracionales y sus acentos lógicos, pueden combinarse en muy diversas maneras (el encabalgamiento a que antes me he referido es un ejemplo), y a este aspecto de la Rítmica prestaré atención en el próximo capítulo. Pero es siempre exigible para esto y para toda verdadera percepción del ritmo, el apoyo oral, al que tantas veces he apelado y sobre el que todavía tendré que volver en otro capítulo, pues un poema escrito no es más que el libreto de una ópera -de la obra propiamente dicha-, y solo acentuando la entonación del habla habitual se destacan los versos de esa habla con su propia estructura, y se percibe bajo la serie silábica, la verdadera serie rítmica" (128).

En "El complejo rítmico-sintáctico", de "Las Buenas Formas", vuelve a insistir en que lo que caracteriza al verso y a la prosa, respectivamente, es la ordenación rítmica y la construcción sintáctica, entendida ésta como un sistema de nexos gramático-lógicos. Pero, afirma ahora, puede ocurrir que ese discurso se ponga al servicio de lo que no es su función primordial, siendo ordenado por una dominante rítmica, tal como observamos en la poesía hebrea y en los villancicos, letanías, etc., en los que se utiliza la sintaxis poéticamente. Concibe el complejo rítmico-sintáctico no como una combinación de dos elementos independientes, sino como una unidad con dos miembros. Así, si la sintaxis entra en el verso es en cuanto puede adoptar estructura rítmica, y si el verso la acepta es sin desviarse de su propia significación. Esto se comprenderá mejor si se tiene en cuenta el "paralelismo", convertido en dominante rítmica. Pero, más que el paralelismo, lo que pone de relieve la importancia rítmica de la sintaxis es lo que ocurre cuando se prescinde de ella, intentando así una dinamización, tal y como pretendieron los futuristas rusos con sus "palabras en libertad". Ahora bien, a lo que da lugar la ruptura de la sintaxis y la batalla contra la gramática es a que, al no poder subsistir las palabras sin un sistema que las ordene, se recurre a una calculada disposición del texto en la página y a una explotación de las posibilidades tipográficas, que no serán más que sustitutivas de la dinámica armazón de la sintaxis. Lo dicho puede llevas a una nueva forma poética, la "gráfica", que negaría todo cuanto ahora ha afirmado Gabriel Celaya al respecto. Pero antes de entrar en esta cuestión, nuestro crítico va a insistir en lo que se refiere a lo fundamentalmente fónico de la poesía.

"Escrito, dicho y cantado" aborda nuevamente una vieja cuestión, a la que hemos prestado nuestra atención en este mismo capítulo(consúltese "Poesía y voz (1950-1976)"). Muchas de las posiciones ya esbozadas vuelve a repetirlas aquí, refundiendo su trabajo " La poesía oral" en un nuevo estudio de la cuestión que es el siguiente: recuerda sus afirmaciones anteriores sobre la importancia de la invención de la imprenta en relación con la poesía cuya determinación ha llevado a desatender el origen oral de la literatura, señala las diferencias existentes entre la poesía anterior y posterior a la imprenta y apunta que el paso de la libertad rítmica a la regularidad métrica se da paralelamente con el paso de lo dicho a lo escrito. Nuevamente, se detiene en algunos periodos de nuestra historia literaria para fundamentar sus tesis sobre la poesía "oída" y sobre la poesía "leída", insistiendo en el resurgimiento de aquélla debido a los nuevos medios de transmisión sonora. Pero, en esta ocasión, se detiene especialmente en la relación de la música con la poesía a través de algunos casos concretos, preguntándose cuál es la función de la música y de la poesía cuando se intenta unirlas, a lo que responde que lo que hace realmente imposible la fusión de una y otra es que la música no puede respetar ni hacer perceptibles los efectos acústicos de la palabra propiamente dicha y los ritmos del verso, quedando sumergidos. "Por eso ocurre -termina diciendo- que la poesía cantada, que no es más que la utilización de la voz humana como un instrumento musical más, ya no es poesía. Y con esto no pretendo restar valor a ese medio de expresión artística, sino simplemente decir que su lenguaje, con una pérdida del valor semántico de la palabra y con una evidente deformación de sus características fó-

nicas y de las propias de la prosodia y del complejo rítmico-sintáctico, es radicalmente distinto de la poesía , y arruina a ésta cuando pretende levantarla. Lo cual, repito, no es hacerla de menos sino diferenciarla" (129).

A estas alturas del trabajo, Celaya entra a analizar en un nuevo capítulo, "La dominante gráfica", una nueva práctica poética, que se ha dado en llamar poesía concreta, que él ha experimentado en Campos semánticos y sobre la que se ha ocupado en otras ocasiones (130). Desde finales del siglo XIX existe una tendencia a utilizar los signos de la escritura más que alfabéticamente, esto es, como notaciones de sonidos, como grafismos, cuyo origen es muy antiguo y cuyo porvenir se liga al de la "civilización de la imagen". Pero, para hablar con propiedad de poesía gráfica, afirma, no hay que hacerlo al nivel de la escritura fónica ni tampoco el nivel del dibujo o ilustración. Su análisis se remonta a los primeros intentos de visualizar la poesía (XIX) que tienen su origen en el deseo de poner de relieve un texto que debe leerse más que en el deseo de sustituir la escritura con otro medio de expresión. Pero, éste es el umbral de un proceso que lleva, por agudización de la notación de una escritura todavía fónica, a una técnica de cartel, a una visualización de la estructura del texto y, finalmente, a la constitución de verdaderos ideogramas. Esta nueva tendencia ha alterado la disposición horizontal de la escritura, ha utilizado los espacios en blanco, ha roto la sintaxis, la lectura. Tras analizar los caligramas, afirma que la cuestión radical de la poesía gráfica no se plantea con los caligramas figurativos, sino cuando se organizan letras aisladas o conjuntos de letras, con valor vocal en algunos casos, pero nunca semántico. Posteriormente, se

pregunta de qué naturaleza son los signos de la poesía concreta, que ni son pictográficos ni aluden a las palabras en un sentido convencional ni utilizan las letras salvo como elementos puntiformes que dibujan en la página un ideograma desconocido. Antes de aventurar una respuesta, Celaya se detiene en el análisis de los distintos tipos de escritura existente a lo largo de la historia, lo que le lleva a afirmar que las letras nunca pierden su valor de imagen, ya que sus grafías no se reducen a ser notaciones abstractas y convencionales de sonidos sino que tienen una expresividad propia, queriendo significar algo. Concluye nuestro crítico afirmando que, si al hablar del ritmo en la poesía oral señaló que la dominante podía ser cuantitativa, acentual, paralelística o de timbre, cabría hablar ahora de una "dominante gráfica", teniendo en cuenta que la visualización, aunque sea en forma embrionaria, se halla ya en cualquier poesía escrita (el soneto es un ejemplo de ello). Por tanto, la poesía gráfica no es una completa y formal negación de la acústica, sino una variación de la misma por un cambio de la dominante.

La tercera parte es concluida con el capítulo "Forma y consumación": "Con la distinción entre libertad rítmica y regularidad métrica traté de mostrar -expone Celaya- en un capítulo anterior cómo influye en un poema el hecho de que sea concebido para ser oído o para ser leído. Pero una cosa es esa diferencia, sólo formal, y otra la que se establece en las relaciones entre el autor y el receptor, según la poesía sea realmente escuchada, por dicha en voz alta, o sea sólo leída, aunque esa lectura ponga en funcionamiento el oído interior" (131). Desde

el momento en que una poesía es pronunciada, surge el intérprete entre el autor y el receptor que puede ser el autor mismo, que más que ejecutante es un actor. Lo fundamental de esta acción, no obstante, reside en que oir exige menos atención y esfuerzo que leer. Lo oral es el vehículo de lo tradicional, alcanzando los versos una rápida memorización por parte de los receptores (pone como ejemplo el bertsolarismo vasco), memorización que puede ir acompañada por una alteración de los textos que termina convirtiendo la obra en una creación colectiva. Esto significa que el poema no es propiedad privada de su autor, a lo que hay que añadir que en la poesía oral, a diferencia de la escrita, no suele encontrarse la voz de un yo que pueda hacer suya otro yo, también solitario, sino la de un yo que toma contacto con un nosotros. Todo contribuye, pues, en la poesía oral, y más si es transmitida en voz alta, a estrechar el contacto entre el autor y el receptor. Pero esto no significa que la poesía dicha en voz alta pueda resolver el problema de llevar la poesía a las masas, cuestión que le va a llevar a considerar la función y la importancia de la escritura: pese al auge de los medios visuales y acústicos y pese a que la poesía esté ligada esencialmente al sonido, los libros de versos no desaparecerán, porque la escritura cumple una función subsidiaria, aunque ineludible en la consumación sonora del acto poético. La importancia de la escritura estriba en que tiene las funciones de notación acústica, de conservación del texto y del mantenimiento de la conciencia de que el poema es algo estructurado y configurado y no un mero fluir. Si la escritura es importante para la transmisión, también lo es para la creación del poema, pues lo contrario no es sino improvisación o memorización de unos versos pensados a solas con vistas a su ulterior

enunciación. De esta manera llegamos al planteamiento de que existe el mester del escritor y, por otro lado, el mester audiovisual, entre los que necesaria y contradictoriamente ha de elegir el poeta contemporáneo. Celaya se pronuncia por la necesidad de que el poema conserve su entidad propia frente a lo que, en un extremo, puede significar la trasmisión audiovisual: una poesía sin poema.

"Pero es claro -nos dice- que, a pesar de todo lo que llevo dicho en este apartado, no se entendería lo que es una buena forma sin poner ésta en relación con su contenido. De no hacerlo así, se acabaría en pleno "formalismo" o en plena "Ciencia de la Literatura". Más abajo vuelve a exponer: "Voy a hablar de ello, pues ha llegado el momento de prestar atención a esta pregunta: si, como se sabe, algunas obras poéticas sobreviven a las ideas y creencias básicas de la sociedad en que nacieron y que ellas mismas expresaron, ¿deberemos concluir que la forma es lo perenne, y el contenido, lo indiferente por pasajero? El problema que plantea la perduración de la poesía está ligado, como se ve, al de la correlación entre el contenido y la forma. Y de ambos, así como de otras cuestiones implicadas en lo que digo, como la fundamental, del tipo de vinculación que se establece entre el autor y el receptor a través de la poesía, y que no he hecho más que rozar, voy a ocuparme en el próximo apartado" (132).

La cita anterior nos abre el camino a la cuarta y última parte del libro, "Palabras mayores", y más concretamente al capítulo que titula "El canto de nunca acabar" (sobre el mito de la inmortalidad literaria): lo que se

intenta con la poesía es romper hasta el máximo posible los límites de la finitud existencial y la resistencia de la poesía al paso del tiempo se convierte así en criterio estético. La consecuencia primera de esta perdurabilidad de lo poético es esencialmente una depreciación del contenido, ya que las ideas y creencias cambian a lo largo de la historia, pero ¿es posible sustrarse de las circunstancias históricas? Celaya responde que no, lo que ocurre es que una especie de pátina recubre las obras poéticas antiguas, impidiendo ver su viva virulencia y su significación activa en su momento. Los lectores actuales vemos estas obras, no como eran vistas en su momento histórico, sino en función de nuestra época y desde nuestra perspectiva personal. Esto le lleva a la conclusión de que no es posible escribir un poema en el que no haya alguna apelación al contexto extraliterario y a la situación en que se produjo, lo que agudiza el problema que plantea la existencia de un contenido en los cantos de nunca acabar. Tras mostrar su desacuerdo con el método histórico-positivista, en tanto que para conocer un poema recurre a la reconstrucción minuciosa de las circunstancias en que éste se produjo, lo que elimina el poema como algo vivo y actuante para el lector, y tras exponer diferentes opiniones sobre la cuestión del significado y perdurabilidad del poema (desde Boileau a Marx), ofrece su opinión al respecto al decir que es únicamente la realidad histórica la que nos permite comprender cómo la poesía "vive" y no sólo dura a través del tiempo. Sólo duración abstracta hay en la permanente vigencia de las estructuras formales, mientras que la vida viene del contenido poético, procedente no sólo del legado histórico que recibe el poeta, sino también de la relectura y enfoques que el poeta y todos los hombres pueden hacer desde nuevas posiciones

históricas, modificando el sentido de unas obras, que permanecen aparentemente iguales a sí mismas, pero que en realidad viven y se transforman inacabablemente en sentidos que su autor no podía anticipar. "La poesía es, por tanto, la manifestación y la expresión real de una existencia sobre individual. Y sólo en este sentido podemos decir que es inmortal por su contenido expreso y latente, como no lo sería si lo que perdurara sólo fueran unas formas siempre idénticas a sí mismas" (133).

"Pero con esto -afirma Celaya- no queda todavía suficientemente explicada la sobrevivencia de la poesía. Para acercarse a ello es necesario entrar a fondo en el problema de las relaciones entre contenido y forma, que constantemente ha asomado en este capítulo, pues se halla íntimamente relacionado con el del "no acabar" de la poesía. Y se nos abrirán nuevas perspectivas si distinguimos el contenido del fondo, entendiendo por contenido no sólo el tema o asunto del poema, sino también la ideología explícitamente manifestada en él; y entendiendo por fondo la oscura vivencia del mundo y de la existencia que informa toda la obra, la forma propiamente dicha tanto como el contenido expresado, pues se trata de algo que, además de estar en la raíz de ambos, los configura. Es, en una palabra, esa unidad del contenido y la forma, siempre exigida por las Estéticas y siempre tan difícilmente entendida" (134).

"La correlación forma-contenido-fondo": La distinción entre contenido -manifestación en imágenes de un significado- y fondo -vivencia oscura de la realidad histórico-natural- no debe, en opinión de Celaya inducir a creer

que existe un posible conocimiento metapoético y trascendental. El fondo no es accesible más que a través de la forma que él configura y el contenido que él proyecta en la conciencia. La poesía no existe como un "en sí", sino en el acto de su transmisión que tiene lugar en un momento histórico concreto que puede cambiar la función para la que fue proyectado. Las diferencias entre contenido y fondo pueden entenderse a partir de la concepción de la poesía como algo que existe únicamente en acto y no como algo dado objetivamente de una vez para siempre. Celaya afirma a continuación que lo que un poema dice es su contenido. Pero lo que un poema es va más allá de la forma y plantea la tradicional dicotomía de forma / contenido (continente/contenido), exponiendo su posición teórica al respecto: la correlación entre forma y contenido sólo puede entenderse por la existencia de un fondo que motiva a ambos. El contenido es una proyección imaginativa del fondo, y la forma no es una mera elaboración artesana, extrínseca al ser del poema, sino algo determinado asimismo desde el fondo que informa y da figura a lo que es. De la abstracción teórica pasa a considerar esta cuestión en casos concretos, destacando su análisis del "realismo socialista": "Pero fue precisamente Marx quien enseñó el primado de la existencia sobre la conciencia y es precisamente por eso, desde un punto de vista marxista, como se comprende mejor que un cambio ideológico no puede acarrear una transformación profunda en algo tan íntimamente vinculado a la existencia y a la vivencia de lo real como la poesía. La transformación de ésta no puede efectuarse desde el contenido ideológico, como creen los partidarios del "realismo socialista", sino desde el fondo. Sólo cuando éste haya sido cambiado y una nueva vivencia

de lo real sea perceptible, se producirá un nuevo modo de relación entre el contenido y la forma y una nueva poesía. Todo lo demás es pura especulación doctrinaria, y por cierto, antimarxista. Pues el primado del fondo sobre el contenido es el de la existencia sobre la conciencia, y el de la realidad sobre las ideas" (135). Todos los análisis previos le sirven para concluir sobre el origen concreto, la tensión dialéctica de la que nace la poesía actual, que no es la que contrapone ideológicamente un "realismo socialista" (progresismo) a una "vanguardia formalista" (conservadurismo), sino la que se produce en la conciencia de los poetas por una primacía del fondo buegués en que viven sobre cualquier especie de ideas. "He aquí una nueva cuestión -vuelve a hablar Celaya-, no la de la perduración de la poesía -dimensión diacrónica-, sino la de su difusión -dimensión sincrónica-, en conflicto al parecer con aquélla. Cuestión, íntimamente relacionada por cierto, con la del enfrentamiento de la poesía de vanguardia y la poesía proletaria" (136).

"La difusión sincrónica": es en nuestra época cuando "el pueblo" deja de ser un mero tema para convertirse en algo profundamente asumido por la conciencia de los poetas que sienten la necesidad de salir de su torre de marfil. Esto coincide con la toma de conciencia de sí mismo de este pueblo, pareciendo así que se dan las circunstancias óptimas para que la poesía, sin perder calidad, alcance una gran difusión. Pero esto, aparentemente tan sencillo, entraña muchos problemas. Uno de estos es que el poeta no puede vivir de lo que escribe (137) y, sin embargo, escribe, lo que resulta absurdo en la sociedad capitalista. El poeta puede trabajar como "negro" literario o

bien adoptar un segundo oficio. Pero esto, según Celaya, entraña un serio peligro: la degradación del escritor. Más adelante, nuestro crítico afirma que el escritor sólo se justifica por su público, por lo que pasa a estudiar la "amplitud" y "calado" de penetración de una obra literaria. Así, escribir para la "inmensa mayoría" no es extenderse a un gran público, sino tocar de verdad un punto irradiante. Es lo que explica que libros minoritariamente editados resulten hondamente mayoritarios por influyentes y viceversa. De todas maneras, la situación del poeta consciente de su alienación en nuestra sociedad es una situación-puente, tal como explicó Celaya en su artículo "El escritor y sus medios". Ahora bien, por lo que a la cuestión del público respecta, Celaya cree que existen unas clases en ascenso hacia la conciencia de sí mismas y hacia la cultura y que plantean en términos dialécticos el nacimiento de una poesía que impulsa su crecimiento y que de ese crecimiento social nace. El pueblo virtualmente opone a la demanda económica del mercado capitalista una demanda ideológica de afirmación y expresión. Por tanto, la difusión de una poesía con calado lleva a la necesidad de crear un público nuevo. Celaya a continuación da entrada a la cuestión poesía/política, que hemos tenido ocasión de ver anteriormente (138), cuestión abordada a propósito de la poesía de postguerra. En <u>Inquisición de la poesía</u> se extiende sobre el particular, diciendo que estas ideas sobre la poesía las encontraron los poetas por sí mismos al establecer contacto con la realidad y en su vivencia del <u>fondo</u>. Pero estas asunciones de la realidad ¿son suficientes, se pregunta, para conseguir una amplia difusión de la poesía? Evidentemente no, responde, porque sólo son previas al nacimiento de una nue-

va realidad social, vivida como fondo por los postes que pertenezcan a ella, podrá crarse una poesía nueva que logrará difusión y terminará con ese olvido del "hombre integral" y con esa consecuencia de la división del trabajo que es el divorcio entre el autor y el público pasivo. Suponer, dice a continuación, que una ideología revolucionaria es suficiente para conseguir transformaciones fundamentales del arte, sería olvidar el primado de la existencia sobre la conciencia y caminar hacia estériles doctrinarismos estéticos. "Por cuanto llevo expuesto -dice finalmente- se ve que el problema de la difusión sincrónica de la poesía se halla radicalmente vinculado al de una transformación social. Sin que esto signifique un rígido determinismo económico de esta superestructura, no hay duda de que la poesía, como cualquier otra actividad del hombre, está condicionada por las bases materiales de la sociedad en que se produce. Y si es así, cambiar radicalmente esa poesía, y cambiar las relaciones de comunicabilidad del poeta con su público será cambiar esas bases materiales, es decir, la situación económica del poeta -que actualmente es un hombre tan alienado como pueda serlo un obrero- y cambiar la situación económica del pueblo que, si hoy no responde a su llamada, es porque no lo hemos salvado de su indigencia y porque, en consecuencia, no siente con plena conciencia las nuevas y más altas necesidades que sólo pueden darse en un hombre liberado y total" (139).

"¿Quién es quién?": la consideración de la poesía como una obra abierta en la que el receptor participa activamente como co-autor, modificándola a partir del momento de la humanidad y de la realidad histórico-natural,

muestra la falsedad de esos dos mitos metapoéticos que hemos heredado del XIX: la originalidad y lírica subjetiva como esencia de lo poético, procedentes ambas de la exaltación del yo. Celaya plantea ahora el problema de la originalidad, rechazando a aquellos críticos que ponen su esfuerzo intelectual al servicio de esta causa. Sin embargo, para el vasco, todos los poetas son plagiarios, y lo son en cuanto utilizan una tradición literaria y un lenguaje que ellos no han creado en lo esencial, aunque persigan un lenguaje auténtico opuesto al común. Pero más que plagio, de lo que cabe hablar es de creación colectiva, ya que lo que se toma es creación comunal. Pero el hecho de que se llame plagio a lo que sólo es reflejo de que la poesía es una creación colectiva, se debe a que estamos calados por el mito de la originalidad (140). Tras detenerse en nuestra Edad Media y otros periodos literarios para mostrar un ejemplo de creación colectiva, señala que la vida sobreindividual de la poesía se produce en un momento determinado a partir del "aire" de la época que combinado con el pasado literario crea un estilo sobreindividual: el del momento histórico. Es precisamente el estilo de la época el que imprime un sello común y anónimo a las obras de un individuo aun considerándose original. El poeta no es quién. Vive a una con otros y expresa a través de la creación poética el colectivo, con su individualidad y contra ella si es preciso."El poeta, naturalmente, debe realizar su propia obra. Pero ser poeta es vivir como propio lo ajeno, traspasar lo individual, producirse <u>en</u> lo otro. Hay un estado de conciencia que no es ni personal, ni colectivo, en el que ciertas aparentes antinomias se funden. El yo desaparece; queda en el temblor de un iris y el poeta es doblemente quien es entregándose. Se da a los otros, renunciando a muchas que

subjetivamente le parecían importantes y, al darse, no se reduce, crece perdiéndose, porque vive con la poesía que al hacer, le hace, más allá de su finitud existencial" (141). ¿Quién es quién? Cualquiera, en tanto que cualquiera puede participar en la plenitud de la vida poética a través de las obras que son siempre colectivas.

"Lo que ocurre es que, como voy a explicar en el próximo capítulo -dice Celaya- y vengo adelantándolo, la poesía, lejos de ser esencialmente lírica subjetiva, es una representación drãmática; consiste y existe sólo en los actos concretos de su trasmisión. Los poemas no son objetos dados que ahí están, sino variables de una función: la función poética, con la incógnita receptor siempre por despejar, y con algunas constantes formales. Y he ahí por qué he hablado en algunas ocasiones de que la eficacia de un poema es más importante que lo que suele llamarse su belleza" (142).

Y termina su estudio con el capítulo "La función poética": en todo poeta, afirma, se oculta un actor, porque su ser es vivir lo ajeno como si fuera propio, un sentirse en los otros y, "vampirizándolos", expresarse y expresarlos desde el fondo de ellos mismos. Y esto no es sólo propio del poeta dramático, sino también del lírico que, a pesar de su apariencia subjetiva, cuando nos habla está haciendo algo muy distinto que autoexpresarse o confesarse. Pero esta doblez del poeta se aclara si distinguimos entre sinceridad y autenticidad. Una cosa es el hombre autor en su vida cotidiana y otra en su trance poético. La diferencia entre ambos es que el primero pide sinceridad y el segundo se caracteriza por un afán de rom-

subjetivamente le parecían importantes y, al darse, no se reduce, crece perdiéndose, porque vive con la poesía que al hacer, le hace, más allá de su finitud existencial" (141). ¿Quién es quién? Cualquiera, en tanto que cualquiera puede participar en la plenitud de la vida poética a través de las obras que son siempre colectivas.

"Lo que ocurre es que, como voy a explicar en el próximo capítulo -dice Celaya- y vengo adelantándolo, la poesía, lejos de ser esencialmente lírica subjetiva, es una representación dramática; consiste y existe sólo en los actos concretos de su trasmisión. Los poemas no son objetos dados que ahí están, sino variables de una función: la función poética, con la incógnita receptor siempre por despejar, y con algunas constantes formales. Y he ahí por qué he hablado en algunas ocasiones de que la eficacia de un poema es más importante que lo que suele llamarse su belleza" (142).

Y termina su estudio con el capítulo "La función poética"; en todo poeta, afirma, se oculta un actor, porque su ser es vivir lo ajeno como si fuera propio, un sentirse en los otros y, "vampirizándolos", expresarse y expresarlos desde el fondo de ellos mismos. Y esto no es sólo propio del poeta dramático, sino también del lírico que, a pesar de su apariencia subjetiva, cuando nos habla está haciendo algo muy distinto que autoexpresarse o confesarse. Pero esta doblez del poeta se aclara si distinguimos entre sinceridad y autenticidad. Una cosa es el hombre autor en su vida cotidiana y otra en su trance poético. La diferencia entre ambos es que el primero pide sinceridad y el segundo se caracteriza por un afán de rom-

por los límites de la finitud existencial y por un transponer la existencia a un plano sobreindividual. Frente a la tradicional división de los géneros y a la tradional concepción de la lírica como expresión de la personalidad profunda del autor, Celaya concibe el "yo" lírico como un personaje más. La autenticidad del creador consiste en su capacidad de expresar algo más que reacciones subjetivas o explosiones emocionales de primer grado. Contra la autenticidad, la falsedad poética es posible cuando lo asumido no es expresado entrañablemente en un proceso de contagio afectivo e identificación de lo otro con lo uno del autor que así se crece en él y lo hace crecer con él. Por eso no tiene sentido buscar la explicación de un poema en las circunstancias concretas, pues el poeta, si algo ha intentado, ha sido sobreponerse a ellas. Lo esencial de la función poética sólo se entiende partiendo de que el poeta que está condicionado por unas circunstancias, trata de ponerse fuera de ésta y nos busca con su obra -otra vida, también real- por encima de esas limitaciones. El poeta se trasciende a sí mismo, se inventa una personalidad multiforme: un ser total, un ser individualmente nadie. La función poética no es una ficción. "Y así entremos en la función poética. Si el autor da vida a algo más que lo que personalmente piensa o cree, también el receptor entra en su obra por algo más que un asentimiento a lo que expresa. La función poética no propone algo genérico o común (...)Nuestra participación en esa función es un vivir cuantas posibilidades quepan dentro de la totalidad. La poesía, ciertamente, no es más que un juego. Pero es un juego real a vida o muerte: el juego humano por excelencia en el que todos

participamos, o podemos participar, anónima y colectivamente" (143).

Ni que decir tiene que el análisis de este trabajo debe gozar de una particular importancia, por cuanto Inquisición de la poesía se nos presenta de alguna manera como la culminación y/o relectura de las tesis y reflexiones expuestas en anteriores publicaciones por parte de Gabriel Celaya, si bien ahora inmersas en una estructura de exposición teórico-global; asimismo, este interés queda redoblado si no perdemos de vista que, hoy por hoy, es la última palabra teórica general de nuestro crítico acerca del fenómeno poético, pudiendo desempeñar este libro un papel en cierto modo de conclusión final.

Los procedimientos de análisis que voy a utilizar en esta ocasión, son básicamente los mismos que el lector conoce ya. De todas maneras, no está de más recordar que, en un primer momento, me aproximaré al texto en un análisis interno, abriendo este marco más adelante para dar entrada a una lectura del trabajo que explique el porqué histórico del mismo y el sentido de esta publicación en el panorama teórico literario contemporáneo y en la trayectoria teórica de su autor. Estas importantes fases del análisis se traducirán en multitud de pasos concretos que en su conjunto enhebrarán esta crítica y de los que debidamente daré cuenta. No obstante, el lector debe conocer cuáles son algunos de estos pasos: el análisis interno del texto me llevará a la delimitación de su estructura y sentido y al análisis de las contradiccio-

nes internas y metodológica del mismo; posteriormente, me enfrentaré a Inquisición de la poesía en relación con anteriores trabajos de su autor, sin ignorar una perspectiva, que está más en función del lector que de esta publicación misma, como es la de ver este libro a la luz de otros trabajos posteriores. Finalmente, me ocuparé de la explicación de los logros reales del libro en relación con los objetivos básicos que lo sustentan; de los presupuestos teórico-ideológicos subyacentes al mismo; de su lugar en el panorama del pensamiento literario contemporáneo; de su relación con el momento histórico en que surge, tanto a nivel general como a nivel del caso concreto que es su autor.

De la estructura y sentido interno: dividido en cuatro grandes partes, el trabajo se nos presenta como una investigación teórica abstracta (aunque en los "Preliminares" se afirme otra cosa, de la que nos ocuparemos) sobre el fenómeno poético, tomado éste como un "objeto abstracto-formal", lo que no impide en determinadas ocasiones una labor crítica concreta, si bien sometida al sentido de teorización abstracta del trabajo.

La primera parte -"El mito de la inspiración"- se ocupa del estudio del proceso de creación literaria, para lo que, en una serie de pasos primeros, Celaya somete a revisión y crítica una serie de concepciones al respecto que vienen obrando desde antiguo y que han renacido con especial fuerza a partir del siglo XIX. Estas concepciones han tenido que ver directamente en la elaboración de unos mitos-creencias comunes acerca de la poesía que la

dan por inefable, misteriosa, etc. En una serie sucesiva de pasos segundos que, como si de andar se tratara, nuestro crítico va alternando con los anteriores, va sentando las bases de su concepción al respecto, acudiendo para ello a lo real-concreto (lo que él ve como real-concreto), al tiempo que busca una explicación sociológica del porqué del nacimiento y renacimiento de aquellos mitos-creencias. Sus concepciones básicas sobre la creación poética pueden resumirse en los siguientes términos: la poesía es trabajo, el poeta es un trabajador especial, la inspiración tiene unas bases materiales concretas: el psiquismo del autor y unas circunstancias no mágicas ni inefables.

"Cuestión de palabras", la segunda parte, tiene como objetivo básico contribuir a la desmitificación total a que pretende someter la poesía , que tan comúnmente se da por mágica. Para ello se remite al estudio de lo más concreto e inmediato de la poesía, una vez producida: su lenguaje (a simple vista, esta parte puede parecer una justificación del quehacer poético de Celaya, al pretender abordar también en él una cuestión sobresaliente en la producción del wasco como es la del prosaísmo, con lo que entraríamos en contradicción con lo afirmado más arriba. La verdad es que esta circunstancia actúa sólo como pretexto, elaborándose en Ella toda una teoría, acertada o no, del lenguaje poético). Celaya, puesto que concibe la poesía como un "modo de hablar" específico de base puramente idiomático, se va a centrar en el estudio de los mecanismos específicos, del origen y función de ese "modo de hablar". Así, aunque ahora lo que ocupa el núcleo de su análisis es el elemento fundamental

del fenómeno poético: el objeto poema, un "modo de hablar" específico, no va a ignorar dos elementos básicos del proceso de comunicación que actúan decisivamente sobre el objeto producido: el autor y el coautor o lector. Sus tesis básicas en este sentido , recordémoslas, son: la especificidad de lo poético viene del autor que "se expresa" auténtica y no convencionalmente en palabras, que significan a dos niveles: a nivel fónico y, lógicamente, a nivel semántico. A continuación, da paso al estudio específico de cada uno de estos niveles: palabra-fonema, palabra-imagen o significado, para terminar estudiando la palabra en tanto expresión-comunicación, sin la que los valores poéticos no existen, lo que le lleva a criticar por tanto los fetiches verbales. El último capítulo, "La transmisión", se sitúa más en el campo del "deber ser" que en el propiamente del "ser", abordando en él el fenómeno de la comunicación poética. La conclusión de esta segunda parte puede cifrarse en las siguientes palabras: un poema es un aparato verbal fabricado con industria humana para explotar la fuerza natural del lenguaje y procurar la transmisión.

La tercera parte, "Las buenas formas", ofrece tratamiento teórico a tres cuestiones básicas: Rítmica/Métrica, las formas existentes de lo poético y el proceso de comunicación de estas formas. Así, una vez explicado el origen, mecanismos y función de ese "modo de hablar" anteriormente, da paso al estudio del verso y a través de él y contra él a ese factor constructivo básico de la poesía: el ritmo, que la diferencia de la prosa, ya que en ésta prima la construcción sintáctica. Una vez sentado este principio, analiza las unidades métricas, rechazan-

do el verso como tal unidad, y postula una tesis básica: la "dominante" rítmica se halla en la intención artística y no en el idioma. Asimismo, estudia la relación ritmo-sintaxis, posible poéticamente cuando la sintaxis adopta estructura rítmica y forma una sola unidad. La segunda cuestión capital de esta parte es la delimitación de las formas existentes de lo poético: distingue la poesía oral, la poesía escrita, ya sea leída u oída, y analiza la relación música/poesía, relación inviable pues se anulan entre sí; también, aborda el estudio de la poesía gráfica, poesía que no niega la acústica, en tanto ha sufrido una variación de dominante: los grafismos en sí. Termina analizando el proceso de comunicación de estas formas: en la poesía oral predomina el ritmo; en la escrita, la regularidad métrica, que cambia según se escuche o se lea. Finalmente, vierte algunas consideraciones sobre la escritura y la poesía: la escritura cumple una función subsidiaria: conservar el texto y la conciencia de que es algo estructurado, posibilitando la creación.

"Palabras mayores" es la cuarta y última parte del estudio. Hemos visto cómo de lo "prepoético" Celaya ha dado paso al estudio de la "forma". Ahora da paso al análisis de la poesía y la realidad histórica, de la poesía y la sociedad. Bajo epígrafes de expresiva titulación da cabida a cuestiones fundamentales como la inmortalidad literaria, cuya desmitificación pretende realizar fundamentándola en la realidad histórica; para entender la supervivencia de la poesía, efectúa una relectura de la cuestión forma/contenido, introduciendo la categoría de fondo para designar la oscura vivencia del mundo y de la existencia histórico-natural que informa a la forma y al contenido en la unidad de la obra; se ocupa una vez más de

la situación social del escritor y de sus relaciones con el público; asimismo, combate el mito de la originalidad literaria, aludiendo al carácter social de la tradición literaria y del lenguaje y a que el poeta expresa algo más que un yo: lo colectivo. Acaba ocupándose de lo que él llama la función poética, esto es, del objetivo final de la poesía: un darse a los demás, una invitación a la vida total, para lo que el poeta se trasciende a sí mismo, inventando e inventándose.

De las contradicciones internas: aunque Inquisición de la poesía se presenta como un trabajo con coherencia global interna, esto no ha impedido que en determinadas ocasiones su autor haya incurrido en manifiesta contradicción, yéndosele en este sentido, esporádicamente, el texto de las manos. Son muchos los problemas y aspectos de la poesía tratados para que esto pudiera evitarse. En el texto incide además, pese al rigor expositivo general, la presencia ocasional del Celaya escritor que se imbrinca a la del Celaya teórico, aunque-la verdad sea dicha-es este uno de los trabajos en que mayor control ha ejercido el teórico y crítico literario sobre el "creador". Por mi parte, voy a limitarme a señalarles dichas contradicciones o posibles atisbos de las mismas, obviando la búsqueda de sus respectivas "soluciones" desde una perspectiva interna al trabajo mismo.

La primera contradicción importante es la que existe entre los objetivos básicos perseguidos por este estudio, expuestos por su autor en los "Preliminares", y los objetivos reales conseguidos por el mismo. Así, nada más abrir el libro podemos leer: "Lo que me importa es poner en claro las ideas que han orientado mi poesía (...)no

<u>ción de la poesía</u> (1972) que se anuncia como una puesta a punto de lo que realmente es la "poesía social", pero que de hecho consiste en una revisión de la poesía sin adjetivos, y en este sentido es muy interesante la 3ª parte del libro, titulada "Las buenas formas", pues en ella se estudia la rítmica, así como la poesía oral, la poesía cantada y la poesía gráfica" (145). En efecto, Amparo Gaston, tan cercana al poeta como ecuánime en el prólogo, lleva razón.

Por otra parte, y aunque en este caso no hable propiamente de contradicción, puesto que sus páginas dedicadas a desmitificar la inspiración están perfectamentes razonadas hasta el punto de remitir al verdadero lugar donde ésta se opera: el psiquismo del autor, así como a determinadas técnicas muy concretas de provocación, se observa una acritud final que en cierto modo amortigua su análisis anterior. Les cito el texto que me ha hecho pensarlo así: "No pretendo negar en redondo -dice- lo que más o menos vagamente llamamos inspiración. Pero sí quiero recordar por de pronto que la inspiración no es un privilegio de los poetas" (pág. 55).

Gabriel Celaya pretende explicar la poesía en su trabajo, huyendo para ello de cualquier apelación al misterio o al carácter inefable de la misma. De ahí su actitud abiertamente "materialista" (racional y empírica) que somete al tacto todo cuanto atañe a este fenómeno. Sin embargo, y en abierta contradicción con esta actitud básica, hay una ocasión en que Celaya, explícitamente, apela al carácter inefable, en esta ocasión, de la comunicación

poética: "Pues su virtud (la de la palabra poética) -dice nuestro crítico en "La transmisión" (pág. 127)- es la de ser un buen medio conductor entre dos hombres que, más allá de cuanto puede explicitarse, vibran a una. Cuando el lenguaje poético funciona y el contacto se establece, salta la chispa; y un cortocicuito quema y deja en nada la materia verbal". Nótese cómo Celaya para referirse a un fenómeno que no puede explicitarse como es el de la comunicación poètica, emplea una metáfora como toda explicación lógica de ese fenómeno. De ninguna manera puede aceptarse esta explicación como perfectamente válida, aunque nos ponga sobre la pista de su concepción al respecto.

Directamente entroncada con la anterior, surge una contradicción que , en este caso, el mismo Celaya se encarga de denunciar y de aclarar. El hecho de que yo la traiga a colación, se debe a que la solución propuesta por nuestro crítico no ha terminado de eliminarla totalmente. La cuestión es la siguiente: por una parte, Celaya había venido afirmando que el lenguaje poético debe ser sorprendente para lo-grar el efecto final deseado y, ya vimos, como había llegado a coincidir con la teoría del extrañamiento de Sklovski. Sin embargo, en otro lugar de su trabajo, afirma que la palabra poética para lograr la transmisión debe pasar desapercibida. La contradicción es manifiesta, ¿cómo la soluciona? "Y así la contradicción entre un lenguaje -dice- que debe ser sorprendente para establecer la comunicación y un lenguaje que debe pasar desapercibido por exigencia de la transmisión desaparece en la inmediatex de lo innombrable que se comunica en cuanto es comunicante".

Contradicción lógica, pues surge de una cuestión contradictoria en tanto que se basa más en hipótesis que en realidades ya concretas, es el hecho de qye reivindique el carácter oral de la poesía como norma de acción poética de cara al futuro, aprovechando los nuevos medios técnicos y, sin embargo, más adelante, en el capítulo "Forma y consumación", apela a la necesidad subsidiaria de la escritura, cuando precisamente es ésta la que, según él, ha generado la lectura a solas, ha tendido hacia la regularidad métrica en detrimento del ritmo, etc. Pero ya he dicho que ésta es una contradicción lógica.

No ocurre así, en cambio, con la serie de contradicciones que plantea el tratamiento de la cuestión forma/contenido. En "Lenguaje poético y lenguaje práctico" afirma, tras un extenso razonamiento teórico: "Cabe decir ya que el lenguaje poético, en tanto que capeta y no alude, es decir, en cuanto lo acústico del <u>significante</u> está íntimamente vinculado al <u>significado</u>, es intraducible, necesario por tanto. Lo que él expresa sólo puede expresarse como él lo hace. No tiene un contenido separable de su forma. Su forma es fondo; su sentido, sonido; porque este lenguaje -insisto- no apunta a algo, <u>es</u> su algo" (pp.76-77). Fuera de la contradicción terminológica que en seguida vamos a apreciar, pues en la cita anterior utiliza "fondo" como sinónimo de "contenido", designando aquel término en otra parte de su trabajo una categoría distinta, la cuestión forma/contenido sufre una relectura en la probablemente parte más original de su estudio, el capítulo "La correlación forma-contenido-fondo". Antes de introducirse en él, Celaya advierte: "Y se nos abrirán nuevas perspectivas si distinguimos el <u>contenido</u> del <u>fondo</u>, en-

tendiendo por contenido no sólo el tema o asunto del poema, sino también la ideología explícitamente manifestada en él; y entendiendo por fondo la oscura vivencia del mundo y de la existencia que informa toda la obra, la forma propiamente dicha tanto con el contenido expresado, pues, se trata de algo que, además de estar en la raíz de ambos, los configura. Es, en una palabra, esa unidad de contenido y de forma, siempre exigido por las Estéticas y siempre tan difícilmente entendida" (pág. 208). Como podemos observar, Celaya ha llegado a una misma conclusión -la unidad de forma-contenido- desde dos puntos de salida distintos: en el primer caso, desde criterios supuestamente formales; y desde una perspectiva sociológica en el segundo. Pero lo cierto es que, pese a que insista en esta unidad de base -cosa por lo demás perfectamente coherente- y pese a que ofrezca un tratamiento al aspecto social en literatura de forma tan intuitiva, las páginas dedicadas a la clarificación del problema están salpicadas de contradicciones y de razonamientos incompletos, como vamos a ir viendo. LLama la atención que, aun insistiendo en la unidad de base de los mismos, hable de ellos como si de dos aspectos de la obra se tratara, con lo que ratificaría su existencia. Así, leemos: "La correlación entre forma y contenido, que realmente existe, pues conocemos poemas "dichos y hechos", que son lo que significan, sólo puede entenderse por la existencia de un fondo que motiva a ambos" (pág. 212). Sorprende incluso que afirme que el contenido puede despreciarse en detrimento de la forma que, en este caso, no lo es tal por sí misma, sino que muestra al fondo:"Porque es asíaun cuando se desprecia el contenido, como ocurre con el "clasicismo", el

"arte por el arte" (...) la poesía tiene un significado profundo: El del fondo hecho forma. Pues aun al margen del contenido, existe una relación entre ambos" (pág. 212). Sirvan de ejemplo estas citas para comprender hasta qué punto Celaya reproduce esta dicotomía que por otra parte rechaza, primando, como veremos en su momento, uno de sus aspectos, por cuanto su lectura es contenidista. El problema, como resulta obvio, es aún más complejo. Pero, nos encontramos en el marco interno de la obra y no es éste el lugar de entrar en una lectura más amplia que explique, o lo intente al menos, el nudo de la cuestión.

Bien sabemos que el caballo de batalla de las corrientes de pensamiento literario que se pretenden más rigurosas ha sido y es la delimitación de lo que sea el lenguaje literario. Celaya no podía ser menos. Así, habla de la existencia del lenguaje poético que se opone al lenguaje práctico. Hasta aquí es moneda corriente. Ahora bien, Celaya en un primer momento, y esto es lo que lo separa a simple vista de los formalistas rusos, a los que de alguna manera sigue de cerca, concibe la naturaleza de ese lenguaje no en tanto desvío o ruptura de una norma lingüística, sino en tanto lengua en pureza, lengua auténtica frente a la lengua coloquial, inauténtica e impura, pues ésta no mira al lenguaje en su originario brotar: "Pero el hecho de que sean un factor importante, si no único, -dice- en el origen del lenguaje, nos recuerda al poeta como inventor suyo, y nos hace patente que si tanto busca los "sonidos significativos", y si tanta importancia da a lo que parece secundario desde el punto de vista del lenguaje práctico, es porque vive el lenguaje en su originario brotar y en su necesidad o autentici-

dad más que en la arbitrariedad" (pág. 75). En cambio, Celaya, en el capítulo que dedica a "Embellecimiento y prosaísmo", se refiere a la diferencia existente entre el lenguaje poético y el lenguaje habitual no ya en términos del idealismo lingüístico, sino desvío, ruptura de una norma, lo que entroca más directamente con los planteamientos de base lingüístico-estructural: "En principio este lenguaje se diferencia del habitual, no porque sea más noble o más elevado, sino porque debe buscar la diferencia por la diferencia, pues sólo sorprendiéndonos y poniéndonos suspensos, abre y fija la atención impidiendo que escuchemos distraídamente (...)" (pág. 100). Máso, adelante, vuelve a insistir: "Cuanto vengo diciendo, aunque se olvida constantemente, o por lo menos no se apoya lo suficiente, es muy sabido, desde Aristóteles, que señalaba ya cómo el lenguaje poético, extraño y sorprendente, se separa del usual, hasta Wellek y Warren" (pág. 101).

Hasta aquí algunas contradicciones internas, podríamos decir, explícitas. Veamos ahora <u>otras contradicciones</u>, presentes implícitamente en el proceso de pensamiento y metodología empleada en la investigación. Nuestra tarea en esta fase de análisis va a consistir en mirar el envés del trabajo.

Paradójicamente, voy a comenzar comentando una contradicción que sólo lo es si nos aproximamos desde una específica perspectiva. Muchos lectores se habrán quedado sorprendidos al ver el extraño maridaje que se observa en <u>Inquisición de la poesía</u> entre sus presupuestos de investigación de aspiración no formalista, aunque a veces han procurado unos efectos formalistas, y los es-

trictamente sociológicos o, para nuestro crítico, marxistas. Así, la primera parte de su trabajo da cabidea un análisis sociológico del porqué del mito de la inspiración y de su actual funcionamiento; para pasar, en la segunda y tercera, a un estudio de las palabras y de las formas, sin ignorar el sentido social último de las mismas, terminando su trabajo con un estudio de la poesía en sociedad para lo que echa mano de determinados presupuestos teóricos de corte marxista. Los títulos puestos al frente del las distintas partes del trabajo son por sí mismos lo suficientemente expresivos: "El mito de la inspiración", "Cuestión de palabras", "Las buenas formas" y "Palabras mayores". Como se desprende de una primera lectura, es la última parte la que, desde el título mismo, tiene más valor para Celaya: "Palabras mayores", resultando ser ese adjetivo toda una confesión acerca de lo que para él es básico. Ahora bien, las palabras mayores o la poesía y la sociedad, con ser importantes, no han eliminado el contradictorio estudio formal de los mecanismos lingüísticos y unidades constitutivas mínimas de la poesía. ¿Es este proceder síntoma de una contradicción teórica y por tanto metodológica? Si respondemos la pregunta desde el marco mismo del trabajo y de sus concepciones básicas al respecto, hemos de señalar que no existe tal contradicción, porque el crítico y poeta concibe la poesía como un discurso lingüístico específico en sociedad, resultando natural una aproximación de corte formal para el análisis de dicho discurso en sus mecanismos internos y resultando natural también una aproximación sociológica para el análisis del funcionamiento social de dicho discurso, así como de la delimitación social última de aquellos mecanismos. Es decir, concibe la poesía como una realidad con

distintas facetas, analizables desde otros tantos ángulos o perspectivas teóricas oportunas. Lo malo no es proceder así, el error mayúsculo, según él, reside en ignorar la faceta social de la literatura y la determinación social última de los mecanismos lingüísticos. Y así lo deja dicho en su libro: "Pero es claro que, a pesar de todo lo que llevo dicho en este apartado, no se entendería lo que es una buena forma sin poner ésta en relación con su contenido. De no hacerlo así, se acabaría en pleno "formalismo" o en plena "Ciencia de la Literatura"" (pág. 192). Se deduce, pues, que la única posible ciencia de la literatura es la que estudia las formas. Y a ello se ha dedicado en varios capítulos. Ahora toca el turno al estudio de esas formas en sociedad, única manera que Celaya posee de completar y hacer riguroso su estudio y no estrictamente formalista. No niega, por tanto, en su base, este procedimiento de análisis, lo que postula es la necesidad de un estudio sociológico globalizador. Desde estos planteamientos internos no hay contradicción. Ahora bien, si respondemos a las pregunta anteriormente formulada fuera ya del marco mismo del trabajo, se infiere fácilmente que la contradicción es flagrante, porque no se pueden unir o yuxtaponer dos métodos de análisis, dos teorías, irreconciliables en su base, que además presuponen distintos objetos de conocimiento, a no ser, como efectivamente es, que la problemática teórica de base sea la misma en uno y otro caso, esto es, que su lectura del marxismo no sea en realidad marxista. Una razón más reside en que el materialismo explica o debe explicar todos y cada uno de los elementos de la obra, sociales en su raíz, incluidos los llamados elementos formales. Celaya además no parece haber escarmentado en cabeza ajena, ya que su lectura de

los formalistas rusos le debería haber llevado al análisis de la relación formalismo-marxismo, relación que intentaron establecer tanto representantes de la escuela teórica formalista como del sociologismo soviético. Esta relación fue inviable no sólo por conocidas razones políticas, sino por estrictas razones téóricas de base. Hoy, esta relación, salvadas las distancias, la crítica coyuntura histórica y el desolador paborama teórico del sociologismo soviético, sigue siendo imposible.

Aparte de esta contradicción o no, según se mire en relación con el trabajo mismo o fuera de su problemática, hay una contradicción metodológica interna que carga sobre sí una parte considerable del peso y desarrollo del trabajo. Me refiero a sus planteamientos acerca del análisis de la naturaleza y origen de lo poético. Voy a permitirme andar de nuevo el camino andado y mostrarles las distintas concepciones de Celaya sobre el particular. Para desmitificar y explicar la poesía, huyendo de lo inefable, Celaya comienza remitiéndose a lo concreto que no es ningún misterio: al lenguaje poético, cuyo análisis ha de proporcionar una justa explicación de lo que pueda ser la poesía. Así, para nuestro crítico, un poema es aquello que en virtud de un ritmo y de un tratamiento especial de la materia verbal se hace manifiesto y adquiere su plenitud de sentido. Sin grandes dificultades, este razonamiento podría ser firmado por uno de los componentes del formalismo ruso en su análisis de la literariedad o especificidad literaria que sitúa, fuera de la voluntad de su autor/lector, en la forma. Este razonamiento junto al proceso de análisis de los mecanismos lingüísticos parecen hacer suponer que Celaya considera lo poético como algo

objetivo. Sin embargo, en otro lugar de su estudio, afirma que las obras poéticas existen en tanto ocasiones óptimamente preparadas para producir un contacto entre los hombres, esto es, dicho también con sus palabras, que la poesía no está encerrada en los poemas y que los valores poéticos no existen por sí mismos (aquí comienza a observarse su "ruptura" con la crítica lingüístico-formal). La obra de arte, dirá después, es objetiva en tanto tiene una vida independiante de su autor y en tanto sobrepasa lo ideológico, valiendo para el hombre universal.Pero no reclama la objetividad propiamente dicha remitiéndose a los mecanismos lingüísticos especiales, pues éstos no son más que ocasiones virtuales para establecer una comunicación sobreindividual, siendo los comunicantes quienes quitan y ponen los valores poéticos. A sentar este principio en detrimento de la práctica poética que se orienta a conseguir una objetividad total, dedica su capítulo "Los fetiches verbales", cuyo título es ya toda una explicación al respecto. Pero no queda aquí esta cuestión, suscitando un nuevo planteamiento por parte de Celaya, en el que pone de manifiesto conscientemente su situación contradictoria a la que pretende hallar solución. Así, a propósito de su análisis de la cuestión verso/prosa, dice: "Pero como es importante, tendré que ser formal en el doble sentido de la palabra, es decir, tan serio como atento a las buenas formas, si quiero poner en claro el carácter específico de la poesía propiamente dicha, mandando con mil diablos al formalismo, sí, pero desmitificando también un cierto modo de concebir la poesía como algo inefable o indefinible que se percibe o se cree percibir no sólo en la prosa, sino también en lenguajes artísticos

no literarios (...) Pues la creación poética, bien entendida, consiste en producir, con palabras, representaciones y, por decirlo así, en mostrar el alma en estado de paisaje verbal. Por consiguiente y tanto contra el formalismo como contra la inefabilidad (...) hablaré de las buenas formas. Pues no hay poesía sin poema. Y si no partimos de esto acabaremos por no entender qué quiere decir el término "poesía" " (pág. 131). Es esta actitud ecléctica y por tanto contradictoria la que desorienta al lector: que la poesía no está encerrada en los poemas, hemos leído antes, y que no hay poesía sin poema, acabamos de leer ¿A qué carta quedarnos? Continuemos buscando la solución en el libro. La esencia de lo poético no está en el lenguaje en sí mismo ni en el tratamiento de temas elevados ni en el autor, entendido como sujeto lítico y original. La obra literaria concreta es una estructura formal permanentemente vigente cuya duración es sólo abstracta y cuya vida le viene del contenido poético, procedente del legado histórico que recibe el poeta y de los virtuales lectores. De ahí su pluridignificación. La poesía es, pues, una obra abierta en la que el receptor participa como coautor, modificándola según su momento histórico. Su conclusión final al respecto es que la poesía consiste y existe sólo en los actos concretos de transmisión. "Los poemas no son objetos dados, que ahí están, sino variables de una función: la función poética, con la incógnita receptor siempre por despejar, y con algunas constantes formales" (pó. 244-245).

Como se ha podido comprobar, hasta llegar a esta conclusión Celaya ha descrito un recorrido teórico contra-

dictorio, que ahora no voy a enjuiciar. Quiero señalar asimismo una contradicción proveniente de una doble actitud mantenida a lo largo de su libro: por una parte, Inquisición de la poesía no sólo se yergue en un estudio de la poesía en general y de sus posibilidades a nivel abstracto, sino que, desde una actitud ética presente en el mismo también, propone una poética o norma de acción general a seguir en esta esfera de la producción artística, que va calando los distintos capítulos. De ahí el carácter beligerante, más que de estricto análisis, de algunos párrafos, entrando esta manera de proceder con los objetivos básicos del trabajo que, recordemos, contradicen asimismo los objetivos reales logrados. Su "beligerancia" teórica va más allá, pues, de la destrucción de unos mitos-creencias acerca de la poesía.

De la relación de "Inquisición de la poesía" con anteriores trabajos de Gabriel Celaya: "Lo que me importa es poner en claro las ideas que han orientado mi poesía, mal entendidas por muchos y peor expuestas por mí en interviús y artículos de ocasión". Efectivamente, tal como anuncia Celaya en los "Preliminares" de su trabajo, muchas ideas que ahora reciben un tratamiento teórico pormenorizado, tienen ya una larga existencia en su trayectoria literaria, si bien ahora conforman la estructura de una publicación que en algunos casos no responde al sentido originario del trabajo o publicación en que fueron vertidas. Esta circunstancia ha de ser tenida en cuenta mu especialmente. Asimismo creo necesario advertir que, para laexposición de esta serie de ideas, voy a seguir el orden de aparición en Inquisición de la poesía

y no el orden cronológico de su primera formulación, con objeto de verlas en función del trabajo que nos ocupa. Por otra parte, una última aclaración: muchas ideas no han sido expuestas en interviús ni en artículos de ocasión, sino en trabajos teóricos y críticos de importancia, como vamos a ver.

Ya en los "Preliminares" de su estudio, Celaya se cita a sí mismo -su "Respuesta a una encuesta: ¿Què es la poesía social?"- , haciendo suyas unas certeras palabras sobre el carácter social de toda poesía y sobre la necesidad social de esa nueva poesía a la que impropiamente se ha aplicado el adjetivo de "social", pronunciadas en 1952.

La parte primera de su trabajo, "El mito de la inspiración", ofrece un tratamiento más detenido y riguroso a cuestiones, problemas e ideas que tuvieron cabida en los trabajos más importantes de nuestro crítico. Así, la actitud básica que justifica el tratamiento y explicación racionales de la Metapoesía, expuesto en el primer páfrafo del primer capítulo de esta primera parte, reproduce prácticamente con las mismas palabras la actitud básica que, junto a otras razones, había motivado su <u>Poesía y verdad (papeles para un proceso)</u> (1959), como puede observarse nada más comenzar a leer la introducción de este último libro.

Por otra parte, su concepto de Metapoesía y de inspiración ya están presentes en su <u>Exploración de la poesía</u> (1964). La segunda etapa de su exploración en vivo, esto es, en Bécquer, es justamente una aproximación desde

dentro a esa concepción de la poesía y consecuente práctica poética. En Exploración de la poesía no explica las causas sociológicas que han determinado estas concepciones, lo que hace en el libro que nos ocupa, sino que se limita a rastrear su funcionamiento interno como una tendencia que es de la poesía idealista. Su manera de proceder no significa que acepte dichas concepciones y tipo de poesía. Los mismos supuestos que actúan en su último libro, están laborando en la cara oculta que determina y da sentido a su exploración de la poesía, tan sólo que ahora están analizados y expuestos teóricamente, no ya "en vivo", sino "en abstracto", a los que se une una explicación sociológica, como he dejado dicho ya.

Por lo que respecta a "El desclasamiento de los poetas", Gabriel Celaya alude, con igual razonamiento básico, a la actitud que el poeta contemporáneo mantiene con respecto a su medio social (su actitud le lleva a "extrañarse" y a renunciar a cualquier intervención en la realidad social, encerrándose y mitificando así su obra) en su "Carta abierta a José García Nieto" (1956) y en su artículo "Con la lírica a otra parte" (1958). Tan sólo que estas ideas básicas están en función, en los artículos mencionados, de la realidad social española, a cuyos poetas pretende zaherir. En Inquisición de la poesía, por el contrario, Celaya se remite a los orígenes mismos de este desclasamiento, así como analiza las distintas funciones sociales que ha cumplido el poeta a lo largo de la historia, todo ello enhebrado por un análisis de tipo sociológico (146).

El capítulo último de esta parte, que titula "Poesía y trabajo", en el que sienta su tesis básica acerca de la importancia que tiene el trabajo en la creación literaria y en el que, paralelamente, expone su concepción del poeta como trabajador u obrero especial, desarrolla teóricamente lo que como simple apunte se dijo en su artículo "El punto de partida" (1948 es la fecha de su redacción, aunque fue publicado en la segunda edición de Poesía y verdad (papeles para un proceso), en 1979) -"trabajo creador", decía entonces- y lo que muy poco tiempo después se exponía con mayor sentido, pero con igual brevedad, en El Arte como lenguaje (1951) acerca del artista como obrero especial (147). En este mismo sentido se pronuncia en su artículo "El escritor y sus medios" (1958).

La segunda parte de Inquisición de la poesía, "Cuestión de palabras", tiene que ver muy directamente con otros trabajos de Celaya. Afirmo esto no sólo porque reproduzca, bajo el título de "Antecedentes", tres de sus trabajos más significativos por lo que a la cuestión del prosaísmo respecta, sino porque la "reactualización", aquí, de su trabajo "El Arte como lenguaje es sorprendente. Pero, momentáneamente, detengámonos en los "Antecedentes". No voy a usurpar la palabra a Celaya, máxime cuando él mismo ha justificado la inclusión de los tres trabajos citados sobre el prosáísmo en su propuesta teórica final:"Porque todo esto, y otras cosas que irán saliendo al paso, se hallaba latente en los textos que he transcrito. Pero mi falta de preparación, mis hábitos de escritor al uso y ciertas violencias o confusiones en la expresión, quizá disculpables si se toman en cuenta las circunstancias en que me pronunciaba, explicarán por qué a veces, una

frase pretendidamente ingeniosa o sólo desdeñosa me parecían, sin la aplicación y explicación necesarias, respuesta suficiente a cuestiones muy complejas" (pág. 71). En efecto, los siguientes capítulos le van a servir para justificar teóricamente su práctica poética coloquial y reflexiones coyunturales acerca de la misma. Ahora bien, la relación que mantienen sus artículos y publicaciones en este sentido con Inquisición de la poesía no es directa, no lo es tanto al menos como la que mantiene con dicho trabajo El Arte como lenguaje. De todas maneras, esto no pretende negar la importancia que han tenido por ser el semillero de preocupaciones sobre el sentido y la especificidad del quehacer literario, precupaciones que en cierto modo culminan con sus análisis teórico hasta ahora final.

El segundo capítulo de la parte que nos ocupa, "Lenguaje poético y lenguaje práctico", da entrada a las preocupaciones básicas presentes en el apartado de El Arte como lenguaje, titulado "El "modo de hablar" artístico y el "modo de hablar" común". Ahora bien, en Inquisición de la poesía estas reflexiones básicas, que en absoluto se niegan, han sufrido un tratamiento teórico más pormenorizado y se ha acudido a determinadas teorías lingüísticas que vienen a aportar más luz sobre la cuestión. Ni que decir tiene, por otra parte, que el hecho de que sus primeras reflexiones lo fueran sobre el arte en general, no elimina el estudio del lenguaje estrictamente literario, al que Celaya alude particularmente no obstante una y otra vez.

"El sonido significativo" desarrolla considerablemente algunos de los principios teórico-críticos que Celaya puso en la base de su Exploración de la poesía. En dicho trabajo, nuestro crítico participa de su concepción del sonido como sonido expresivo, tal como lo vemos en su exploración de la poesía pura en Fernando de Herrera, parte de la que llega incluso a comentar unos párrafos en esta ocasión. Asimismo, cita unas cantinelas infantiles para sentar sus tesis al respecto, no estando de más decir que, a los cuatro meses de publicarse Inquisición de la poesía, apareció editado un ensayo de nuestro escritor, titulado La voz de los niños (mayo de 1972), en el que recopila y comenta canciones tradicionales infantiles, destacando justamente el "sonido significativo" de las mismas y en este sentido afirma: "Por otra parte, estas cantinelas infantiles, a pesar de su incoherencia, o quizás por su misma incoherencia, ejercen a veces una especie de hechizo que tiene algo de poético. Es innegable que los niños poseen un sentido de esa magia verbal que, al margen de toda significación lógica, yace en las entrañas del lenguaje y que la poesía pura reclama (...) Ciertamente, esto no es aún poesía pero es una de sus raíces vivas y ningún poeta auténtico ha sido insensible a su seducción" (148).

"Embellecimiento y prosaísmo", título del cuarto capítulo de la segunda parte, reproduce casi textualmente, tras un extenso y documentado razonamiento teórico, la tesis básica al respecto ya mantenida en El Arte como lenguaje: que un poema no es el embellecimiento de algo que hubiera podido pensarse y decirse también en prosa, sino aquello que sólo en virtud de un ritmo y de un tra-

tamiento especial de la materia verbal se hace manifiesto y adquiere su plenitud de sentido.

"Los fetiches verbales" tiene un claro precedente en el apartado "Los dos límites: el objeto absoluto y la expresión informe", de El Arte como lenguaje, del que ahora reproduce no sólo unas ideas y reflexiones básicas, sino también párrafos completos. Asimismo, otras reflexiones que vierte en este apartado y, destaco en este caso, aquellas que se refieren a la objetividad de la obra literaria, están tomadas literalmente, salvo ligeras variantes, del apartado del libro citado "El Arte como representación: Individuo y autor". No hay que decir que su exploración de la poesía pura a través de Herrera, reproduce sus ideas sobre el particular, ya expuestas en 1949 y publicadas en 1951, y que Inquisición de la poesía recoge y, en su caso, profundiza.

"Las buenas formas", título de la parte tercera, que estudia la cuestión Rítmica/Métrica, las formas existentes de lo poético y el proceso de comunicación de estas formas, tiene un precedente concreto no sólo a nivel de título, sino a nivel de preocupaciones básicas en un pequeño trabajo inédito incluido luego en la primera edición de Poesía y verdad (papeles para un proceso)(1959) - antes de esta fecha, se refiere a "las buenas formas" en su "Carta a Alfonso Canales", de 1955, aunque de pasada y puesto como introducción de sus artículos sobre la poesía oral, la cantada y la gráfica en la segunda edición del libro citado (1979). Es fácil deducir que en esta segunda edición, el precedente lo ha constituido Inquisición de la poesía. No ocurre esto, lógicamente, con la

edición primera, si bien da entrada a esta serie de preocupaciones básicas de una forma más intuitiva que reflexionada y en función constante de una explicación de su obra concreta. Es ahora, en 1972, cuando va a desarrollar teóricamente las cuestiones allí apuntadas, así como otras ignoradas entonces. Pero, no cabe duda, que aquella era la semilla que ha fructificado ahora a la contradictoria luz de algunos supuestos teóricos de base formalista, con los que Celaya parece estar en desacuerdo. Por otra parte, es el apartado "La música", de la segunda parte o etapa de su Exploración de la poesía, donde también se apunta su concepto de ritmo que no contradice al que ahora desarrolla.

Gabriel Celaya inicia su capítulo "Escrito, dicho y cantado", remitiéndose a su primer trabajo sobre la importancia que los nuevos de transmisión sonora iban a tener en el desarrollo de la poesía. Se trata de su temprano artículo periodístico "El porvenir del analfabetismo" (1950), del que reproduce un párrafo. El artículo que no cita en su trabajo, pero que le sirve de guía concreta y eficaz en su replanteamiento del tema es el titulado "La poesía oral" (1965). Entre ambos artículos, vuelve a insistir en la idea básica en un párrafo de su "Carta a Alfonso Canales" (1955).

"La "dominante" gráfica" es, como sabemos, el título del capítulo donde estudia otra buena forma poética, la poesía concreto-visual o gráfica. No podemos decir que este análisis tenga unos precedentes concretos, más bien podemos suponer que los textos anteriores a este estudio, que datan de 1971, fueron anuncios de las reflexiones que

estaban fraguándose en él. Así, sus "Principios de Poesía Gráfica" y su "Poesía social y poesía experimental" que, más que publicados, fueron hechos públicos en exposiciones y coloquios, no habiendo visto la luz hasta su inclusión en la segunda edición de Poesía y verdad (papeles para un proceso), no ofrecen sino unos principios o puntos mínimos que nuestro crítico ha desarrollado en el trabajo del que nos ocupamos. Sin embargo, frente a la poca relevancia de dichos trabajos, sí puede considerarse un precedente práctico, que no teórico, como es su libro de poesía gráfica Campos semánticos (1971), sirviendo el capítulo que comentamos como una "razón narrativa" de dicha experimentación poética.

Y llegamos a sus "Palabras mayores", la cuarta parte, o sea, llegamos al tratamiento específico del fenómeno poético en tanto fenómeno social. Al igual que venimos observando, son numerosos los trabajos donde se ha pronunciado al respecto, pero he de afirmar que, pese a ello, esta es la parte más original de Inquisición de la poesía. En esta ocasión, Celaya ha sometido a una relectura la serie de reflexiones que vieron la luz en otros trabajos previos, no negados en su base, al mismo tiempo que ha alumbrado nuevas tesis. Esto ocurre con "El canto de nunca acabar", capítulo dedicado a combatir el mito de la inmortalidad literaria, cuya tesis básica en este sentido ya aparece en "La insuficiencia de la Estética o el Arte en situación", primer apartado de El Arte como lenguaje. Asimismo, la lectura que efectúa de la cuestión forma/contenido, en el capítulo "La correlación forma-contenido-fondo", ha hecho dar un importante giro a sus planteamientos sobre el particular, esbozados, por ejemplo, en El Arte

como lenguaje (son numerosos los trabajos que aluden a la cuestión, razón por la que remito al que mayor tratamiento teórico ofrece sobre el tema). Respecto de "La difusión sincrónica", el tercer capítulo, hay dos precedentes importantes que, en este caso, no son ignorados por Celaya. Me refiero a sus artículos "El escritor y sus medios" (1958) y "Tirios y troyanos (sobre poesía y política)" (1962), especialmente.

"¿Quién es quién?" encara dos mitos: el de la originalidad literaria y el del lírico subjetivo. Sobre la originalidad literaria se pronunció, sin undesarrollo teórico oportuno y con la urgencia de defenderse de un ataque, en una carta que alguien malsanamente tituló para su publicación "Una teoría del plagio: el equipo" (1967). Allí se encuentran las reflexiones y líneas fundamentales, al igual que les da cabida en el trabajo que escribe también por este tiempo, Gustavo Adolfo Bécquer (1972). Sobre el mito del poeta en tanto lírico subjetivo, original, etc., ahí quedan sus trabajos sobre la poesía social, donde analiza suficientemente esta cuestión, suficiencia que no podemos entender como sinónimo de exactitud, como es el caso de su prólogo "Nadie es nadie" (1953).

Su estudio de la función poética le ha llevado a analizar la relación poeta/hombre como medio de sustentar su teoría al respecto. Pero esto no es nuevo. Ya está presente el El Arte como lenguaje y, más concretamente, en el apartado "El Arte como representación: individuo y autor". Por otra parte, va a sustentar o está sustentando su crítica de Gustavo Adolfo Bécquer en su trabajo de igual título, terminado de editar el 20 de diciembre de

1972; ya aparecía también este criterio en un temprano artículo sobre dcho poeta romántico (1948); en su artículo "En torno a Luis Cernuda" (1961);y también en su Exploración de la poesía.

No hace falta insistir en que Celaya llevaba razón: esté revisando y clarificando posiciones, con varios objetivos: explicar y explicarse, explicar la poesía en general, procurando la delimitación de un eficaz nuevo modelo poético, y explicar su propia trayectoria, si bien lo primero prima sobre lo segundo. De todas maneras esta cuestión última necesita una explicación más detenida. Para ello, vamos a remitirnos a lo que, por el título, no fue sino el sumario del juicio al que acabamos de asistir, Poesía y verdad (papeles para un proceso), pues dicho "sumario" puede aportar alguna luz sobre el tema. Ahora no vamos a entrar en la casuística de los precedentes, sino que vamos a encarar sendas publicaciones desde una perspectiva global.

Cuando me ocupé de Poesía y verdad (papeles para un proceso), afirmé que bien podía considerarse como un libro de "memorias", poesía y vida, entendidas éstas no como una narración de hechos anecdóticos y pormenorizados. También, puse de manifiesto el compromiso de base que le había llevado a dar esta "razón narrativa", este explicar y explicarse,como una manera de rechazar la concepción de la poesía como algo misterioso e inefable, al mismo tiempo que servía para mostrar su trayectoria literaria en el doble plano de la reflexión teórico-crítica y en el de la creación poética. Ahora bien, si esto es así y

si muchas de las preocupaciones, cuando no las páginas mismas, de este libro han pasado a Inquisición de la poesía ¿ es este último libro un libro asimismo de "memorias"? No exactamente. Por supuesto, que en lo que sí confluyen ambos libros, y prácticamente el resto de la producción teórico-crítica del vasco, es en la actitud de compromiso básica que le conduce justamente a esta labor subsidiaria en relación con su labor creadora, confluyen, digo, en la actitud básica que los determina a ambos: la "razón narrativa". Ahora bien, la diferencia entre los dos trabajos radica en el objeto sobre el que en última instancia se apoyan. En el caso de Poesía y verdad (papeles para un proceso), efectivamente el objeto es la poesía social; en el caso de Inquisición de la poesía, el objeto no es la poesía social, aunque así lo manifieste -en todo caso, su objetivo sería elaborar un nuevo modelo poético para sustituir a la poesía social-; el objeto sobre el que construye su libro es un objeto "abstracto-formal", en el que, como resulta obvio, cabe la poesía social y cualquier otra práctica poética. De ahí que ya señalara la contradicción existente entre los objetivos perseguidos y los objetivos reales logrados por este libro. De ahí, también, que este libro sea algo más que poesía y vida, algo más que unas memorias: es una reflexión teórica sobre la poesía en general, que no ignora, eso es cierto, toda la experiencia creadora de nuestro autor que pasa a formar parte de este trabajo no como objeto final de análisis o justificación, sino como materia prima de conocimiento. Claro que esto no supone ignorar que pueda servir, como he dicho anteriormente, para recorrer su propia labor poética. De todas maneras, y ampliando el marco de lo que expresivamente venimos llamando "poesía y vida", puede

servir su trabajo como "memorias", pero memorias no ya de su labor creadora, sino muy especialmente de su trayectoria teórico y crítico literaria: Inquisición de la poesía nos muestra su llegada a la reflexión teórica abstracta sobre la poesía, nos enseña su devenir desde la justificación de su creación poética a la explicación teórica global del fenómeno poético en el sentido que ya apuntaba su trabajo El Arte como lenguaje. Ahora, su trabajo, que se pretende riguroso, aspira a independizarse precisamente por eso del sujeto que lo ha llevado a cabo. Por eso, es más que un simple examen de conciencia, aunque proporciona elementos para llevarlo a cabo. Por eso, mi conclusión final no es una simple paradoja, sino una conclusión dialéctica: Inquisición de la poesía no es un libro de memorias, pero necesario para unas memorias.

De la relación de "Inquisición de la poesía" con otros trabajos posteriores de su autor: No hay que insistir demasiado en que este apartado del análisis está en función, más que de un análisis interno del libro, del análisis de la fortuna y desarrollo que determinados problemas teóricos, en él tratados, han tenido en años siguientes a su publicación.

Por ejemplo, el hecho de que reproduzca el capítulo titulado "Poesía y trabajo", sin modificaciones salvo la eliminación del último párrafo que es un comentario de tipo metodológico interno , en la segunda edición de Poesía y verdad (papeles para un proceso) (149), tiene un sentido: la ratificación de sus posturas sobre el mito de la inspiración. De no ser así, o hubiera eliminado el texto o lo hubiera redactado de nuevo. Sin embargo, lo

reproduce tal como vio la luz en el libro que nos ocupa, con lo que reactualiza su análisis en cuestión.

No ocurre esto con la cuestión poeta/hombre, tratada en "La función poética". Esta cuestión, que es angular en su labor teórica y crítica, sufre un replanteamiento en el prólogo a la segunda edición de su libro de poesía De claro en claro (150), al que prestaremos nuestra atención en el último apartado de este capítulo. Ahora, en abierta contradicción, sin negar que es a la obra donde hay que acudir para explicar a un poeta, pero al mismo tiempo manifestando que no debe desdeñarse la biografía, concluye afirmando mediante pregunta: "¿No hay algo común entre el hombre y el autor?".

Todas sus teorías del yo y de la colectiva comunicación poética, yo que concibe como un yo asimismo colectivo, teorías y razonamientos que en este sentido se pasean a lo largo de su Inquisición de la poesía, pero que se concretizan especialmente en el capítulo "¿Quién es quién?" no han sufrido replanteamiento alguno. Todo lo contrario, ha vuelto a ratificarse en ello en numerosas publicaciones y entrevistas, de las que ahora les cito a manera de botón de muestra una: su "Noticia" puesta al frente de la segunda edición de Las cartas boca arriba (1974), donde leemos: "Y, a fin de cuentas, ¿qué importan los nombres (de los destinatarios de las cartas-poemas)? El hombre habla con el hombre, y quizá, a fin de cuentas, sólo habla con el tú-yo, yo-tú (¿quién es quién?) que todos somos en la palpitante comunicación del campo magnético en que todos andamos perdidos haciéndonos lejanas, difíciles y provisionales señales" (151).

Su análisis de las formas de existencia de la poesía en "Escrito, dicho y cantado" abordaba la relación música-poesía, concluyendo que la misma era inviable, p pues aquélla anulaba los efectos acústicos de las palabras, rasgo esencial y caracterizador del discurso poético. Pues bien, desarrollando en cierto modo esta cuestión, Celaya publicó un artículo titulado "La poesía cantada" (1976), en el que vuelve a insistir en la inviabilidad de esta relación, argumentando ahora no ya el hecho de que una anule a la otra, sino el hecho de que la poesía así será "consumida" de distinta manera, rebajándose su capacidad expresiva. Insisto, pues, en el proceso de transmisión, completando de esta manera el tratamiento deparado a este asunto en el capítulo citado (132) y conectando con lo tratado en el que tituló "La difusión sincrónica", sobre todo por lo que respecta a la cuestión de la "amplitud" y "calado".

De la estrecha relación de los supuestos teóricos de Inquisición de la poesía con los que están en la base de su trabajo Gustavo Adolfo Bécquer, publicado poco tiempo después, pero en el mismo año, ya hemos hablado en párrafos anteriores. Tan sólo pretendo recordar ahora el carácter de desarrollo práctico que de aquellas teorías supuso este trabajo. Al fin y al cabo, esta es una forma de relación entre los trabajos, una forma de relación fundamental.

Delimitación y explicación de los presupuestos teórico-metodológicos básicos presentes en Inquisición de la poesía: Entramos en la fase más importante del análisis. Todo el proceso de investigación, del que en parte ya les

ha dado cuenta, ha estado orientado a la consecución de este norte: la explicación del sentido real de este trabajo. Para ello, una vez que lo hemos analizado en su propio "marco", vamos a preguntarnos acerca de la viabilidad científica y acerca del porqué histórico del mismo.

Una actitud materialista cala la investigación llevada a cabo por Celaya. Esta actitud le lleva a cuestionar determinadas concepciones idealistas existentes hoy comúnmente acerca del fenómeno poético, así como se orienta en este sentido a buscarles una explicación en las bases sociales o materiales que las han hecho posibles. A partir de aquí, se extiende en el análisis de una serie de elementos que configuran el fenómeno poético: de lo prepoético a lo poético mismo, sin ignorar el carácter y funcionamiento social de dichos elementos. Esto explica que nuestro crítico rechace el mito de la Metapoesía y el de la inspiración, procurando una explicación del aquí y del ahora: el psiquismo del autor, el trabajo creador (claro que esta afirmación no supone ignorar lo que el mismo trabajo enseña en su resultado final: una concepción vulgar del inconsciente ideológico y una "solución" contradictoria a la cuestión inspiración y trabajo); asimismo, esto nos muestra la razón de esa incursión sociológica para explicar las razones del renacimiento de sendos mitos (su incursión no está exenta de razón en algunas de sus partes, sobre todo las que se refieren al escritor contemporáneo). Por otro lado, esta actitud materialista, calada por el empirismo, aclara que busque la especificidad de lo poético en lo que, "a simple vista", parece innegable, racional y lógico: su especial "modo de hablar", remitiéndose al origen de ese lenguaje poético, un origen

social, que se concretiza en la figura del poeta, evidencias todas ellas que en absoluto cuestiona. Así, pues, y en aras de esa serie de evidencias y como resultado de esa actitud básica, no extraña tampoco que dé entrada en su estudio al análisis del carácter y funcionamiento social de la poesía. Así, pues, su actitud materialista le lleva al juicio inquisitorial de una serie de mitos que, como el de la Metapoesía, el de la inspiración, el de la inmortalidad literaria, el de la originalidad, etc., entre otros, pesan hoy sobre un numeroso público lector-creador de poesía. La forma en que este juicio se desarrolla responde a todo menos a una guerra de religión: los razonamientos y explicaciones se suceden, abarcando todos y cada uno de los elementos del fenómeno poético. Pero, en principio, este "auto de fe" materialista, aun con haber reducido a cenizas determinadas concepciones de la poesía al uso, ha dejado intactas las concepciones básicas de la poesía que, de haberse empleado el análisis materialista hasta sus últimas consecuencias, hubieran proporcionado las llamas más altas y vivas de la hoguera. Y esto por las razones que vamos a ir viendo a continuación.

La actitud de base descrita lleva a Gabriel Celaya a los hechos, de los que parte. Ahora bien, nuestro crítico construye directamente sobre los mismos, sin análisis previo mi explicación teórica alguna. Parte de unas evidencias que, por ser tales, no cree necesario justificar. Acepte, pues, tácitamente, el objeto fundamental de su investigación sin cuestionamiento previo: el objeto poesía y los elementos básicos que presupone. Esto supone concebir la poesía como una realidad esencial-práctica consustancial al ser humano, igual a sí misma, que existe

desde que éste existe y que, por tanto, se proyecta a un futuro. No le importa, eso sí, rechazar determinadas maneras de concebir esta realidad esencial. No le importa tampoco señalar el cambio de formas de existencia de lo poético, proponiendo incluso determinadas "buenas formas" o formas eficaces socialmente. Anuncia asimismo un futuro salvador no sólo para la poesía, sino también para el hombre, que él vislumbra en una sociedad socialista. Estudia teóricamente el porqué de los cambios de significación de las obras e incluso su distinta función. Y todo ello no por cuestiones meramente estéticas, sino históricas, ya que es la realidad histórica la que produce tales transformaciones. Pero, lo que nunca hace, en cambio, es preguntarse objetivamente por esa realidad esencial. Máxime, cuando desde un punto de vista materialista, no existen esencias previas o capacidades antropológicas, sin una determinación histórica concreta. Esta es una verdad de siempre, incuestionada comúnmente, por lo que Celaya considera perfectamente válido construir sobre ella. Pero las evidencias necesitan en todo caso de una verificación, porque se corre el riesgo de dar por cierto lo que nuestros ojos directamente ven (y uno es el proceso real y otro el proceso de pensamiento): que un sol "literario" gira alrededor nuestro.

Este es su primer y fundamental error teórico. Y ello pese a situar en la base de la poesía la realidad histórica. La actitud de Celaya es historicista, aunque parezca curarse en salud al decir en su trabajo: "Pero los momentos históricos de Hegel sólo con el despliegue de la Idea absoluta en el proceso de su auto-realización y, en el aspecto estético como en otros, debemos poner

como es debido lo que estaba cabeza abajo en el idealismo. No es la idea absoluta, sino la realidad histórica lo que se realiza, como Marx veía" (pág. 205). Otros han demostrado con sus análisis teóricos (153) el sentido en que debe entenderse esta "inversión" hegeliana por parte de Marx, ya que, según se desprende de un certero análisis realizado por Louis Althusser, no se puede aceptar el concepto de inversión como conocimiento, porque esto supone aceptar la ideología que lo sostiene: una inversión no hace variar ni la naturaleza ni el contenido de una filosofía. En Marx, la inversión supone un cambio de problemática, la sustitución de una teoría ideológica por una teoría cualitativamente diferente. Ahora la historia ocupa el lugar de la Idea Absoluta y, concebida como una categoría originaria, se realiza a sí misma y con ella todos sus elementos: la poesía, en este caso concreto. El error de base está, pues, en confundir lo que es el proceso real y el proceso de pensamiento. En dar por existente-real lo que no está sino en su pensamiento en forma de nociones, informaciones, conceptos ideológicos,etc. -la poesía y sus elementos incuestionados. Esto no quiere decir que un trabajo teórico no se apoye en los procesos reales, sino que la producción de conocimientos se sitúa en el proceso de conocimiento, constituyendo una práctica social más. Hay que partir, pues, de las nociones, informaciones, conceptos ideológicos, etc. de un objeto real que actúan como materia prima sobre la que se opera con conceptos teóricos generales produciendo un conocimiento concreto de ese objeto real, conocimiento, que no hay que decirlo, no es el objeto real mismo. Pero, partir de la poesía en tanto objeto real, materia prima del conocimiento, supone poner en el punto de salida lo que no

debería ser sino el objeto real del que obtendríamos finalmente un conocimiento concreto. Por eso, decía que el error mayúsculo de su trabajo es partir de los hechos y construir sobre ellos directamente, sin percatarse de que los hechos existen independientemente de nuestro pensamiento. Por tanto, su actitud, que se pretende materialista, ha estado penetrada por una estructura ideológica ajena al materialismo, lo que impide considerar su Inquisición de la poesía como una práctica teórica científica, si bien esto no elimina, dados los numerosos problemas que analiza y sus constantes reflexiones sobre la poesía como una práctica histórica, el valor deíctico, esto es, muchos conceptos ideológicos de su estudio señalan realidades, pero no dan los medios teóricos para conocerlos efectivamente. Inquisición de la poesía, y lo vamos a ir viendo, tiene el valor de proporcionar el reconocimiento de unas realidades, pero no su conocimiento; antes al contrario, en su lógica interna, se yergue como un obstáculo teórico para conseguir ese conocimiento. Pero valga esta crítica en tanto crítica teórica, ya que la realidad social es tan compleja que esta ideología teórica puede tener unos efectos distintos a otros niveles: a nivel político, por ejemplo. Pero de esto nos ocuparemos al final.

Tras el análisis de este proceder básico a nivel de pensamiento que, desde un punto de vista teórico, podríamos considerar "pre-materialista" (esto no impide una práctica marxista a nivel público-político, aunque por estos años Celaya se encuentra también desorientado), vamos a proceder a un análisis de las categorías ideológicas que su trabajo presuponen, así como nos ocuparemos del proceso de pensamiento y metodología empleada.

La actitud descrita le lleva a formular las siguientes preguntas básicas: "¿Qué es, pues, lo específico de la Poesía? ¿Y en qué sentido dice algo que escapa al lenguaje habitual?" (prestemos atención a ese "escapa", que no "rompe"). Esta pregunta cristaliza toda su concepción al respecto. La respuesta es lo que menos importa en este momento. Puede ser una u otra cosa. Lo importante ahora es percatarnos de que ésta ya viene impuesta por las mismas formulaciones de las preguntas o, si queremos hacer complejo el razonamiento, habremos de pensar que ya había una respuesta previa a dichas formulaciones, esto es, se da por demostrada la existencia de la poesía, se da por verdadera su especificidad frente a otros discursos y, aún más, ya se indica que esta especificidad es lingüística. Las preguntas asimismo presuponen una concepción de la poesía como una práctica lingüística, resultando ser su materia prima una lengua dada, usada especialmente, con lo que se obvia el grave problema que supone caracterizar a este discurso como lingüístico cuando el resto también lo son por el hecho de utilizar una lengua determinada. Esta pregunta, como otros han demostrado, "es un síntoma que connota el intento de evitar la verdadera pregunta, mediante la "táctica" de sustituirla por una respuesta anticipada que se enmascara entre interrogantes" (154). Esta pregunta de Celaya conecta perfectamente con la preocupación básica que al respecto han venido manteniendo las distintas corrientes de pensamiento literario. Este es el punto donde todos confluyen, pese a diferencias "a simple vista" insalvables. Pero, veremos aún con más detenimiento y nitidez cuanto digo, si prestamos atención a su respuesta.

Por las razones apuntadas, la respuesta es conocida ya. No extraña ahora que Celaya la afronte directamente para decirnos que lo específico de la poesía reside en que es un "modo de hablar" especial. Ahora bien, conviene saber quién o qué procura tal modo de hablar especial: "Un poema -dice- no es más que un aparato verbal fabricado con industria humana para explotar hasta el límite la fuerza natural del lenguaje". Esta claro, pues, quién es el responsable de este uso: el poeta, que es el "creador" de esta lengua al hablar auténticamente; el poeta introduce este uso especial de la lengua al emplearla en su originario brotar. La poesía es, por tanto, la encarnación verbal de ese acto de comunicación, pues no otra cosa es para nuestro crítico, ya que por ser lenguaje presupone un interlocutor. Hasta aquí Celaya parece conectar con la llamada estilística idealista. Así, su concepción de la lengua en pureza reproduce los planteamientos del idealismo lingüístico croceano-vosleriano, tan presentes en esa tendencia de la estilística, considerada idealista paradójicamente por propios y extraños: tanto por los críticos que en absoluto rompen su problemática -la crítica de base lingüística-estructural es el caso- como por los que pretenden explicar el fenómeno literario en su raíz histórica. Recordemos en este sentido cómo su lectura de la famosa dicotomía saussureana langue/parole no desdice la formulada en su día por Dámaso Alonso en su conocido trabajo Poesía española (ensayo de métodos y límites estilísticos)(155), libro del que Carlos Bousoño escribió un artículo crítico en el que justamente daba cabida a este problema, "Estilística y teoría del lenguaje" (156) (una vez que ha saltado el nombre de Saussure,

no está de más decir que Celaya, aunque lo matice ampliamente, toma de él algunas de sus famosas dicotomías, quedándose unas veces con el concepto y términos y otras con los términos simplemente: es el caso de la dicotomía sincronía/diacronía -"La difusión sincrónica"/"El canto de nunca acabar"- o la de lengua/habla; asimismo utiliza los términos significante y significado, que designan los elementos constitutivos del signo lingüístico, si bien con las matizaciones que le impone a Celaya su concepción idealista del lenguaje, de corte croceano-vossleriana, autores éstos a los que en alguna ocasión cita mostrándose de acuerdo con el sentido de sus respectivas palabras). Así, pues, Celaya "se enfrenta" con aquellos teóricos que conciben el lenguaje literario como ruptura de la norma, incluso con los que ven la poesía como un acto lingüístico en sí mismo (recordemos el capítulo "Los feteiches verbales"). El concibe el poema como la encarnación en palabras de algo que está detrás de las mismas: el poeta. Ahora bien, si hasta aquí hemos dicho que coincidía con los planteamientos de la estilística, hemos de tomar esta afirmación con reservas o tomarla con un valor descriptivo o meramente aclaratorio, porque en realidad las concepciones de Celaya sobre aquello que infofma al lenguaje poético no se agotan en el poeta en sí mismo, ni en su capacidad de mera expresión estética. Celaya va "más lejos" (entiéndase esta metáfora espacial con valor deíctico, ya que en realidad no sale de un planteamiento de la cuestión cualitativamente distinto del de la estilística, esto es, se halla situado en una concepción ideológica del problema, que a su ve es un problema ideológico). Nuestro crítico concibe al poeta no como un sujeto aislado, sino

como un sujeto histórico cuya "vivencia oscura de la realidad histótico-natural" o fondo social atraviesa o informa el poema. Es, pues, la realidad histórica la que, según Celaya, configura la forma y proyecta el contenido poético, si bien hay que tener en cuenta las matizaciones que realiza en los siguientes términos: "Lo que se da de hecho, sobre todo en la poesía, es un primado del fondo, tanto sobre el contenido como sobre la forma. El fondo es el ser social del hombre: la vivencia de su situación histórico-natural, en la que actúa de modo determinante, pero no único, la base económica realmente vivida, pero sólo oscuramente percibida por la conciencia individual" (pág. 215). Esta vivencia del fondo no es ideológica para Celaya, sino que es una mostración de lo real; lo ideológico tiene lugar en la poesía cuando el poeta informa conscientemente el contenido de su obra. Así, pues, recapitulando, tenemos que lo que se encarna o informa esa lengua, haciendo de ella una práctica poética es en última instancia la realidad histórica, esto es, en el caso que nos ocupa, la Idea Absoluta hegeliana invertida, puesta sobre el derecho. El marxismo de Celaya está penetrado, lo afirmo una vez más, por una estructura ideológica ajena al mismo, que da cabida contradictotiamente tanto a elementos de una ideología humanista como a las teorizaciones hegelianas, no habiendo sufrido la "ruptura epistemológica" necesaria que haga de su marxismo, del análisis marxista que este trabajo representa, una verdadera práctica teórica de orientación objetiva. Celaya llega a vivir en este medio ideológico con perfecta coherencia, hasta el punto de llegar a afirmar: "Y aunque parezca increíble, la diferencia entre ambas cosas es lo que no ve,

por ejemplo, Peter Demetz, cuando dice que Lukács es un último hegeliano, lo que a fin de cuentas podría decirse de cualquier marxista..." (pág. 205, el subrayado es mío: A.Ch.). Así, pues, y pese a sus análisis críticos del realismo socialista y de Lukács, Celaya está diciendo lo mismo que el teórico húgaro, tan sólo que de manera originalmente presentada. Celaya se encuentra inmerso en el contenidismo (García Berrio sitúa aismismo a Celaya, por lo que a sus tesis de forma-contenido-fondo concierne, en el "plano del contenido", pero de esto hablaré más adelante). Esta "ubicación" del crítico español nos permite afirmar su proximidad teórica al marxismo a falta de dos pasos cualitativos, así como nos permite resaltar el interés deíctico de su posición, por remitir al lugar exacto de donde debe partirse en un análisis, si bien el camino recorrido por su parte teóricamente es incorrecto. Por otra parte, no se puede ignorar el distinto funcionamiento político de esta "ubicación" teórica contenidista en relación con el otro elemento de esta dicotomía burguesa: el formalismo.

Retomando el hilo de nuestra exposición, observamos cómo es algo exterior a la lengua misma lo que la informa, convirtiéndola en una práctica especial y caracterizándola frente a otros discursos lingüísticos como tal discurso poético. Es, en nuestro caso, "la vivencia oscura del fondo" por parte del poeta lo que se comunica en la lengua cuyo uso no es conceptual sino expresivo y analógico. El sobreindividuo poeta no habla por sí mismo (de ahì que establezca una distinción entre el hombre y el poeta), sino que comunica su vivencia del fondo, convirtiendo su poema en una mostración de lo que es; esta mostración de-

be ser auténtica, lo que justifica en este sentido la utilización auténtica, creadora del potencial lingüístico; de ahí que establezca la oposición autenticidad/ideología, como si fuera posible establecer tal distinción, teniendo en cuenta que la naturaleza del fenómeno poético no es ser un hecho de o en lengua -por sí misma o informada-, sino un hecho de naturaleza ideológica: es una práctica ideológica objetiva históricamente determinada. Tampoco es correcto pensar lo inconsciente como auténtico y lo consciente como ideología, precisamente cuando el autor, como cualquier ser histórico, es portador de un inconsciente ideológico de clase. El poeta, pues, no muestra lo que es, sino una visión falseada, necesariamente falseada de esa realidad, lo que no impide considerar su práctica como una práctica social objetiva).

Siguiendo con estos principios teóricos que sustentan la labor teórica de Gabriel Celaya, obtendremos una explicación del porqué se detiene en el análisis del lenguaje poético en sus mecanismos, niveles, formas y funcionamiento internos. Su aproximación al lenguaje poético en este sentido no es una aproximación que pretenda buscar las causas de esa especificidad en el lenguaje mismo. El no persigue descubrir los mecanismos estrictamente lingüísticos que hacen de un discurso lingüísticos un discurso literario. La especificidad de lo poético no reside para él en la literariedad, a diferencia de lo que al respecto han manifestado los formalistas rusos, a los que -de nuevo la paradoja- él sigue teóricamente en determinados planteamientos. Si Celaya se aproxima al análisis del lenguaje, lo hace en función de su expresividad potencial

que en todo caso vendrá impuesta desde fuera. De ahí que, separándose de Saussure y de su concepto de significante como imagen acústica, hable del sonido significativo, de la "encarnación acústica". De ahí que analice la palabra también representación de significados en (y no con) los que analógicamente se expresa el poeta. Asimismo esto explica que rechace los "fetiches verbales" y la existencia por sí mismos de los valores poéticos, concibiendo la palabra poética como una palabra "transparente", un medio para lograr la comunicación (de algo que está fuera), esto quiere decir, el texto es, pero es un "simulacro" que carece de realidad objetiva. Esto supone rechazar la concepción del texto como un objeto ideológico real que, como tal, deja constreñidos en los límites de su escritura unas relaciones ideológicas concretas, históricamente determinadas.

Si la obra es una estructura abierta y, como decimos, transparente, necesitará la lectura directa del coautor en su propia lengua, puesto que, por haber usado la fuerza natural de esa lengua, es intraducible. Así, más que la comunicación, se produce la comunión que Celaya da como inefable. Esta comunicación puede producirse en cualquier momento de la historia y será la realidad histórica la que, según Celaya, determine al lector en su lectura, poniendo uno u otro contenido poético y haciendo que la poesía viva, lo que explica su inmortalidad. Nuestro crítico vuelve a reproducir, pese a aludir a la realidad histórica como determinante de la inmortalidad literaria y no al genio o los contenidos estéticos, su inconsciente ideológico que le ha hecho inutilizar el aparato conceptual marxista para su análisis. Hay varios

aspectos implicados en este razonamiento que merecen comentario. En primer lugar, suponer que la obra no tiene una existencia objetiva, lleva a la necesidad de pensar que existe algo común entre el autor y el coautor, ese algo aun determinado históricamente para el crítico, no es otra cosa que una esencia: la capacidad poética humana que está por encima de formas, estilos, etc. Ese es el punto de unión que asegura la vida de la poesía. En segundo lugar, pareja a su concepción de la creación poética en tanto expresión directa, etc., corre la concepción de la lectura directa por parte del coautor -no hay obstáculos, salvo cuando el lenguaje se cosifica. Esto elimina, por un lado, la necesidad de la crítica, salvo como tarea que debe depurar el texto de adherencias o dificultades lingüísticas para posibilitar ese "cruce" o "cortocicuito" entre el lector y el autor; pero es más, esta manera de concebir la comunicación poética elimina incluso, para nuestro crítico, la necesidad de la ciencia de la literatura, que entiende como el estudio de las formas y a la que abiertamente desprecia. Con esto rechaza todo formalismo y en su huida no cree refugiarse en el contenidismo, al que también critica, sino en el estudio de las "buenas formas" para lograr la comunicación. Pero el mismo Celaya lo ha dicho: no existen las formas sino en tanto estructuras abiertas, meras ocasiones para el contacto, configuradas por el fondo. Esto equivale a reafirmarse en el carácter de hegeliano-marxista, que no le importa reconocer y que creo vislumbrar en él.

De la "dimensión diacrónica", Celaya da paso a la "difusión sincrónica" donde, de nuevo, su actitud evolucionista deja verse sin grandes dificultades. Fuera ya

del interés que supone el análisis de la situación social del escritor contemporáneo y fuera ya del valor deíctico o de reconocimiento que tiene su análisis de la función social de la poesía hoy, podemos observar cómo esa esencia ya tiene su lugar oportuno en el futuro socialista, un nuevo fondo, de la sociedad. Cambiará en su público, siendo destinada al"hombre integral", logrará difusión, será en definitiva una poesía nueva:.. pero poesía, o sea, esa realidad esencial que, igual a sí misma, está ya en la historia desde siempre.

Ya me referí en un capítulo precedente al sentido no radicalmente marxista de su "Nadie es nadie" que ahora vuelve a presentarse en Inquisición de la poesía mediante una pregunta-afirmación, "¿Quién es quién?". El carácter contradictorio o, por mejor decir, ideológico de su análisis de la cuestión del sujeto-sujeto colectivo se descubre en unas palabras del propio autor que, a estas alturas, no creo necesario comentar:"El poeta, naturalmente, debe realizar su propia obra.Pero ser poeta es vivir como propio lo ajeno, traspasar lo individual, producirse en lo otro. Hay un estado de conciencia que no es ni personal, ni colectivo, en el que ciertas aparentes antinomias se funden. El yo desaparece; queda en el temblor de un iris y el poeta es doblemente quién es entregándose" (pág. 242).

Una cuestión final reclama nuestro interés todavía. Me refiero a la cuestión de la "función poética". Pero antes de dar una explicación, conviene que clarifiquemos en qué sentido utiliza Gabriel Celaya el término función,

ya que éste ha pasado a designar conceptos distintos según en qué ciencias operen (desde su utilización en ciencias naturales hasta el específico uso que de él hace Propp en su Morfología del cuento, pasando por la lingüística estructural, sin olvidar su sentido matemático o teatral, este término ha ido cargándose de acepciones). La clave para la comprensión del específico sentido en que lo utiliza, parece encontrase en unas palabras que incluye al final de su capítulo "¿Quién es quién?" que están pensadas para introducir al lector en el capítulo final del libro que precisamente se ocupa de la función poética. Sus palabras son las siguientes: "Los poemas no son objetos dados, que ahí están, sino variables de un función: la función poética, con la incógnita receptor siempre por despejar, y con algunas constantes formales. Y he ahí por qué he hablado en algunas ocasiones de que la eficacia de un poema es más importante que lo que suele llamarse su belleza" (pp. 244-245). No hace falta ser un especialista en matemáticas para percatarse de que tanto el término "función" como el término "variable" están tomados de esta ciencia, si bien éstos actúan desplazados de la problemática teórica que los sustenta. Básicamente, en matemáticas "fundión" significa "cantidad cuyo valor depende del de otra variable" y "variable" no es otra cosa que "cantidad susceptible de tomar valores numéricos diferentes, comprendidos o no dentro de un cierto límite". Así, tenemos que el valor de la poesía depende de los poemas y que éstos son susceptibles de tomar valores diferentes, es decir, vuelve a repetir en "clave matemática" que la poesía no existe por sí misma y que su valor vendrá dado por los efectos comunicativos, si bien éstos no se pueden cuantificar debido a la "incógnita receptor".

Creo que este es el sentido de la utilización de estos términos y no en el sentido concreto de fin poético del lenguaje en sí mismo que Ja kobson da a su expresión homónima (157). En 1973, publica Celaya un libro de poesía titulado curiosamente Función de Uno, Equis, Ene, F (1.X.N.) donde el sentido matemático del término está perfectamente claro y viene a ratificar en cierto modo lo anteriormente dicho. Pero, con estar claramente utilizado, no es éste el único sentido del término, ya que en Inquisición de la poesía parece utilizarlo nuestro crítico en el sentido de función o representación teatral y no otro sentido se desprende de su concepción del poeta como actor y de la poesía como representación dramática y no canto subjetivo. Esto es lo que le lleva a considerar que una cosa es el hombre individuo y otra el poeta que, por serlo, es sobreindividuo que tiende al hombre universal con el que quiere vivir todas las experiencias humanas, viviendo como propio lo ajeno, trascendiéndose a sí mismo y a su circunstancia, invéntándose para decir su verdad esencial: "La verdad de su ser hombre, puramente hombre, hombre total en latencia por encima de cuanto le particulariza". Esta es su representación y este el papel de los espectadores de la función: un vivir cuantas posibilidades quepan dentro de la totalidad. Fácilmente podemos comprender la ideología humanista que sustenta sus palabras. La esencia "humanidad", la ideología de la comunicación sensible atraviesan sus reflexiones. Este es el verdadero sentido o función de la poesía, que la sobrepasa, que la atraviesa, dejándola en materia verbal quemada: la comunicación de un espíritu humano universal. El materialismo ha vuelto a hacer aguas.

A lo largo de estos comentarios, ha quedado delimitada la posición que ocupa el trabajo en el conjunto del pensamiento literario contemporáneo y asimismo he creído delimitar las razones de por qué, aunque sinceramente lo intente, su estudio no puede considerarse materialista, sino muy al contrario. Ahora bien, a lo que aún no he ofrecido explicación alguna es al sentido que tiene su continuo apoyo teórico en autores que, a simple vista, guardan poca relación entre sí. Uno de los defectos del trabajo que más me llaman la atención como lector es el aluvión de citas textuales de autores de distinto signo teórico y/o ideológico para apoyar sus tesis, en el doble sentido de apoyarlas teóricamente o de apoyarlas mediante el rechazo de otras posiciones (aquí se ha echado en falta cierta profesionalización investigadora, pues el hecho de ignorar la procedencia de los textos citados y la ausencia de notas aclaratorias, ha dejado en principio inerme al lector; por otra parte, si esta manera de proceder ha obedecido al carácter ensayístico del trabajo, no lo ha conseguido, porque Inquisición de la poesía rebasa la frontera del ensayo). De todas maneras, pese a ser numerosas las ocasiones en que cita a determinados autores con los que discrepa, aún son más abundantes las citas de autores con los que se muestra parcialmente de acuerdo, autores que en apariencia se oponen en su base y con los que disiente en lo que es el resultado final de su trabajo. Por citar algunos nombres, recordemos a algunos de los formalistas rusos que cita: Brik, Eixembaum, Skolvski, Tomachevski, Tinianov, entre otros; mencionemos a los "padres" y a algunos teóricos de la estilística: Croce, Vossler, Bally, Dámaso Alonso, Bousoño;

a estructuralistas y a formalistas como Barthes, Eco, Jakobson y los teóricos Wellek y Warren; y, por no hacer esta nómina interminable, terminaré citándoles a algunos marxistas y sociologistas: Marx, Engels, Plejanov, Gramsci, Hauser, Fischer, Sánchez Vázquez. Ante este panorama, el lector recurrirá a la única solución o explicación lógica: Calaya participa de un eclecticismo teórico del que se resiente su trabajo. Pero, en realidad, es algo más que simple eclecticismo. La coherencia interna del trabajo ya es un síntoma en este sentido. Así, la "relectura" y "adaptabilidad" de determinadas teorizaciones formalistas, la "coincidencia" con determinados supuestos de la estilística y su "concepción marxista del mundo" no se niegan mutuamente, sino que se complementan al participar todos ellos de una misma problemática de base. No tiene mi afirmación vocación de ser una salida fácil, como puede dar a entender esta alusión tan general y vaga, pero exacta al mismo tiempo, sino todo lo contrario. Así, cuando me refiero a que todas estas corrientes de pensamiento literario, formalistas o contenidistas, parten de una misma problemática, me estoy refiriendo a que son prácticas ideológico-teóricas segregadas por el horizonte teórico hoy dominante -inscrito en el inconsciente-, un horizonte teórico dominado por las categorías ideológicas propias de la clase hoy dominante. En realidad todos están diciendo una misma cosa final: la verdad de la literatura, ya se ponga ésta en el sujeto autor, en el lenguaje en sí o en la misma sociedad o historia. No hay diferencia cualitativa (claro que, a pesar de hallarse en esta estructura ideológica, no quiere esto decir que carezcan de elementos aislados de orden científico). Pero, una objeción sale al paso: ¿Cómo afirmar que sus citas de Marx, por

ejemplo, entran dentro de este horizonte teórico dominante? En principio, la contradicción es flagrante. Ahora bien, citar a Marx y confesarse marxista no hace suponer que quien así proceda lo sea o los textos que cite se lo impongan. Ni mucho menos. Para participar del materialismo es necesario realizar una lectura marxista de Marx (y no es mera redundancia), operar una ruptura epistemológica que permita cambiar de problemática teórica sobre la que construir -con todos los vaivenes y dificultades. De lo contrario, y este es el caso que nos ocupa, impondremos nuestra problemática a los textos teóricos marxistas con lo que, en su efecto final, dejarán de ser tales para convertirse en una reproducción de nuestra ideología de base, no desdiciendo en absoluto otros trabajos que se presentan antagónicos. Por eso, la incoherente adición de citas heterogéneas tiene una coherencia (ideológica) que la justifica.

"Inquisición de la poesía" y la crítica: Como venimos observando, la crítica ha prestado habitualmente una gran atención a la producción total de Gabriel Celaya. Sobre todo, esa crítica de periódicos, revistas poéticas y especializadas. Pero, lo que normalmente se ha echado en falta ha sido una atención más "profesional" a la labor del vasco. Y voy a explicarme: abundan las recensiones críticas, los artículos de circunstancias, los buenos artículos publicados en la prensa. Sin embargo, es escasa la atención que los teóricos e historiadores de la crítica literaria, en nuestro caso, han deparado a las publicaciones teórico-críticas del vasco. Apenas, salvo la ocasión de la bienvenida en un pequeño ar-

tículo o recensión crítica, se han trabajado las reflexiones de Celaya, apenas se han rentabilizado, por decirlo de algún modo. Tal vez sea por eso, por lo que llame particularmente mi atención los comentarios que el profesor García Berrio dedica a determinadas posiciones teóricas del vasco, expuestas en Inquisición de la poesía, en su documentado trabajo Significado actual del formalismo ruso (158). Desde luego, la atención no es pormenorizada y en buena parte está contenida en notas, pero esto no elimina la importancia, relativa siempre, de este hecho. Así, que se tome como un elemento de contraste, mínimo ciertamente, determinadas reflexiones teóricas del vasco en relación con las teorías del formalismo ruso, supone de salida una valoración, sea cual sea el resultado final de esa comparación. Supone, además, romper uno de los tópicos que, junto al de su consideración como poeta social por excelencia, pesan con mayor fuerza sobre Gabriel Celaya: la desconsideración -en su doble sentido de no atención o atención insuficiente- de la labor teórico y crítico literaria del donostiarra en beneficio exclusivo del poeta. Por supuesto que es el Celaya poeta el que ha posibilitado la existencia del crítico y por supuesto que esta labor específica se ha orientado a su propia producción en buena medida. Pero, de todas formas, esta específica faceta de la producción total del vasco reclama el lugar que le pertenece, ni más ni menos, sobre todo desde la publicación del libro teórico que entretiene en este preciso instante nuestro tiempo. Por eso, desde la plataforma de este trabajo, destaco este hecho que puede parecer, que no lo es, insignificante. Así, pues, voy a ocuparme de las opiniones de García Berrio, así como de un artículo de Paulino Garagorri sobre el libro en cues-

tión, aparecido en Insula (159).

Garagorri señala que este libro no constituye ninguna sorpresa, porque ya ha venido ofreciendo Celaya otros títulos teóricos y crítico literarios, lo que demuestra que -no es novedad en el mundo literario contemporáneo- Celaya se explica, que cultiva en prosa la teoría de sus versos. De todas maneras, si bien el libro no sorprende, se trata ya de algo más que una "exploración". Se trata de "llevar a alguien a la picota". Y este alguien es el "yo". Pero lejos de ofrecerse como un libro polémico, se nos muestra como un trabajo de pretensiones científicas, que pretende combatir a su adversario, socavando la tierra que pisa. Tras señalar el sentido que tiene el libro en su momento histórico: testimonio de la lucha antiindividualista que no para de crecer, se detiene a exponer lo que él considera los dos frentes de esta lucha: la moral y el progreso de nuestra propia cultura. El artículo concluye con una serie de consideraciones del propio Paulino Garagorri sobre el problema en cuestión y termina afirmando que el libro de Celaya es un estudio de un enorme asunto: el yo del poeta, al que juzga como mito.

Veamos ahora el trabajo citado de García Berrio. La primera referencia que hace de Celaya es para ponerlo como ejemplo, en el ámbito general hispano, de la profunda penetración del idealismo lingüístico croceano por lo que concierne a la concepción de la lengua en pureza, concebida como naturaleza de la lengua poética frente a la lengua coloquial. Y esto a propósito de demostrar el proceso de desvinculación lengua comunicativa-lengua poética, iniciado por el formalismo ruso. Para ello cita una cono-

cida definición de poesía de Gabriel Celaya: "Un poema no es más que un aparato verbal fabricado con industria humana para explotar hasta el límite la fuerza natural del lenguaje".

Por otra parte, vuelve a referirse al vasco, para resaltar la coincidencia de su tesis con lo que García Berrio denomina "genial intuición de los formalistas rusos", esto es, con sus teorías acerca de la desautomatización y del carácter plural de cad unidad sémica que convierte los enunciados lingüísticos "realidades lingüístico-poéticas irrepetibles", citando para ello las palabras del escritor español sobre la "vertiente analógica del lenguaje" como fundamento del "haz desalusiones" en que se constituye la poesía.

En la tercera parte de su trabajo, que García Berrio dedica al estudio del conflicto entre los planos del contenido y la expresión de la obra literaria entendida como signo, y más concretamente en el capítulo que estudia la revalorización semiológica de la forma en la estética marxista, presta una detenida atención a la tesis culayanas sobre la correlación forma-contenido-fondo. Comienza calificando de original la solución al respecto que aporta Celaya, si bien la considera como una réplica, en el plano del contenido, de la distinción entre estructura de superficie del poema y estructura profunda, forma y fondo en la retórica tradicional. Para explicar las tesis de Celaya, el profesor murciano acude a las aportaciones teóricas de la glosemática que ha realizado en el campo del pensamiento literario de la mano de Hans Sørensen: "El

concepto de fondo en Celaya -dice- es, en nuestra opinión, más extensivo que el de la mera sustancia de contenido, que para Sörensen era:"La sustancia del contenido afecta a todos los elementos de la obra literaria: las ideas, los sentimientos, las visiones, los recuerdos del poeta" (...) Todos estos elementos, constitutivos del fondo o sustancia, son tan directamente responsables de la forma expresa del "contenido", como de la forma explícita de la "expresión". En realidad, el contraste que se produce es entre lo potenciable y lo realizado. De ahí que con evidente consecuencia destaque Celaya la prioridad del fondo, tradicionalmente considerado, sobre la forma, en último término una más de las manifestaciones de su despliegue" (pág.379) Por lo que respecta a la denuncia que hacía Celaya de la tradicional distinción entre contenido y forma, situándola en la base del formalismo y del contenidismo, García Berrio califica de simplista este juicio de Celaya sobre los formalista rusos, "en cuya concepción de la forma como "sustancia informada" (...) -dice el profesor- hay una innegable superación de "simplismos", e incluso otro exacto anticipo, bien que tan parcialmente aplicado quizá sobre el plano de la expresión como el de Celaya sobre el contenido, de la brillante tesis del excelente poeta y crítico español" (pág. 379). Lo cortés no quita lo valiente.

"Inquisición de la poesía" y su momento histórico: este estudio es la primera sistematización de una revisión de posiciones que Gabriel Celaya inicia tanto a nivel de creación literaria como a un nivel propiamente teórico en los primeros años de la década de los setenta, años en que la poesía social, la crítica social -la estética realista-, que tan amplio desarrollo había tenido

hasta entonces, comienza a entrar en una crisis irreparable. Este modelo de cultura, esto es, de lucha ideológica y política que respondía a una lucha contra el irracionalismo en todas sus vertientes, muy especialmente política, entra en crisis al cambiar determinadas circunstancias históricas: el proceso de industrialización, el consiguiente aumento del proletariado y de los profesionales asalariados que impulsan el movimiento obrero, pese a la represión de la dictadura, intensificando sus luchas a todos los niveles; la consecución, de hecho, de ciertas y siempre provisionales áreas de libertad (información, universidad, etc.); el aumento del volumen de ediciones, permitiéndose numerosas traducciones, etc.; el carácter obsoleto del modelo político vigente en relación con el modelo económico propiciado, etc. El propio Celaya ha reflexionado sobre las causas de esta crisis en los siguientes términos: "Al cansancio -dice- que produce cualquier corriente literaria dominante y a la proliferación de epígonos que, como ocurre siempre, acabaron por convertir en un cliché lo que había comenzado como un deslumbrante descubrimiento, debe añadirse que el clima de furor y esperanza en que había nacido la primera poesía social se había ido extinguiendo con el paso de unos años en los que no se produjo más cambio que el de una derivación de nuestro país hacia una incipiente sociedad de consumo" (160). Es aquí donde comienza a gestarse esta revisión teórica. Por eso anuncia nuestro escritor su travajo como una revisión de la poesía social, como un examen de conciencia, porque arranca de la necesidad teórica que tienen los intelectuales de izquierdas, que han desarrollado su labor de denuncia en los años cincuenta, de reflexionar sobre

la situación y de buscar un nuevo modelo cultural para la nueva coyuntura. De ahí que, pese a todo, Inquisición de la poesía dém cabida en ciertos momentos al "deber ser" literario y adopte ocasionalmente un tono beligerante. Pero, como ya he dicho, su trabajo no se queda aquí, aunque de aquí parta. Inquisición de la poesía se yergue en un estudio teórico de la poesía en general, en el que, muy de acuerdo con la nueva situación crítica, se rechaza el marxismo dogmático, el realismo socialista y se replantea a la pretendida luz del marxismo no dogmático el sentido, función, formas y mecanismos de la poesía en general.

Estos son los años en que los debates teóricos se orientan en torno a los problemas que suscitan el aluvión de publicaciones de traducciones de obras extranjeras, entre las que sobresalen las de tipo estructuralista, y los que suscitan los trabajos de profundización marxista, interfiriéndose fecundamente(un síntoma de lo que expongo es la misma bibliografía recogida y citada en su libro !tan heterogénea!). Y es precisamente en este debate donde adquiere este estudio su específico sentido histórico. Bien es cierto que su problemática teórica global es ajena al marxismo, entendido en tanto materialismo histórico, lo que le lleva a reproducir unas categorías ideológicas hoy dominantes. Pero no es menos cierto que, pese a esto, el trabajo tiene un valor, insisto, déictico al proporcionar un reconocimiento de una realidad, aunque no su conocimiento. Bien es cierto que tiene el valor histórico de optar por la vía hegeliano-marxista en tiempos de eclosión formalista, lo que ya procura unos efectos históricos determinados. Inquisición de la poesía, pues, es en su

momento histórico una voz, entre otras, que busca solucionar la crisis antes citada, comprendiendo la poesía en general y estudiando teóricamente las posibilidades -las buenas formas socialmente eficaces- de conectar con las masas populares concienciadas y, por estos años de los comienzos de los setenta, en ascenso. No son tiempos ya de mera denuncia, sino de alternativa en todos los frentes. A ese intento responde su trabajo. Pero es, por todo lo que hemos dicho, un intento fallido y aún más si miramos al Celaya poeta de estos años.

Inquisición de la poesía es su propuesta teórica global final hasta hoy Pero bástenos saber que no es su última palabra. Y esto por dos razones elementales: porque parece cambiar en alguno de sus planteamientos, lo que a nivel de síntomas aislados y no de reflexiones sistemáticas podemos entrever en su última poesía; y porque -son sus palabras- "no hay nada tan bonito como empezar, estar siempre empezando" (161).

Nueva mirada a la poesía española contemporánea, mientras un ciclo se cierra (1974)

En agosto de 1974 la influyente revista Cuadernos para el Diálogo publicó un número extraordinario, el Extra XLII concretamente, dedicado a la cultura española. En él colaboró Gabriel Celaya con un artículo titulado "La poesía nativa y la emigrante". El breve análisis que de la poesía española de postguerra creada por las dos Españas, la peninsular y la peregrina, efectúa ahora Gabriel Celaya no niega en absoluto anteriores análisis que hemos tenido ocasión de conocer. Por eso el valor de este trabajo viene dado por el específico sentido que tiene al pronunciarse nuevamente en términos conocidos, precisamente cuando un ciclo se cierra, un ciclo presidido fundamentalmente por una sobredeterminación política de la poesía, sobredeterminación que alcanzó por supuesto a escritores de ésta y, cómo no, de la otra España, la del exilio. Esta situación está cambiando y el ciclo comienza a cerrarse literaria y políticamente hablando. Literariamente, debido a la nueva práctica poética de corte vanguardista que se ha instalado en España desde haces pocos años, y políticamente, debido a la agonía biológica de un régimen político que vive ya sus más serias crisis. Aquí radica el interés del artículo que, vuelvo a repetir, pocas novedades ofrece, salvo el párrafo último donde nuestro crítico-poeta ofrece un apresurado juicio sobre la poesía última de nuestro país y salvo algunas consideraciones críticas en torno a algunos escritores españoles

exiliados, así como de las relaciones entre escritores del interior y del exterior.

Como los análisis anteriores de la poesía española, éste vuelve a estar escrito presidido por la "razón narrativa" característica de nuestro autor, volviendo a explicar y a explicarse: por una parte, se centra en la poesía española en general, en la última poesía española se entiende; y, por otra, ofrece el testimonio personal de su trayectoria: desde su situación personal en la inmediata postguerra, pasando por la creación de Norte, para concluir en la descripción de las relaciones amistosas y políticas que, a raíz de la creación de dicha editorial-colección literaria, sostuvo con la otra España.

Por otro lado, conviene saber que, cuando escribe este artículo, Gabriel Celaya a nivel de su práctica literaria está inmerso en una reacción nihilista y desesperanzada que justifican libros como La higa de Arbigorriya y Buenos días, buenas noches que, escritos en 1973 y desde 1974, respectivamente, vieron la luz en 1975 y 1976.

Advierto al lector que elimino en esta ocasión la fase de descripción del trabajo, por cuanto ofrezco la fotoreproducción del texto del artículo en su integridad, al que deseo tengan acceso directo, toda vez que no puede ser consultado en la "Parte documental" al no haber sido incluido allí. Asimismo, quiero dejar constancia de la brevedad de mi análisis que se debe a mi deseo de no repetir conclusiones previas extraídas del análisis de otros artículos suyos que , como digo, no niegan el efectuado en esta ocasión. El artículo, pues, es éste:

LA POESIA NATIVA Y LA EMIGRANTE

Gabriel Celaya

La poesía española de nuestro tiempo siempre ha disfrutado de prestigio. Y quizá sea cierto que se ha movido en un nivel superior al de otros géneros literarios del país. Pero calificar a los poetas del 27 de «nuevo Siglo de Oro» me parece una exageración. Y pensar que si los poetas sociales han sido antologizados y traducidos en todo el mundo se debe a sus méritos literarios, y no a motivos de otra índole, sería una inocencia, si no se tomara en cuenta que abrir nuestras fronteras fue precisamente uno de los objetivos fundamentales de la llamada «poesía social».

El trauma que nos importa considerar hoy a los poetas españoles es el de nuestra inmediata historia, y el de lo que podemos significar y hacer aquí y ahora: Aquí y ahora, y naturalmente a partir de un insoslayable pasado, que podríamos retrotraer pensando por los siglos de los siglos, y en los siglos, amén, pero que podemos tocar por de pronto en el punto de urgencia que nos ha tocado vivir.

El punto de urgencia, vivo e hiriente todavía, aunque nuestros jóvenes crean que pertenece a un pasado que puede darse por archivado, está en la Guerra Española. Se ha dicho muchas veces, pero nunca se repetirá bastante, lo que significó para nuestra Cultura el éxodo de los intelectuales republicanos. Aún limitándonos al mundo de la poesía y dando de lado el inmediato patetismo a que invitan los nombres de Federico García Lorca, Antonio Machado y Miguel Hernández, recordemos, también en frío aunque con el corazón urgido el tremendo vacío en que dejó a nuestra poesía la ausencia de Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Luis Cernuda... Y no olvidemos a otros poetas, quizá no tan sonados, pero que estaban a su alrededor, formando el aura, el clima y el resplandor en el que otros por ellos y en ellos, surgían: Así, Moreno Villa, Manuel Altolaguirre, Garfias, Emilio Prados..., tantos y tantos cuyos nombres se olvidan, y yo mismo estoy ahora olvidando, pero cuyo rayo nos hiere, bien directa, o bien indirectamente cuando su palpitación nos llega en la voz de otros poetas más renombrados, pero que es la de ellos: La de ellos viviendo en otros, en sus amigos, en la comunidad poética de una generación.

Así, cuando la Guerra Española

MIGUEL HERNÁNDEZ

MAX AUB

terminó, ¿qué nos quedaba a los que sobrevivimos en «la vieja heredad»? ¿Qué me quedaba a mí, pobre poeta incipiente, que en julio de 1936, diez días antes del Glorioso Movimiento Nacional, había recibido el Premio del Centenario Bécquer para un poeta novel? Nada. No nos quedaba nada que nos ligara al pasado en el que nos habíamos formado. Sólo fantasmagorías como la del «garcilasismo» y la de unos poetas que hablaban del «Imperio hacia Dios», y que creían en serio que la poesía de Vicente Aleixandre era un camelo. Es más, como la Guerra Mundial había estallado y Francia había sido ocupada por los nazis, al corte con nuestros antecesores —los exiliados españoles— había que añadir la imposibilidad de conseguir libros extranjeros. En poesía como en todo vivíamos, no ya en la penuria, sino en una siniestra autarquía que se proclamaba como gloriosa.

El año 1944, Vicente Aleixandre publicó *Sombra del Paraíso*, y Dámaso Alonso, *Hijos de la Ira*. *Sombra del Paraíso* era un libro evasivo en el que Vicente Aleixandre volvía a sus viejos temas como si nada hubiera pasado entre tanto. *Hijos de la Ira* era un pequeño exabrupto, incidental en la carrera de Dámaso Alonso que fundamentalmente estaba orientada en otras direcciones profesoral-sociales. Pero con estos libros, los jóvenes poetas de entonces volvieron a tomar contacto con aquella generación del 27 que el «garcilasismo» y la «poesía oficial» habían querido dar por inexistente.

Los jóvenes poetas de los años cuarenta estaban realmente en la nada: en el total desconocimiento de los poetas del 27; en la imposibilidad material de hacerse con libros suyos; y en la más completa ignorancia de la poesía extranjera y de lo que realmente había ocurrido en el mundo de la Cultura después de 1936.

En 1946, la situación se hallaba madura para afrontar unos problemas que las controversias entre el formalismo de «Garcilaso» y el tremendismo de «Espadaña» sólo tangencialmente tocaban. Era necesario luchar contra la «poesía oficial» y contra lo que ésta por retardataria, fascista y artificial significaba; y era necesario abrir nuestras fronteras a los poetas europeos. Es decir, había que volver a empezar por el principio —por «los principios»— de nuestra juventud.

Estas necesidades vitales eran algo que, al margen de las publicaciones detentadas por los «poetas oficiales», se advertían en las numerosas Revistas y Colecciones que empezaron a aparecer en provincias: «Adonais», «Espadaña», «Cántico», «Proel», «Norte», «Planas de Poesía», «Al-Motamid», «Verbo», «Corcel», etcétera. Todas ellas, por distintas que fueran en muchos aspectos, se hallaban animadas por una idéntica necesidad de apertura.

Pondré como ejemplo —sólo es un ejemplo entre otros muchos— la Colección «Norte» que, con la impagable ayuda y estímulo de Amparo Gastón, fundé a finales de 1946. ¿Qué propósitos nos animaban? «Los que nuestras propias publicaciones irán definiendo», decíamos en nuestras circulares a los posibles

suscriptores. ¿Y cuáles fueron esas publicaciones? Por de pronto, alternando con poetas españoles entonces jóvenes, publicamos libros traducidos de poetas que entonces —aunque hoy parezca increíble— parecían peligrosos y nos creaban constantes problemas con la Censura. Pero a trancas y barrancas pudimos ir sacando libros de Jean Arthur Rimbaud, Rainer María Rilke, William Blake, Paul Eluard, Lanza del Vasto, Mario Luzi y Vittorio Sereni. Pero, no ya Nazim Hikmet sino también Salvattore Quasimodo, resultaron impublicables.

Esta serie de publicaciones —tan inocente, si bien se mira, pero tan significativa en su tiempo, nos valió pronto las visitas más o menos clandestinas de algunos españoles exiliados en Francia, como Jorge Semprún, por ejemplo—. Pero, en el terreno literario, lo más importante para nosotros fue el contacto con los exiliados de México. Lo conseguimos a través de la Revista «Las Españas» que ellos publicaban allí tesoneramente. Y lo conseguimos fácilmente porque entre quienes llevaban la Revista figuraban muchos antiguos compañeros míos de la «Residencia de Estudiantes» de la calle Pinar: Anselmo Carretero, Arturo de la Calzada, Jesús Bal, etc. Y así empezamos a intercambiar nuestros libros con los de Max Aub, Manuel Andújar, Otaola y otros compañeros de la España peregrina, a los que procurábamos dar la mayor difusión posible. Ellos, por su parte, publicaron en México mi libro *Las resistencias del diamante*, *Libro de Caín*, de Victoriano Cremer, y *Belleza cruel*, de Angela Figuera Aymerich. A lo que debe añadirse la Antología *Nuevos poetas españoles*, de Max Aub, que tanto hizo por lograr un contacto entre la España peninsular y la España peregrina, cuando esto era muy difícil.

Todos los poetas exiliados, por el mero hecho de ser exiliados — y esto es ya significativo— gozaban entre nosotros de un enorme prestigio. Además, dicho sea en verdad, Juan Ramón y Alberti se hallaban en el momento de su mejor maestría; Jorge Guillén nos sorprendía con la vitalidad de su último e inesperado cambio; y León Felipe, con su voz tempestuosa, respondía quizá más que ningún otro a lo que nosotros esperábamos entonces de los exiliados.

Las relaciones con los escritores de la España Peregrina no siempre eran fáciles. Muchos de ellos habían convertido su desgracia en un título de honor y nos consideraban sospechosos a los que nos habíamos quedado en «la vieja heredad». Luis Cernuda, en dos poemas que con el título *Díptico español* publicó en la revista «Mito», de Bogotá, caracterizaba nuestro país como:

...la tierra de los muertos
adonde el hombre nace muerto,
vive muerto y muere muerto.

Y lamentándose de que en España se le tuviera olvidado, aunque la verdad es que nunca dejamos de admirarle y considerarle en cuanto

García Lorca

Nicolás Guillén/Paul Eluard

Pablo Neruda

valía, añadía con un gesto de insolidaridad:

No hablo para quienes una burla del destino
compatriotas míos hiciera, sino que hablo a solas.

Es evidente que con estos nos hallamos ante una incompresión del poeta exiliado, y una ceguera ante las realidades peninsulares que fue frecuente durante muchos años pero que hoy creo totalmente superada. En efecto, al terminar nuestra Guerra Civil se estimaba fuera de nuestro país que nada de valor podía surgir en una España esclavizada. Neruda confesó en una ocasión, con arrepentimiento, que durante muchos años se había negado sistemáticamente a abrir los libros que le enviaban desde España. ¡Y qué trenos no lanzó León Felipe contra nosotros, los pobrecitos y perseguidos poetas peninsulares! Pero poco a poco se empezó a ver que no todo en España era literatura conformista, sino al revés, que de un modo cada vez más abierto, y pese a todos los obstáculos, se alzaban las voces de denuncia y protesta. Y entonces, el mismo León Felipe, con la honradez de su enorme humanidad, reconoció noblemente su error. «De este lado nadie dijo la palabra justa y vibrante... Y ahora estamos aquí, del otro lado del mar, nosotros, los españoles del éxodo y del viento, asombrados y atónitos oyéndoos a vosotros cantar: con esperanza, con ira, sin miedos..., vosotros, los que quedásteis en la casa paterna, en la vieja heredad acorralada... Vuestros son el salmo y la canción».

Se trata, en el fondo, de lo mismo que reconoció Max Aub en *Algunos poetas españoles:* «La expresión pública lírica española de 1940 a 1950, fue —aparte *Hijos de la Ira*— incomparable con la obra publicada por los desterrados. De 1950 acá, el panorama ha cambiado por completo». Y tratando de explicarse este retraso de los desterrados decía: «Los desterrados dieron de sí lo que podían dar, que el recuerdo se ordeña y seca, unos parecen no acordarse ya, otros cantan paz cuando lo que queremos es guerra. Otros hablan de oídas. No es de ellos la culpa: no se puede sufrir más que le adentro y hace cien años que nos echaron. Tras el dolor de la ruptura —años y años— la poesía española del destierro, vino a ser sólo eso: del destierro, con España vista de afuera y de lejos, seguras las espaldas, con todas las palabras disponibles a manos, sin que nada impidiera emplearlas donde más conviniera, en el momento preciso. ¿Compararlo con moverse en las sombras, empleando vocablos de contrabando, diciendo lo que se quiere decir con figuras comprensibles sólo en voz baja, a oscuras, con recelo y el mal encima derbordando?»

Creo, sinceramente, que hoy día no existe más poesía española que la que, contra viento y marea, se escribe en la Península. Los grandes poetas de la España Peregrina ya cumplieron su tarea, y bien; pero no han dejado descendientes al otro lado del mar (y no me refiero, naturalmente, a su influencia en los latinoamericanos, sino a los que propiamente podríamos llamar jóvenes poetas exiliados). Por otra parte, creo también que nuestra poesía actual vale poco, y que va decayendo más y más a medida que —por razones históricas— va desvaneciéndose aquel clima de furor y esperanza que animó la primera poesía social. Pues los retornos a la vanguardia y al experimentalismo por muy lógico y comprensibles que sean en una sociedad neocapitalista, poco de valor, valentía o valía podrán darnos. ¿Y qué otra cosa ofrecen realmente hoy los nuevos poetas? No les culpo a ellos, no. ¿Cómo podrían asistir a esa sistemática destrucción de la Cultura a que estamos actualmente asistiendo?

G. C.

La estructura y lógica interna del trabajo es la siguiente: la situación ideológica y estética desde la que habla Celaya viene expuesta tanto al principio como al final de su artículo. Al principio, al formular explícitamente el origen ético de sus palabras, origen que le lleva al aquí y ahora, todavía urgentes; al final, al formular un jucio sobre la situación de la poesía española hoy, en 1974, calade, como dice, por un retorno al vanguardismo y al experimentalismo, consecuencia de la pérdida del clima de furor y esperanza que había movido desde el principio a la poesía social. Es, pues, el Celaya social el que habla en este artículo. Por otra parte, el objetivo de su nueva y conocida mirada a la poesía española contemporánea es ofrecer una serie de reflexiones sobre el estado de esta poesía y muy especialmente sobre las relaciones de la poesía española del interior con la del exilio, cuestión ésta a la que ha hecho innumerables referencias, pero que hasta ahora no había valido un artículo suyo específico sobre el tema. Esta es su actitud y situación ideológica en el artículo, conscientemente mantenidas, entrando en contradicción con el Celaya nihilista y desesperanzado de los libros de poesía que escribe y/o publica por estos años, La higa de Arbigorriya, Buenos días, buenas noches, etc.

Por otra parte, el trabajo se estructura de la siguiente manera: tras unas palabras introductorias sobre la importancia de la poesía española contemporánea en relación con los restantes géneros literarios y tras una clarificación y explicitación de la actitud ética básica

que la lleva al aquí y ahora y lo retrotrae a ese inmediato e irresuelto pasado histórico, Celaya se centra en un punto de nuestra historia, urgente todavía: la guerra española. Así, rastrea las consecuencias que indujo en el campo de la poesía: exilio de numerosos poetas, muerte de otros (Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández de nuevo juntos en sus palabras). Su análisis continúa en la poesía de postguerra, señalando el caótico panorama en que se encontraban los jóvenes poetas, inmersos en una obligada autarquía cultural. Del exabrupto que significó Hijos de la ira, en 1944, se pasa a una toma de conciencia mantenida desde 1946 por numerosas revistas que procuraba la consecución de dos objetivos básicos: luchar contra la "poesía oficial" y abrir las fronteras. La editorial-colección literaria " "Norte", animada por Celaya y Amparo Gastón, tuvo mucho que ver en ello, convirtiéndose en un núcleo de la poesía social, manteniendo habitual contacto con los exiliados. De esta manera se comenzaba a cumplir uno de los objetivos fundamentales de la poesía social: abrir las fronteras. El cincuenta por ciento de su artículo se ocupa de analizar las relaciones literarias entre las dos Españas, haciendo hincapié en el injusto trato que en determinadas ocasiones y por determinados poetas habían recibido los escritores del interior (Luis Cernuda fue uno de ellos, tal como vimos en el artículo que Celaya dedicó expresamente a este poeta, "En torno a Luis Cernuda", volviendo a repetir aquí Celaya su lectura del poema del sevillano "Díptico español"). Inmediatamente después, señala el cambio de actitud operado por algunos escritores del exilio y por parte del chileno Pablo Neruda con res-

pecto a los escritores del interior. Por último, sus conclusiones: no existe más poesía española que la que se escribe dentro, pues los poetas de la España emigrante ya cumplieron su tarea, no habiendo dejado descendientes; y esta poesía última española vale poco.

A estas alturas bien sabemos cuáles son los principios ideológicos básicos de Gabriel Celaya que procuran este tipo de análisis. No es caso de volver sobre ellos. Una cosa, no obstante, es de interés resaltar: el artículo muestra la significativa y decisiva participación de Gabriel Celaya en la vida literaria española -más que literaria, obviamente- de las últimas décadas. Fuera de juicios acerca de la calidad literaria de Gabriel Celaya, hemos de deducir que ha sido una pieza clave en el tablero de la poesía española actual. Para este viaje, es cierto, no necesitábamos alforjas.

Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya (1959-1980)

A pesar de la advertencia que Celaya comienza haciendo en su introducción a la segunda edición de Lo demás es silencio consistente en afirmar que un autor nunca es buen juez de sus obras (162), lo cierto es que nuestro escritor se ha erigido no sólo en juez, sino en juez y parte de su extensa y varia producción literaria. Es más, ya hemos visto cómo en la base de su dedicación a la labor teórico y crítico literaria late la necesidad de "explicar y explicarse", convirtiéndose su discurso crítico no en un discurso aislado del resto de su producción, sino en un discurso estrechamente unido, intimamente relacionado con su trayectoria literaria hasta el punto de que no es aventurado afirmar que sin ésta no hubiera sido posible la otra. Por tanto, el título que he dado al presente apartado podría englobar sin dificultad alguna desde la primera a la última de las páginas de este trabajo, si no fuera porque su discurso teórico y crítico ha ido más allá del propio autor en múltiples ocasiones, aunque partiendo de sí mismo. Por tanto, lo que nació de una necesidad, de una comprometida necesidad de "explicar y explicarse", de dar su "razón narrativa", ha pasado a desempeñar una nueva función, que no anula a la primitiva, absorbiéndola y ampliando su marco más allá de lo que el escritor vasco hubiera previsto, probablemente: su discurso "explica" al propio poeta, explica a otros poetas, explica todo un periodo literario y las relaciones ideológicas de un momento histórico, si entendemos a este último no como esencia

sino como lo existente-real-concreto, momento histórico, digo, enormemente significativo e importante por cercano a nosotros, cuando no es nuestro momento histórico actual, y en esta explicación global también podemos observar, cómo no, la situación de la investigación y teoría literaria en nuestro país, al menos una parte significativa y actuante. Así, pues, ¿cómo titular globalmente este apartado "Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya"? ¿Cómo restringir tan torpemente una "explicación" tan amplia a un solo autor, cuando, desde sí mismo, está explicando todo un momento histórico del que somos, aquí y ahora, su más inmediato resultado? Hay que llamar a las cosas por su nombre. Por eso, sin pretender negar la validez e importancia que los trabajos analizados hasta este momento poseen para conocer tanto al Celaya escritor y poeta como al Celaya teórico y crítico literario, hube de adoptar el criterio de reunir en un solo apartado aquellas publicaciones en la que de una manera muy concreta nuestro escritor se explica a sí mismo y explica su obra.

Claro está que el término "explicar" no lo entiendo en un sentido restringido sólakente, tal como parece entenderlo Gabriel Celaya. "Explicar lo empleo como sinónimo de "mostrar", "enseñar". Voy a razonar por qué. Tenemos por un lado un hecho objetivo: la explicación de Celaya. Pero también tenemos un nuevo hecho objetivo: esta explicación, fuera ya de su validez o no, nos muestra sus orígenes, límites y contradicciones. Nos muestra no sólo lo que habla y de qué habla, sino también, lo quiera o no, el "lugar" desde donde habla. Y todos estos aspectos que dialécticamente podemos aislar, por la misma razón se encuentran unidos en su base. Con esto pretendo

afirmar que el análisis que aquí iniciamos ha de pasar tanto por el objeto del que habla como por lo que de él nos expone, sin olvidar la propia explicación en el sentido a que antes aludía, proporcionando el análisis en su conjunto un conocimiento de una realidad más amplia, de una realidad social concreta. De este análisis podemos inferir, en nuestro caso especialmente, cuáles son sus posiciones teóricas o ideológicas y en sentido contrario cuáles son las que niega y/o oculta. También, cuál es su lectura concreta de un objeto concreto y, en definitiva, por qué y desde dónde ha delimitado ese objeto , al no ser éste igual a sí mismo y común para todos.

Sólo hemos puesto en vías de solución un problema, cuando ya surge otro: ¿Cómo proceder en este apartado para dar cabida de una manera coherente a una serie de explicaciones en algunos casos cuantitativa y cualitativamente diferentes, que se extienden desde los años cincuenta hasta prácticamente hoy y cómo proceder, en totros, cuando no hacen sino repetir infatigablemente una serie de ideas? Podemos andar, por un lado, el camino abierto por el propio Celaya a través de la lectura e interpretación global que de sí mismo nos ha proporcionado: partiríamos de las etapas previamente establecidas por nuestro escritor, en las que iríamos articulando la serie de publicaciones que aquí nos traen. Por otro lado, podemos mantener el criterio seguido hasta ahora, de exposición cronológico-histórico-temática a pesar de poder incurrir en repeticiones que, no olvidemos, por el mero hecho de darse ya tienen un sentido. Mi opción elegida ofrece en verdad pocas dudas, ya que el primer camino a seguir contribuye a ocultar una faceta de este discurso crítico, lo que puede traducirse en un desconocimiento de los presupuestos

teóricos de los que parte. Por el contrario, la segunda vía ofrece una serie de ventajas en tanto, pese a incurrir en repeticiones, no ignoran ninguna de las facetas apuntadas del acto crítico. Es por lo que voy a proceder a exponer en primer lugar lo que podemos llamar "reflexiones globales" sobre su vida y obra; en segundo, las distintas reflexiones sobre sus publicaciones, distinguiendo las que se refieren a libros de poesía de las que toman por objeto su producción en prosa, y de aquéllas distinguiré también las que se detienen a presentarnos críticamente algunas de sus publicaciones antológicas.

Sin más aclaraciones previas, éstas son las publicaciones y textos que van a ocupar nuestra atención ahora: tres cartas abiertas en las que Celaya se vio obligado a explicarse: la titulada, por el periódico seguramente, "Una carta de Gabriel Celaya y un punto sobre la i" (163), "Carta abierta a Carlos Murciano" (164) y la que, bajo el malintencionado título -no me cansaré de repetirlo-, puesto por la dirección de la revista, de "Una teoría del plagiotel equipo", publicó La Estafeta Literaria (165); una carta inédita hasta este momento, donde reflexiona sobre los elementos vascos de su poesía (166); un artículo, "Doce años después" (167); y, finalmente, una serie de prólogos, introducciones y notas, puestos a las últimas reediciones de algunas de sus obras: Las cartas boca arriba (168), Cantos iberos (169), Lo demás es silencio (170), De claro en claro (171), El derecho y el revés (172) -éstos son libros de poesía-; Poesía urgente (173), Dirección prohibida (174), Parte de guerra (175), El hilo rojo (176), Itinerario poético (177) -volúmenes antológicos-; Tentativas (178) y Memorias inmemoriales (179) -producción en prosa.

Otros trabajos y prólogos a sus obras, con ser importantes como reflexiones sobre su producción y trayectoria, exceden los límites de una explicación personal, por lo que han sido estudiados en otros lugares del trabajo, co- el lector habrá observado. Me refiero, por ejemplo, a su artículo "Notas para una Cantata en Aleixandre" (180), a sus prólogos "Digo, dice Juan de Lecota" (181), "Poesía eres tú" y "Nadie es nadie" (182). Por último, el artículo sobre sus heterónimos es estudiado en capítulo aparte, por ser tema de especial análisis (183). A sus respectivos apartados, pues, remito al lector.

Vayamos, pues, a la descripción de estos trabajos, concretamente la de aquellos que pueden incluirse dentro de lo que tan genéricamente he dado en llamar reflexiones globales: "Doce años después" es un artículo importante y significativo, pese a ser resultado de la adición de una serie de trabajos y fragmentos de artes, artículos y comentarios introductorios publicados previamente en algunos casos y en otros publicados el mismo año en Poesía y verdad (papeles para un proceso) (1959). La sección en que la revista Acento cultural incluye el artículo lleva el título de "Coloquio en torno de la poesía" y reproduce una nota editorial en la que, entre otras cosas, leemos:" Pretendemos ofrecer las causas, realidades y futuro de nuestro hacer poético. Traemos, por ello, una serie de hombres que faciliten el camino, que luego de sus palabras veamos todos más claro y casi lleguemos a poseer certeza de hacia dónde y cómo hemos de lanzarnos" (pág. 17). La palabra la toma en esta ocasión Gabriel Celaya. Anteriormente, en el número 1 de la revista, había ocupado esta tribuna Carlos Vélez con un artículo titulado

"Notas sobre la poesía social" y Ramón de Garciasol con "Notas sobre la nueva poesía española (1939-1958)", en el número dos. No tiene sentido ahora volver a describir lo que en otros lugares del trabajo hemos visto minuciosamente. Sin embargo, nuestra descripción debe orientarse a exponer cómo se articulan los textos seleccionados y qué nuevo sentido cobran en esta ocasión. En su artículo comienza reflexionando sobre qué es la poesía,lo que le lleva a rechazar las concepciones "idealistas" existentes sobre la misma (las que apelan al misterio, al hermetismo, a la metapoesía, etc.) y a reivindicarla como una actividad entre otras inmersa en un aquí y ahora. "Mi prehistoria -dice- es tan larga como la de cualquier otro hombre. Pero mi pequeña historia de poeta real sólo comenzó hace doce o trece años. Por aquella época, y a una con otros compañeros de promoción, aunque por entonces no estaba en contacto con ellos, sentí la necesidad de luchar contra lo que tenían de minoritario los poetas hijos de Juan Ramón Jiménez, en cuyo clima me había formado" (pág. 18) ¿Cómo había que enfocar esta lucha? Vuelve a exponer la cuestión de la poesía coloquial. Más adelante, Celaya se detiene en su concepción de la poesía como un instrumento entre otros para transformar el mundo y en unas consideraciones sobre la denominación de "poeta social", así como en el papel que éste debe jugar en la sociedad, razón por la cual aborda la contradicción "dedicación a la inmesa mayoría/número real de lectores", en los términos que pudimos ver en su "Carta a José García Nieto" y en su artículo "Con la lírica a otra parte". Los grandes puntos o puntos nodales del trabajo son: uno, sobre el conocimiento de la poesía: definición; dos, lucha contra la poesía hermética y minoritaria mediante el pro-

saísmo; tres, del prosaísmo en la poesía existencial a la poesía social y de ésta a la inmensa mayoría.

Celaya publicó en 1975 una antología de su obra poética que tituló Itinerario poético, ofreciendo en dicha publicación, además de su bibliografía, una introducción biobibliográfica, una "Historia de mis libros", que pasa por ser la más importante reflexión global sobre su vida y su obra realizada por el escritor vasco hasta ese momento. Allí, con un exacerbado espíritu autocrítico vuelve su atención a su trayectoria histórico-vital y literaria que él distribuye en cuatro grandes apartados: 1)Ficha; 2) Tentativas; 3) Norte; 4) Última hora. En "Ficha" da algunos datos biográficos y familiares y plantea la cuestión de los heterónimos para remontarse a continuación a su infancia y adolescencia: estudios en los Maristas de San Sebastián, extraña enfermedad a los doce años (una enfermedad poco extraña, una solitaria, según ha confesado en una entrevista concedida a una revista médica recientemente, Jano (Medicina y Humanidades), núm.462, 13-19, marzo, 1981, pág. 100) y siguiente residencia en Pau(Francia) y El Escorial, su restablecimiento y sus estudios como alumno libre, alumno aventajado desde el primer momento. Una vez terminado el bachillerato, Celaya pretende estudiar Filosofía y Letras a lo que el padre se opone, obligándolo a realizar estudios de Ingeniería Industrial, con vistas a su preparación para el futuro puesto de director de la empresa. Son los importantes años de su vida en Madrid y más concretamente en la Residencia de Estudiantes, de sus vacaciones en Tours y de su conocimiento del surrealismo francés. Gabriel Celaya señala las influencias más importantes recibidas en estos momentos:

Nietzsche, Goethe y los poetas del 27. En 1935 termina sus estudios y se dispone a trabajar en la empresa familiar.

El segundo apartado es el que dedica a Tentativas, narrando su historia y describiendo el libro: su redacción se extendió de 1934 a 1946 y pretendía ser una síntesis de las etapas por las que había ido pasando durante su formación juvenil. Se trataba de "SU" libro y en él pretendía resolver sus experiencias personales en figuras arquetípicas y así, trascendiendo el yo, pretendía crear mitos en los que su vida accidental y una Metahistoria una historia de la cultura) se fundieran. No se trata, para Celaya de un libro de memorias ni de una novela tampoco. Por lo que al proyecto inicial del libro respecta, éste habría de incluir cuatro fábulas, que llegaron a convertirse en doce que dispuso triádicamente en cuatro ciclos: "Tentativas trágicas", "Tentativas románticas", "Tentativas lúdicas" y "Tentetivas históricas". Las circunstancias históricas, señala a continuación, contribuyeron a la superfetación del libro, siendo éstas las de la más inmediata postguerra. Pero, la importancia, a pesar de todo, que Celaya cree ver en esta obra es que contiene en síntesis toda una poesía de mejor fortuna que entonces daba por marginal. "Pero en este proyecto -TENTATIVAS-, por abierto que se pretendiera, había algo falso -dice. Como había algo falso en mi trabajo de ingeniero sin vocación, y en mi postiza vida de burgués, y en mi actividad de escritor que no publicaba. Y contra este malestar, que yo trataba de domeñar con fórmulas intelectuales y voluntades goethianas de orden y acomodación, mi cuerpo dijo su palabra" (184). Volvió la enfermedad. Se aproximó

al suicidio. Publicó Tentativas a manera de testamento. Estamos en 1946.

En el tercer apartado "Norte", nuestro escritor cuenta cómo salió de la enfermedad de la mano de Amparo Gastón, a la que conoció por entonces, y se detiene en sus proyectos literarios y editoriales. Norte debía ser un puente tendido por encima de la "poesía oficial" hacia los poetas del 27, del exilio y hacia la poesía europea. Terminó por convertirse en un núcleo de la poesía social. Celaya habla a continuación de sus posiciones existencialistas y de su intento de salvar la poesía mediante el sorpresivo lenguaje prosaico y mediante la atención a lo que realmente preocupaba a la gente. De ahí que derivara el compromiso y a la toma de partido. Esta situación le llevó a escribir Lo demás es silencio en cuya base se encuentra un debate entre el existencialismo y el marxismo. Pero ya en 1954, cuando publicó Cantos iberos, se había clarificado, tal y como puede observarse en "Poesía eres tú", que reproduce. Las afirmaciones allí vertidas,que ahora considera exageradas,tienen su justificación en que fueron escritas en un momento de álgido combate. Por eso volvió a reflexionar sobre estas cuestiones en el prólogo a Poesía urgente, donde plantea el acceso a la inmensa mayoría a cuya demanda debe responder el poeta mediante, en última instancia, la transformación de la sociedad. Celaya cree ver estas ideas también presentes en Tentativas, tales como la inoperancia del yo y la asunción de la humanidad en cada hombre, que volvía a repetir en el prólogo "Nadie es nadie". En 1956, El escritor vasco lo abandona todo para marcharse a Madrid y dedicarse a la actividad literaria exclusivamente.

"Ultima hora" titula el apartado cuarto de esta introducción, en el que aborda los años sesenta y setenta de su vida y actividad literaria, dando cuenta de la crisis de la poesía social y de las causas de la misma:cansancio, epígonos, "clichés", inoperancia y poca efectividad, la incipiente sociedad de consumo, etc.. Celaya muestra los caminos que contradictoriamente siguió a partir de entonces: vuelta a los orígenes: Mazorcas (1962), La linterna sorda (1964) y Los poemas de Rafael Múgica (escrito en 1934 y publicado en 1967); la poesía social aplicada a Euzkadi: Rapsodia euskara y Saladas y decires vascos; el realismo mágico: Los espejos transparentes (1968); el experimento: Campos semánticos (1971); el jazz: Música de baile (1967); y una comprensión de la nueva juventud con Operaciones poéticas (1971). Nada de esto, dice, le satisfacía. Sin embargo, El derecho y el revés es la mejor expresión de lo que le preocupaba: el enfrentamiento entre el ingeniero y el mono (Prometeo y Epimeteo), el extrovertido y el introvertido, el activista y el quietista. Son los años de su separación del marxismo militante:Dos Lírica de Cámara (1969) y de Función de Uno, Equis, Ene (1973) dice que apuntan al decepcionante reconocimiento de que el hombre no responde a los modelos humanistas que se nos han dado. Lírica de Cámara gira en torno a la contradicción de que estamos sumidos en un mundo de estructuras que no podemos comprender. En la misma orientación se mueve el segundo: "Uno" es el yo aislado; "Ene, los otros, el colectivo; y "Equis", un incomprensible orden que se rige según leyes no humanas. Celaya termina diciendo, en tono escéptico, que todo parece terminar en una carcajada y ofrece como conclusión su poema "Biografía".

Otros textos que apuntan a un interés general para conocer la interpretación que ofrece de sí mismo son una serie de cartas, de las que dos nacieron más como necesida de una defensa frente a determinados ataques que como reflexión crítica propiamente dicha: "Una carta de Gabriel Celaya y un punto sobre la i" y "Una teoría del plagio:el equipo". La otra carta a que me refiero es la que hace poco tiempo Gabriel Celaya me dirigió, en la que vierte una serie de reflexiones sobre su poesía de orientación general, motivo por el cual me he permitido incluirla en este apartado, aunque sea la excepción que confirme la regla, puesto que el objeto de investigación de este trabajo se limita a trabajos publicados (de todas maneras, considerémoslo así desde este momento). Vayamos, pues, con las primeras de las cartas.

El recientemente desaparecido diario Unidad de San Sebastián publicó el 9- de abril de 1952 una carta de nuestro poeta y crítico en la que mostraba al director del periódico, José Ramón Aparicio, su sorpresa al haber visto publicado un poema suyo en un número anterior de dicho periódico en el que parecía entenderse que él había mandado el poema en cuestión como colaboración a la "Fiesta de la poesía", cosa que le desagrada en tanto lo pone en entredicho ante personas que él estima. Más abajo manifiesta su desacuerdo con los poetas, "octogenarios benaventeses y cucañistas pamanes", que han organizado esta "juerga floral",por ser una fiesta "versificante y cursilmente antipoética", razón por la que ni él ni otros poetas se sumaron a la misma, pues "la poesía en que nosotros creemos, libre de hisopazos, protecciones y propagandismo ordenado, vive y vivirá siempre de espaldas a cualquier in-

tento de falsificación". Tras haber aclarado el error, se despide correctamente. Inmediatamente a continuación de esta carta, el diario incluye una nota aclaratoria al respecto en la que de algún modo anuncia la polémica por los conceptos en ella vertidos, al mismo tiempo que justifica la inclusión del poema, debida a su colaborador Muguruza. A los pocos días, el 16 del mismo mes, se publicó una carta bajo el título de "Gabriel Celaya y el "Tongorongo Songo" en la que José Mª Macías acusaba el golpe de los ataques a Benavente y Pemán. Se muestra el firmante en desacuerdo con los atrevidos conceptos vertidos por Celaya y los justifica, pues los cree nacidos de lo que es habitual en el vasco: la extravagancia. Considera que esta piedra lanzada por Celaya no ha podido ni podrá alcanzar la altura de estas dos figuras literarias. Más adelante cuenta una anécdota de García Lorca, para sentar la base de una acusación de insinceridad por parte del poeta vasco. Así, tras elogiar las figuras de los escritores en cuestión, con argumentos muy propios de la época en que escribe, solicita de Gabriel Celaya que rectifique y si no que siga conservando tan alto grado de humorismo. Esta carta no recibió respuesta (185).

Juan Miguel Moreiras publicó una carta abierta en La Estafeta Literaria que, con el título "Vasco y chino" (186), da a conocer las semejanzas entre unos versos de Celaya y un texto de Chin Shengt'an (siglo XVIII de la era cristiana). Moreiras remite al lector al libro La importancia de vivir (187) y al de Celaya, De claro en claro y más concretamente a las páginas 195-199 y 28-30, respectivamente, en las que observa la coincidencia en los títulos, "Momentos felices de un chino" y "Momentos feli-

ces", así como en el motivo argumental. A partir de aquí el firmante de la carta establece minuciosa y exhaustivamente las coincidencias entre unos textos y otros (el primero en prosa), no estableciendo más juicios que los que surjan del lector.

Celaya respondió, enviando una larga carta a la revista, carta, que como es habitual en dicha publicación, se publicó precedida de una nota de la dirección en la que la detracción de Celaya y del marxismo es patente y en la que asimismo sale a colación San Juan de la Cruz, que fue objeto de polémica en esta revista a raíz de la publicación de Exploración de la poesía (188). El vasco comienza diciendo que, al pie de la letra, Moreiras tiene razón, señalando que el texto de Chin Sengnt`an le impresionó cuando lo leyó, no siendo anormal que mucho tiempo después la semejanza de algunas situaciones y emociones provocaran en él semiconscientemente el despertar de este texto. Así, escogió algunos fragmentos, los varió y los convirtió en algo que no se parece en nada al texto que los motivó. "Porque uha cosa es el plagio -dice- y otra la confluencia en que dos autores se pierden uno en otro. Me explicaré sobre esto". Así, tras razonar e intentar demostrar cómo su intervención no era oculta ni de plagio, cuestiona los conceptos decimonónicos de originalidad y de palgio en la medida en que tienen mucho más que ver con el individualismo que con la autenticidad. A continuación expone su teoría sobre la "poesía en equipo", citando como caso concreto a San Juan de la Cruz. Para Celaya, lo que algunos llaman plagio no es sino creación colectiva, sobre la que reflexiona, citando a Goethe y citando su prólogo a Paz y concierto, "Nadie es nadie". Expone la influencia del mundo sobre nosotros nada más nacer,

nuestras deudas con antecesores y contemporáneos, etc. Considera también que un poeta es tanto más valioso cuanto más capaz es de hacer suyas las experiencias de estos poetas. En este sentido, no le importa afirmarse plagiario vasco-chino, no ocultando, frente a los investigadores policiacos, esa connivencias. Además, lascoincidencias e influencias son signo, manifiesta el escritor vasco, de esa poesía en equipo y de esa obra colectiva de la que hace tiempo viene hablando. Termina hablando de cómo desde Chin Sengt'an hasta este artículo, pasando por ediciones, etc. se está haciendo una obra colectiva.

Por lo que respecta a la carta inédita, en ella Celaya, al anunciarme un trabajo inédito, se extiende en los puntos básicos que lo constituirán en su momento. El tema del futuro trabajo, sobre el que ahora expone sus puntos básicos, es el de los elementos vascos en su poesía. Comienza aludiendo a la pérdida en él de la lengua vasca, aunque se siente profundamente vasco. Posteriormente, hace referencia a la literatura escrita vasca, que juzga sin entidad ni calidad. Sin embargo, lo que sí perdura es una poesía oral muy popular practicada por los bertsolaris. "Pensando en esto y no ciertamente porque yo crea que en mi poesía hay influencia de los bertsolaris -a los que desgraciadamente ya no entiendo-, se me ha ocurrido pensar que por una afinidad de temperamento (vasco, pero sin rascismos, !por favor!) mi poesía tenga algo común con la de ellos", señalando estos tres puntos básicos de coincidencias: 1.Si su poesía no es improvisada, pues suele corregir el primer brote, siempre tiene algo de espontáneo e inmediato; 2. Cuando un bertsolari canta siempre se dirige a otro y debate con él: en su poesía hay tendencia a establecer un coloquio o debate; y

3. Su lenguaje es siempre liso y llano como el de los bertsolaris que tienden siempre al prosaísmo e incluso a la burla y al humor. Esto no lo considera muy halagador, más bien lo toma como aviso de los peligros en que puede caer si se deja llevar por el camino de la facilidad o del instinto.

El segundo grupo que he establecido es el que se refiere a aquellas publicaciones (prólogos todas ellas, salvo una carta abierta) en las que toma por objeto de reflexión algunos de sus libros. La segunda edición de Las cartas boca arriba es abierta con una "Noticia", donde alude a su situación en la más inmediata postguerra: autarquía cultural, pérdida del contacto con el mundo exterior, fundación de "Norte" y noticia de las publicaciones de estas editorial, etc. Estas circunstancias están en la raíz, según expone, del libro en cuestión, que es testimonio de la ruptura de unas falsas fronteras y de un sentirse entre "pares "a los que yo sentía necesidad de escribir -afirma- fraternalmente, porque, a fin de cuentas, iban por mi camino, y no, como los autárquicos de la posguerra, en una dirección que me resultaba imposible comprender en tanto que cortaba el contacto con la tradición inmediata de que yo procedía" (pág. 11). Por lo que al estilo de las "cartas" respecta, explica que intentó fundir su estilo con el del destinatario en muchas ocasiones y cuando esto no ha sido así ha adoptado un tono admonitorio, comprensivo, intentando sumirse en lo otro "más que racionalmente". Con respecto a los destinatarios advierte que hay nombres muy conocidos junto a otros menos públicos, pero esenciales para él. Termina su prólogo con unas consideraciones sobre el "nadie es nadie", cuestión de la que ya sabemos algo.

"Nota" titula las palabras preliminares con que abre Cantos iberos en su segunda edición, afirmando que este libro fue escrito en los años de mayor furor y esperanza por lo que es el libro más calculado para producir un efecto determinado. Y esto, por su técnica -verso martilleante y oxítonos- y por su temática -la problemática de España que no es sino una cuestión ibera. "No se olvide -dice- que si CANTOS IBEROS nació del furor y de la esperanza, nació también en los años en que yo repetía "La poesía es un arma cargada de futuro", y "La poesía es un instrumento, entre otros, para transformar el mundo". Como tal instrumento la traté en este libro" (pág. 10). De la nueva parte que incluye en esta edición -"Otros poemas", extraídos de Lo que faltaba-, dice que está escrita de una manera mucho más laxa, y a veces casi como una crónica de sucesos.

La segunda edición de Lo demás es silencio viene precedida por una interesante introducción en la que el vasco expone, como sabemos, que un autor nunca es buen juez de sus obras; pero que Lo demás es silencio es para él el más importante de sus libros, porque en él sus problemas personales coincidieron con un problema colectivo: "¿Existencialismo o marxismo?", lo que hizo posible que tocara este tema de un modo íntimo y a la vez social. Para explicar su libro, Gabriel Celaya se remonta a los años de la FUE en que él consideraba el surrealismo como revolucionario frente al marxismo. Pero esta opinión "snob" y de señorito cambió con la guerra civil. En la postguerra su abstención de publicar lo hundió en problemas filosóficos existencialista que encarna el "Protagonista" de esta cantata -este es, podríamos decir, el argumento del

libro.Pero lo hacía con reticencias como lo demuestra el personaje "Coro" (pueblo) que planteaba frente a aquel sus problemas concretos. A fin de cuentas, el aquí y el ahora existencialistas, fuera de "metafisiquería esencialista", eran los vencidos y amordazados (Coro). Pero el problema así planteado no tenía solución. Por eso surge el "Mensajero" (del marxismo) que intenta poner orden en el conflicto, debatiendo con el Protagonista, que quisiera creerle pero no puede hacerlo del todo. Mientras, el Coro-Pueblo duda entre uno y otro. Este debate constituía un problema que le atormentaba, según expone. Esto explica que tanto el Protagonista como el Mensajero encarnaban algo de nuestro escritor, una contradicción difícil de resolver. Más tarde, con Cantos iberos, empezó a ver más claramente. Y si no resolvió los problemas existenciales del protagonista, dice, al menos se curó de ellos. Y termina explicando, para evitar malentendidos, el final de la cantata: el poeta termina evocando a un "alguien" que no es a lo divino, sino que se trata de la conciencia colectiva.

El prólogo a la segunda edición de De claro en claro es importante no sólo por lo que de este libro dice, sino también y muy especialmente por las reflexiones que en torno a la debatida cuestión hombre/poeta viene a exponer. "Dicha sea la verdad -comienza diciendo-, no sé hasta qué punto, prologar un libro apelando a las circunstancias psicológicas y/o anécdóticas en que fue escrito es legítimo. Toda la crítica de estos últimos decenios (la crítica estructural y formalista, concretamente) desaconseja ese procedimiento" (Pág. 7). Pero la poesía, afirma, si bien se hace con palabras y no con sentimientos, no es resultado de un cálculo (Mallarmé), sino de una presión emocional que pone al hombre total en vibración.

más abajo, manifiesta que el escritor debe ser comprendido a partir de su obra que es en la que se hace y no de su biografía, así nació "Gabriel Celaya" del ciudadano Rafael Múgica. Pero este proceso es muy complejo y diferente en cada caso no debiéndose desdeñar ni la biografíani la psicología ni otros recursos paralelos, ya que "¿no hay algo común entre el hombre y el autor?". De ahí que señale las circunstancias que estuvieron en la base de este libro (escrito y publicado en 1956) y que incidieron en su transformación en el poeta que es ahora: deseos de romper con el trabajo a que había sido "condenado" y siguiente traslado a Madrid en 1936. Pero la guerra trastornó estos planes. Hasta 1956 no pudo cumplir su deseo. Abandonó, pues, todo y se trasladó a Madrid con Amparo Gastón, dedicándoe a la literatura, de la que se veía obligado a vivir. De todas maneras, fueron años de alegría, tal y como demuestran los poemas de este libro, según nuestro autor. "Y con esto-termina diciendo-,dejo la deleznable anécdota y doy paso a los poemas que de ella resultaron: Es decir, a la obra desprendida del magma de que nació, y que es, según los críticos sabihondos, lo único que debe tomarse en cuenta, aunque para mí va indisolublmente unida a momentos que quizá sólo yo pueda revivir en los textos" (pág. 9).

<u>El derecho y el revés</u> es introducido mediante una "Nota" en la que Gabriel Celaya explica el "argumento" de esta nueva cantata. En ella late la fábula de Prometeo y Epimeteo a la que, por su circunstancia, les ha cambiado los nombres, siendo "Ingeniero" aquél y "Mono" este último; Pandora es aquí "Ez-bá", nombre vasco de Eva (no-sí, literalmente traducido). Explica también que los Zomorros

son unos mascarones, típicos del carnaval vasco, terroríficos y grotescos, con caretas de animales.

Una de las interpretaciones de sus libros que Gabriel Celaya se apresta a dar es la que se refiere a La buena vida (189), ya que se vio obligado, una vez más, a contestar mediante una carta, "Carta abierta a Carlos Murciano", a un artículo sobre el libro en cuestión, titulado "La buena vida, de Gabriel Celaya" (190), escrito lógicamente por el crítico y poeta Carlos Murciano. La breve lectura que este crítico hace puede resumirse así: tras referirse al tema de Lázaro, afirma que los personajes que se mueven en torno a él son muy peculiares y no tratándose de los personajes evangélicos, sino de personajes-símbolo. Se detiene en el libro desde un punto de vista métrico, afirmando que el poeta habla en estrofas de cinco versos (alejandrinos, heptasílabos y asonancias combinadas caprichosamente) cuyo discurrir llega a hacerse monótono, fatigando al que lea. El poema, según Murciano, tiene aciertos, pero conforme se va avanzando crece la confusión: "¿Qué pretende el poeta? ¿Qué ha querido decir? ¿Qué simbilizan estas figures?". Es más, llega a señalar fragmentos y citas del libro de donde parece desprenderse esta confusión, de la que es consciente el poeta. Termina tachando el libro de oscuro y no ubicándolo entre los mejores del poeta.

En noviembre de 1961, Celaya contesta mediante carta abierta a Carlos Muricano, publicada esta vez en Insula -el artículo de Murciano había salido en Poesía Española. Ante las preguntas que ha lanzado al aire el crítico, Celaya se siente obligado a contestarle y hablarle de su

libro que lo considera muy claro. Sus personajes no son contrafiguras suyas, afirma, ni símbolos de nada. Son personajes que hablan según su personal indiosincrasia. El juego dialéctico de La buena vida nace de la contraposición entre el Doctor, que cree en el más allá, en lo trascendente y en los valores y Lázaro, que al volver de la muerte dice que más allá no hay nada, por lo que debemos vivir la vida sin recurrir a estas ilusiones. Por lo que respecta a los orígenes del libro, Celaya expone que fue a mediados de los cuarenta -estaba escribiendo su novela Lázaro calla- cuando alguna noticia y nueva interpretación de Lázaro de la mano de D'Ors y cuando conoció el relato de D.H. Lawrence El hombre que murió, en el que imagina a un Cristo resucitado que comprende ahora que todo lo que había predicado era falso. Por estos años comenzó a escribir la novela Lázaro, anda que habría de seguir a la anterior y que nunca llegó a terminar, convirtiéndose en el germen de La buena vida, poema dramático en el que los cuatro personajes hablan en libertad. Celaya se niega a dar una solución, pues ésta ha de brotar por sí misma como consecuencia del proceso dialéctico. Este libro, dice finalmente, es una especie de poema radiofónico (no teatro en verso) destinado a ser recitado a cuatro voces. Para terminar, una cordial despedida.

Veamos ahora los prólogos puestos a publicaciones de carácter antológico. En 1960, abría su publicación titulada Poesía urgente, que reúne algunos de sus más importantes libros de lo que hemos dado en llamar entre todos poesía social -Las cartas boca arriba, Cantos iberos, Lo demás es silencio y Vías de agua- con una "Nota" en la que explica el sentido de esta etapa suya, no ig-

norando para ello las precedentes: desde el surrealismo y prosaísmo existencial hasta llegar a la poesía social y con ella a la inmensa mayoría, para lo que deberán adoptarse los actuales recursos técnicos y transformar la sociedad. Única manera de lograr el acceso a la cultura de esa mayoría.

Dirección prohibida (1973), según expone también en una "Nota", recoge aquellas publicaciones que no pudieron incluirse en sus Poesías completas (191): Las resistencias del diamante, un largo poema, dice, en el que se cuenta la fuga por la frontera hispano-francesa de cuatro miembros de una célula del PCE descubierta. La fuga se realiza por el río Bidasoa, gracias a la ayuda de una muchacha,"Mirari" (192), que burla a los carabineros de guardia, y gracias también a la ayuda de algunos camaradas libres. Para esta edición, ha reducido el poema por ser demasiado largo y premioso. Incluye Poemas tachados, poemas de muy diversas épocas prohibidos por la censura; Episodios nacionales y Cantata en Cuba también forman parte de dicho volumen.

Una "Nota", ésta más amplia, abre su publicación autológica Parte de guerra, que recoge los libros topados con la censura y algunos poemas sueltos que o bien perdió o se le traspapelaron. Estas pérdidas, pocosignificativas para la "alta literatura", son un síntoma de la humillación del poeta ante la censura.Pero lo peor era la censura interior que en él nunca funcionó en el momento de la producción de un poema. De todas formas, señala cómo sus libros más combativosterminaban por encontrar un editor en el extranjero, gracias a los camaradas exiliados y, aunque

malamente, esos libros acababan por llegar de nuevo a la península. Cuenta más adelante la historia de dichos libros: Las resistencias del diamante, editado aquí íntegramente, fue prohibido en su totalidad por la censura, siendo ésta la primera ocasión que se publicaba en España. Lo mismo ocurrió con Vías de agua. Episodios nacionales era un libro en el que invitaba, de acuerdo con el PCE, a la reconciliación nacional. Celaya se extiende en pormenorizados detalles de las ediciones de esos libros y concluye afirmando que no se le pueden poner puertas al mar y que si uno camino en el sentido de la historia es invencible y logra de alguna manera la realización de lo que le anima.

Como estamos viendo, las antologías de la obra de Celaya que los editores ofrecen ahora -años setenta: la "transición política"- son aquellas en las que se recogen libros y poemas abiertamente comprometidos. No escapa a este principio editorial, en el que no sé distinguir claramente hasta dónde llegan los intereses crematísticos y hasta dónde los político-ideológicos, la publicación de El hilo rojo en cuyo prólogo Celaya viene a decirse ante la pregunta "¿Qué me recomendaría usted de su obra?" "Dado el clima de politización -responde- en que vivimos, suelo entender que quienes me hacen esta pregunta piensan, más que en mi poesía propiamente dicha, en mi digno político y en mi ideología. Pero decirles que mi concepción del mundo y mi marxismo se hallan latentes en cualquiera de mis poemas -aun de aquellos cuyo tema no es socio-político- no sería contestar a lo que me preguntan" (pág.7). Además, los poemas que responden a esa demanda son largos y difícilmente dialécticos, razón por la cual ha prefe-

rido reunir aquí poemas cortos de tipo político-social que se hallan dispersos en su obra y que ahora comenta en determiandos casos. Por lo que al título del libro concierne, dice que se lo sugirió un texto de Engels en el que hablaba de "el hilo rojo" que atraviesa toda la historia y sirve de guía a quienes quieren comprenderla. "¿No son estos poemas que ahora reúno -dice-, la continuidad, a lo largo de treinta años, de una preocupación que atraviesa toda mi obra y que la explica -creo- en lo que tiene de entrega al colectivo?" (pág. 8).

Sobresus libros en prosa también ha expuesto algunas reflexiones. En primer lugar, veremos la brevísima nota con que abre la segunda edición de Tentativas, donde expone que este libro era para él un libro abierto en el que debían irse sucediendo ciclos. Al terminar el cuarto e iniciar el quinto, "Tentativas mínimas", éste por la forma que adoptó terminó por convertirse en la novela Lázaro calla (1949). Advierte, por último, que la invocación a la piedad de la Magna Mater con que concluye el libro no era el verdadero final, sino sólo el del ciclo cristiano.

Y llegamos finalknete al prólogo a su último libro Memorias inmemoriales, publicado recientemente: A cierta edad, dice, se mira más al pasado que al futuro, lo que tiene un sentido en esta etapa de la vida. Así, el escritor al contar su vida aparentemente acabada no pretende volverla a vivir sino algo más: tomar conciencia de lo que ha hecho y buscarle un sentido a lo que tal vez no lo tenga. Más adelante, juzga las confesiones al uso como un acto de insinceridad, cuya estructura está concebida desde

un punto final que convierte todo lo anterior como un lugar de paso hacia esa resolución. Los Diarios tienen el inconveniente de sumergirnos en la banalidad de lo cotidiano, distrayéndonos de lo que realmente es importante. Frente a esto, Celaya afirma que lo importante no son los hechos en sí sino el sentido que en ellos vemos. Si nos empeñamos en explicar lo alto por lo bajo, dice, no resultará difícil reducir nuestra vida a sus elementos primarios y descubrir, como última realidad, la miseria de nuestra existencia. Pero, la operación propiamente humana debe consistir en encontrar un sentido que trascienda esa vida elemental: lo que Celaya da en llamar Memorias inmemoriales que dan de lado el realismoa anecdótico y que son prototípicos más que subjetivos. Lo que ha tratado de desvelar en su existencia es precisamente su experiencia en tanto experiencia colectiva. Por eso, advierte que si alguien busca en esta especie de autobiografía algunos datos anecdóticos quedará decepcionado, aunque no niega Celaya que "en filigrana", puedan percibirse datos muy concretos de su peripecia vital. Anuncia la próxima aparición de unos "Suplementos Autobiográficos" y termina señalando que con Memorias inmemoriales está contento, porque es un libro que necesitaba escribir y el que resume a todos los anteriores.

Pese a la cantidad de publicaciones aquí agrupada y pese a la distancia cronológica existente entre muchas de ellas, tenemos a favor el hecho de que se aproximen a un mismo objeto e impongan una misma lectura básica de

él, si bien en algunos casos se atiende a una u otra faceta o a alguna u otra etapa, que presupone las anteriores y que no niegan por tanto. Nuestra primera tarea va a consistir, pues, en aislar esa visión global que Celaya posee de sí mismo. Posteriormente, analizaremos el sentido de esa lectura y sus contradicciones internas, deteniéndonos al mismo tiempo en los presupuestos teóricos que esas publicaciones "muestran".

Gabriel Celaya resume su trayectoria ideológico-estética en las siguientes etapas: durante los años treinta fundamentalmente, participa de una concepción del mundo surrealista; tras la guerra y ya en plena postguerra, rompe con el surrealismo, dándose paso así al existencialismo desde el que, contradictoriamente, evoluciona al marxismo que, como ideología, dice no abandonar nunca. A partir del momento -comienzos de los sesenta- en que entra en crisis la poesía que el marxismo procura, ha recorrido diversos caminos póéticos e ideológicos que pasan por una ruptura con el humanismo y una vuelta al nihilismo con que comenzó. Estas posiciones ideológicas han generado distintas prácticas literarias que en muchos momentos se han presentado contradictoriamente: así tenemos, resumiendo, una poesía surrealista, la poesía social (existencialismo-marxismo) y una poesía "personal" (desde los años sesenta en adelante) que le ha llevado a recorrer diversos caminos: desde una vuelta a los orígenes hasta el experimentalismo, pasando por otras numerosas prácticas y retomando a veces la poesía social. Esta es su visión global.

Por otra parte, esta trayectoria ideológica le ha llevado a ofrecer en determinados momentos datos biográficos concretos con los que sentar sus afirmaciones. Conviene insistir en que su información biográfica no se limita a los meros datos, sino que realiza una interpretación y valoración de los mismos en función, como digo, de su trayectoria de escritor. Así, sus palabras sobre su infancia y adolescencia, señalando su origen social, educación recibida, causas de sus comienzos en la escritura, vida cultural y lecturas e influencias recibidas; así, su mirada a su incipiente madurez: el trabajo obligado frente a la dedicación literaria, abriendo un paréntesis por lo que a los años de la guerra civil respecta (193); así su trayectoria durante la postguerra: soledad en la soledad autárquica, nueva enfermedad, las primeras publicaciones y "Norte" junto a Amparo Gastón, el encuentro con la calle, la lucha política, ruptura con el trabajo y con la familia, el traslado a Madrid, etc. A partir de los años sesenta, su información biográfica, salvo en lo que respecta al abandono del marxismo ortodoxo y militante, es la información de sus libros. Su biografía parece reducirse a su actividad literaria, lo que es una manera de unir aquello que teóricamente ha separado una y otra vez: la literatura y la vida.

Esta visión general de su trayectoria, que hemos aislado a partir de las publicaciones descritas, no ha sido negada por nuestro escritor en otras ocasiones posteriores. Así, en dos entrevistas, relativamente recientes, vuelve a manifestarse al respecto. En la entrevista mantenida con el poeta por Jorge Cela , afirma: "Resulta que las etapas de mi poesía están muy definidas. Podría

decir: surrealismo, existencialismo, poesía social y poesía personal, en la que estoy en este momento. Cuando pienso que de alguna forma me empiezan a reconocer un poco" (194). En este mismo sentido se manifiesta, aunque más extensamente, en una entrevista publicada por el diario madrileño El País (195). Ahora bien, lo que no queda claramente dicho en sus publicaciones, aunque evidentemente allí se puede reconstruir, es el objetivo último de toda su poesía. Por eso, no está de más conocer, según él mismo, la razón última de su quehacer poético, razón ésta que enhebra todas las etapas y concepciones mantenidas: "A lo largo de la vida he pensado la poesía de muy diversas formas, pero la razón última y principal de mi trabajo ha consistido en intentar salir de la soledad y comunicarme con la gente. Es la poesía,también, un modo de hablar diferente, pero que necesita siempre ser escuchada. No importa que el otro esté lejano, ausente, que sea de otra época, que sea un lector que aún no haya nacido. Poesía eres tú, el otro, un contacto ajeno al tacto" (196). A continuación, la respuesta adquiere un rumbo que contradice de alguna manera determinados comentarios sobre sus libros y que, por otra parte, reafirma las posiciones mantenidas por Celaya sobre esta cuestión en Inquisición de la poesía. Sigue diciendo: "Tampoco vale explicar. Hay que evitar la maestría, la docencia. Sugerir, sólo eso, sugerir....,que el otro ponga tanto como tú. Una comunicación en la que todos tienen que comulgar".

Para comprender el sentido real de sus reflexiones críticas, vamos a proceder al análisis de estas publicaciones, deteniéndonos muy especialmente en las cuestiones

de interés teórico y en aquellas que, por su carácter contradictorio, atraigan nuestra atención. Por otra parte, y aunque a lo largo de este estudio nuestra atención a lo que ha dicho nuestro crítico acerca de los escritores o libros criticados no ha gozado del interés que despertaba en nosotros la clarificación y comentario del punto de salida teórico-ideológico y de los procedimientos metodológicos empleados para concluir en aquellas afirmaciones, en esta ocasión, no hay que decirlo, lo que dice del objeto goza de nuestra mejor atención. Una advertencia, antes de acometer la tarea marcada: para rastrear con mayor efectividad la evolución de sus críticas e informaciones concretas, utilizaré el criterio cronológico de publicación, no diferenciando entre sus trabajos que ofrecen una visión general de su poesía y los que se detienen en libros concretos.

Estamos en 1952. Justamente en el día 9 de abril. Ese día el periódico guipuzcoano Unidad publica una carta abierta del ingeniro-poeta. ¿Cuál es el interés de dicha carta? Dejar en claro las posiciones poéticas por las que Celaya atraviesa en esos momentos, la poética del realismo social, y mostrar la lucha ideológica que enfrenta a los poetas españoles en aquel momento. La lectura que Celaya realiza de sí mismo entonces es la que lo da como poeta social o real o comprometido. Asimismo, puede verse ya en el plano de sus teorías cómo actúa entrelíneas su concepto de la poesía como poesía auténtica o real, lo que presupone la existencia de una poesía inauténtica, falsa o ideológica, una poesía que, como la de la "Fiesta de la Poesía" que critica, es "antipoética": "La poesía -dice- en que nosotros creemos, libre de hisopazos, pro-

tecciones y propagandismo ordenado, vive y vivirá siempre de espaldas a cualquier intento de falsificación".

"Doce años después", publicado en 1959, es abierto significativamente con una cita de un poeta-símbolo, Antonio Machado. Su importancia radica en que la elaboración del mismo ratifica cuanto vengo afirmando acerca de la validez de sus trabajos teóricos no sólo como tales trabajos propiamente de teoría de la poesía, sino también como trabajos de utilidad crítica en el caso concreto que nos ocupa: Gabriel Celaya. Esto por la sencilla razón de que antes que su práctica teórica, existía su práctica poética. No extraña, por tanto, que Gabriel Celaya recurra a reproducir una serie de trabajos, previamente publicados, para explicar doce años de su quehacer poético, doce años de su poesía "real". Para que se hagan una idea cabal de mi afirmación, voy a entretenerme en señalarles la procedencia de las partes que constituyen el artículo: reproduce el prólogo con que ese mismo año abría Poesía y verdad (papeles para un proceso) (los ocho primeros párrafos del artículo), en el que rechazaba las concepciones metapoéticas y reivindicaba una aproximación concreta a este quehacer del aquí y del ahora; incluye, parcialmente ahora, algunos párrafos de las introducciones a los artículos sobre poesía coloquial y poesía social, asimismo incluidos en la primera edición de su libro citado anteriormente (párrafos 10-14); ofrece fragmentos de su "Respuesta a El Correo Literario" (párrafos 16-23), de "Carta a José García Nieto" (párrafo 25) y de "Con la lírica a otra parte" (párrafos 27-31), articulándolos con breves comentarios escritos para esta ocasión (párrafos 9-15-24). Además, este artículo viene a solucionar de al-

guna forma el problema que se nos había planteado al principio acerca de cómo ignorar en este apartado, titulado precisamente "Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya", todo lo anterior. Como afirmaba más arriba, este artículo tiene validez teórica y crítica, al par que muestra el origen concreto de la faceta de este escritor que ahora nos ocupa. De ahí que esta mezcla de reflexiones aparentemente caótica, que se extienden a lo largo de una década o, para ser más exactos, a lo largo de una docena de años, tenga un sentido específico. "Doce años después" es algo más que un "refrito", es un resumen de Poesía y verdad (papeles para un proceso), lo que quiere decir: un resumen de su poesía y vida. Doce importantes años de su poesía se dan cita aquí, doce años de su trayectoria histórico-vital, que al ser explicados, caracterizados y justificados dejan al mismo tiempo el "hueco" por donde podemos ver los anteriores años en que no era poeta real, esto es, años en que su poesía no era poesía auténtica o real o comprometida. Celaya explica más de doce años de su quehacer poético. Está explicando todo su quehacer poético hasta justamente la aparición del artículo, enero de 1959.

Por otra parte, quiero hacer hincapié en la utilización que nuestro crítico vuelve a hacer del adjetivo "real". Como bien sabemos ya, el empleo del adjetivo "social" aplicado a la poesía, por ser una utilización meramente tautológica y por las connotaciones peyorativas que sustentaba, como consecuencia de la lucha ideológica que enfrentaba a los poetas, fue rechazado en múltiples ocasiones por Gabriel Celaya, de las que este artículo es una más. En su "Carta a Alfonso Canales" anunciaba la necesidad de reflexionar en torno al concepto de poesía real.

Pero esta reflexión teórica, con tal nombre, no llegó nunca. Esta circunstancia no evitó que dicha concepción informulada existiera realmente a otro nivel, a nivel de su práctica poética. Y así es, esta concepción de la poesía y del poeta operó efectivamente. Así, que en su artículo afirme: "Mi prehistoria es tan larga como la de cualquier otro hombre. Pero mi pequeña historia de poeta real sólo comenzó hace doce o trece años", tiene el sentido de toda una formulación teórica en regla: ser poeta real, escribir poesía real es comprometerse con la realidad, buscar la eficacia expresiva, cambiar la sociedad, darse a los demás: todo lo que ha venido apuntando en su artículo "Doce años después" (197).

La brevedad no le resta importancia al prólogo escrito por Celaya para Poesía urgente (1960), volumen que recoge, como sabemos, sus libros de poesía social más conocidos. La importancia le viene dada especialmente por sus reflexiones en torno a la solución del divorcio entre el poeta y el público todavía irresuelto, amén de por no ignorar, para la comprensión de la poesía allí reunida, las etapas que han precedido a la de su poesía social: el surrealismo y el prosaísmo existencial, siendo esta última un trámite para llegar a la inmensa mayoría. Por lo que respecta a este problema, nuestro crítico y poeta rechaza por inviable una solución estrictamente literaria y reclama la importancia de los medios técnicos de transmisión oral para solucionar esta incomunicación, sin ignorar la necesidad también de una revolución social. Y es aquí donde reside el mayor interés de su planteamiento: la solución no descansa únicamente sobre los medios técnicos, tal y como dará a entender algún tiempo después en otros tra-

bajos. Por otra parte, su "Nota" contiene una reafirmación de su tesis sobre la poesía como instrumento de transformación social, si bien ahora da a entender su comprensión más exacta de lo que supone el "transformar" al que había aludido ya en los comienzos de los años cincuenta. Hay en este prólogo una asunción más consciente de su responsabilidad como escritor, al mismo tiempo que es una muestra de cómo intenta hacer fecunda la lectura de sus libros, mostrando al lector el norte de su producción. Este es uno de los textos que alcanza el mayor grado de consciente compromiso social. No estaría muy lejos, sin embargo, el comienzo de la crisis de todos estos planteamientos, de toda la poesía que había llenado una docena de años de vida literaria y política española.

Una de las primeras interpretaciones que ofrece de un libro suyo es la que hace de La buena vida en su carta abierta dirigida a Carlos Murciano (noviembre de 1961). Sus reflexiones al respecto son interesantes, porque ofrecen en bruto algunas de sus concepciones básicas acerca de la poesía que teorizará en su momento. En primer lugar, señala el carácter transparente de la obra, pese a las dificultades de comprensión de algunos críticos; en segundo término, destaca el carácter plurisignificativo de la misma; en tercero, resalta el carácter dramático del poema y no sólo porque en él intervengan personajes: toda poesía es representación social bien porque contenga personajes bien porque contenga el personje del poeta: la función poética. Finalmente, sobresale su intención de elaborar este poema como una especie de poema radiofónico destinado a la recitación, lo que es prueba concreta de su búsqueda constante de la eficacia cominicativa, de

búsqueda de una buena forma que solucione el problema que a él preocupa excepcionalmente, pensando en la utilización de los medios disponibles de transmisión sonora. Pero esto sólo fueron intenciones.

En 1967 apareció publicada la carta de Gabriel Celaya en la que se defendía de la acusación, más o menos velada, de plagio formulada por Moreiras en su artículo-carta "Vasco y chino". Aparte de las informaciones concretas que expone al respecto, es significativo el hecho de que insista con cierto detenimiento en unas reflexiones que pretenden dar al traste con el mito de la originalidad y de lo que éste conlleva. El rechazo de la originalidad poética lo sitúa Celaya en el polo contrario: lo colectivo, lo social, eje sobre el que elabora sus explicaciones. En sus primeras reflexiones teóricas sobre la poesía social, ya aparecía un apunte de lo que luego trataría a propósito de la poesía carmelitana, siendo teorizado detenidamente en uno de los últimos capítulos de su Inquisición de la poesía. Es esta una de las ocasiones en que con tanta contundencia como oportunidad defiende el carácter de creación colectiva de la poesía. Tampoco podemos olvidar que esta cuestión ocupa algunas páginas de su Gustavo Adolfo Bécquer (1972), en donde la originalidad es considerada no un valor, sino un descrédito. En dicho trabajo se lee:"Y porque el valor de un escritor se mide por su capacidad de asimilar a otros y hacerlos suyos en un crisol dentro del cual el propio fuego los fundirá después en algo distinto de todos ellos y tanto más vivo cuantas más experiencias se hayan integrado" (pp. 13-14). No podemos perder de vista el hecho de que conciba lo colectivo en un sentido universal, más allá

de unas fronteras político-sociales, y en aras de una verdad: la poesía.

De su "Nota" a la segunda edición de Tentativas -esta sí una nota- sólamente destacar su mínima explicación de la otra cara del tapiz, explicación que se verá enriquecida en la introducción a Itinerario poético, donde ya se mira el haz y el envés de la obra, ofreciendo una de las más minuciosas interpretaciones que ha hecho de algunas de sus obras.

En su "Nota" a Dirección prohibida (1973) se limita a hacer una presentación de los libros y poemas contenidos en dicho volumen. Pero de uno de ellos, de Las resistencias del diamante, explica algo más: explica el "argumento" basado en un hecho real. Esta manera de proceder por parte de Celaya, pese a que su poema sea un poema épico, lo que es un síntoma de esa constante búsqueda de la eficacia expresiva para la que ahora retoma un género tradicional, no pierde el carácter de función o representación poética: "En contraposición a cuanto vengo diciendo -afirma en Inquisición de la poesía (pág. 250)-, y de acuerdo con la tradicional división de los géneros literarios -épica, lírica, dramática- suele decirse que el poeta épico se mantiene en una actitud impersonal y presenta objetivamente los personajes y sucesos de su obra. No hace falta señalar, pues es obvio, que en realidad estamos ante una representación dramática (...) todo es, pues, teatro, y dramáticamente se efectúa la transmisión poética". No hay contradicción interna en sus planteamientos. Donde, en cambio, si creo existente una contradicción es en la explicación del hecho real que ha servido de punto de arran-

que del poema, ya que este hecho "ha sido trascendido poéticamente", y bien señalaba Celaya que no se podía apelar, a la hora de explicar un poema a circunstancias que estuvieran fuera de él: "Retroceder a ellas -dice- es desconocer la intención fundamental de la creación poética" (Inquisición de la poesía, pág. 251). Hay que reconocer que nuestro crítico no interpreta el poema en base a este dato, pero sí lo ofrece al lector a manera de "clave", dirigiendo así su lectura y procurando un consumo del poema más político que poético -no en balde fue uno de sus libros prohibidos totalmente por la censura. No digo que esto lo persiga conscientemente -estamos en 1973 y Celaya comienza a estar de vuelta de muchas cosas-, pero inconscientemente parece pretenderlo.

La contradicción que acabo de señalarles está presente también en otros prólogos. Es el caso de su "Noticia" a Las cartas boca arriba, segunda edición, y de su prólogo a la también segunda edición de De claro en claro, si bien en este último caso de una forma especialmente interesante, por cuanto no sólo se hace, sino que se dice -se reflexiona- y se hace: se apela a las circunstancias histórico-vitales para comprender el sentido de sus poemas. Otros aspectos que destacan de su prólogo a su libro de 1951 son los que siguen: la explicación del sentido global de sus cartas, un sentido histórico en este caso para Celaya: conectar con determinados destinatarios-poetas que seguían su mismo camino. Por eso, tanto muestran o enseñan los contactos mantenidos como aquellos que, por las razones que fueran, no llegaron a realizarse. Por otra parte, Celaya explica su técnica creadora que es un reafirmarse en sus tesis sobre la originalidad y sobre la

comunicación poética.

Al hablar de Inquisición de la poesía, ya vimos cómo Celaya había dejado resuelta teóricamente la cuestión hombre/poeta o poesía/vida y también señalaba allí la contradicción que se observaba entre esta publicación y el prólogo a la segunda edición de De claro en claro, donde replanteaba de un modo muy concreto sus tesis sobre el particular. El hecho de que incida sobre este problema tiene un interés básico, pues por estos años nuestro poeta y crítico parece haber entrado en una crisis que afecta sorprendentemente al humanismo que siempre lo ha caracterizado, aunque, como veremos, no hay motivos para alarmarse. De ahí que este problema tenga un efecto multiplicador que nos alcanza directamente. Ya hemos visto cuáles eran sus razonamientos al respecto: partían de la duda acerca de la legitimidad de apelar a las circunstancias biográficas a la hora de prologar su libro, para reafirmarse más tarde en su tesis habitual de la debida separación de debe existir entre el hombre y el escritor, entre su vida y su obra. Ahora bien, más adelante, y rechazando la "nueva crítica", expone: "Pues, pese a todos los pesares, ¿no hay algo común entre el hombre y el autor?" Efectivamente, para Celaya sí lo hay. De ahí que nos recuerde sus circunstancias. De ahí que se muestre contradictorio al final mismo de su prólogo. Creo que es este último Celaya el que más se aproxima a la realidad, pues, aunque no deja de ser curiosa su concepción de la función poética, no puede separarse la obra de quien la produjo, en tanto que su autor, un ser histórico, ha dejado en su escritura su inconsciente ideológico, unas re-

laciones ideológicas determinadas que lo atraviesan al ser un nudo de la red social. Se separa, como he afirmado más de una vez ya, en que la obra dice más o lo que ni siquiera llegó a pensar su autor. Por eso, para explicar una obra hay que acudir a quein la produjo, pero entendido como un portador-hacedor, un productor-reproductor de unas relaciones sociales determinadas.

Su "Nota" a Cantos iberos muestra cómo Gabriel Celaya había procurado utilizar su poesía como un instrumento eficaz de transformación social, elaborando una buena forma con la que comunicarse con la inmensa mayoría eficazmente. Sus teorizaciones sobre las buenas formas que hemos visto en Inquisición de la poesía tienen un precedente concreto en la elaboración de este libro. Estas reflexiones últimas de Celaya muestran además el carácter poco ingenuo de este tipo de poesía, por cuanto no es una poesía producida sin técnica y sin esfuerzo creador, como alguna crítica hace suponer. Es ésta una poesía más elaborada de lo que tan ingenua como comúnmente se piensa.

La introducción a Itinerario poético es la reflexión general más importante que Celaya efectúa de sí mismo, donde se enfrenta, con un espíritu autocrítico poco común, a toda su trayectoria poética. El procedimiento crítico seguido alterna la información biográfica con la reflexión teórica que retoma de otras publicaciones, justificando así sus diversas concepciones de la poesía, y la justificación-interpretación crítica de alguno de sus libros. Resulta curioso comprobar cómo va más allá, en su breve comentario de los libros, de los libros mismos, remitiéndose a la específica situación personal por la que en el

momento en cuestión atraviesa, con lo que tenemos en estado práctico una negación de sus teorizaciones sobre la cuestión hombre/poeta. Se echa en falta asimismo sus palabras sobre su peripecia vital y literaria a lo largo de la guerra civil española. Ya sabemos por qué razones introduce este paréntesis. Por otra parte, y pese a haber señalado las influencias ,recibidas y pese a haberse ubicado en el panorama de la poesía española contemporánea, no hace referencia a su relación con la llamada "generación del 36" (198).

La segunda edición de Lo demás es silencio viene precedida de una introducción en la que Celaya explica el argumento de la cantata, que valora muy especialmente en relación con el resto de su producción, porque en dicho libro sus problemas personales -la cuestión existencialismo/marxismo- coincidieron con un problema social. Esta manera de justificar el interés del libro es un tanto elemental, porque de todas maneras "su" problema era un problema social. Este distinguir de un lado la esfera personal y de otro la esfera social es una manera incorrecta de plantearse el conocimiento de u propia situación.

De El hilo rojo señolo cabe destacar la contradicción que supone dar como poemas de ideología marxista unos poemas que no lo eran (hablo descriptivamente), ya que algunos textos poéticos de los años cuarenta que incluye en esta antología fueron escritos en la misma época que un significativo artículo suyo, "Un fantasma recorre Europa" -véase "La polémica sobre el prosaísmo y la poesía coloquial(1949)", del capítulo I-, donde se manifiesta en contra de este fantasma marxista. Por otra parte, el hecho de que reúna aquí estos poemas de los años cuarenta

junto a otros poemas típicamente sociales de los años cincuenta y siguientes tiene un sentido: el de considerarlos poemas sociales, con lo que muestra que la base de la poesía social va más allá de la ideología marxista: la existencialista. Hemos de entender, por otra parte, que Gabriel Celaya habla del marxismo en tanto ideología y en ningún momento como instrumento de orden científico.

El hecho de que hable en la carta dirigida a quien esto escribe de su afinidad de "temperamento" con los bertsolaris y el hecho asimismo de que destaque tres rasgos concretos que actúan en su obra como consecuencia de esta afinidad, supone dar por exacta se creencia en la existencia de una esencia que caracterizaría al pueblo vasco, aun sin que alguno de sus integrantes poseyera el conocimiento de la lengua vasca, como es el caso del propio Celaya. Así, ser vasco va más allá de lo propiamente lingüístico (199) (estas ideas ya las expresa en su entrevista con José Miguel Ullán, publicada en El Adelanto de Salamanca, el 17 de marzo de 1966). Por otra parte, las reflexiones que aquí expone nos ofrecen luz sobre la técnica creadora de Celaya: trabaja el poema, corrige el primer brote, sin llegar a obturar la espontaneidad del poema. Lo curioso de estas afirmaciones es que considere estos rasgos con un criterio estético más que el criterio de la eficacia que tan incesantemente viene propugnando desde hace años, cuando afirma que sus afinidades con los bertsolaris no son muy halagadoras.

Del prólogo a Memorias inmemoriales destaca la coincidencia de planteamientos por lo que respecta a su teoría de la función poética, a propósito ahora de un texto en prosa. Me refiero concretamente a sus afirmaciones sobre la importancia que da al sentido de los hechos biográficos, a los que desconsidera como tales hechos pretendiendo encontrar el sentido que los trasciende. La trascendencia, recordemos, a que somete al hombre-poeta es cualitativamente la misma que atribuye a estas memorias, que no simple biografía. Esta manera de proceder contradice la que acabamos de ver en el prólogo a De claro en claro y en su "Nota" a Las cartas boca arriba, donde las circunstancias biográficas cobran una importancia en él teóricamente desconocida, siendo utilizadas éstas para explicar el desarrollo y la lógica interna de sus libros mencionados.

Tras este repaso por sus publicaciones, donde Gabriel Celaya sienta a Gabriel Celaya en una especie de banquillo-confesionario, no está de más manifestar que la visión que de él posee no es desacertada. Las etapas que atribuye a sus quehacer poético están bien sustentadas, aunque no olvidemos el carácter de reconocimiento que sus análisis suponen. El ha vivido unas circunstancias y ha atravesado por unas posiciones ideológicas que globalmente reconoce, pero sin saber distinguir hasta dónde llegan unas y otras e incluso si alguna de ellas desaparece o se absorben en otra lógica distinta. Así, su existencialismo no es una etapa más, sino que esyá presente en su quehacer procurando el n"cimiento de la poesía social. Su marxismo no es sino una ideología penetrada por otras ideologías ajenas

al mismo. Y así podríamos seguir sucesivamente. Acepto, con valor deíctico, sus informaciones y los resultados de sus reflexiones críticas, pero sin tomarlas con la validez que se le suele suponer comúnmente. Antes de ofrecer mi lectura de sus etapas y evoluciones, nos queda un camino por recorrer: sus posiciones teóricas a través de su producción poética. Tal vez sea aquí donde encontremos una explicación más exacta a lo que andamos buscando.

Por otra parte, comprender el sentido exacto de las etapas ideológico-estéticas por las que ha atravesado es comprender de alguna manera y en tanto síntoma el desarrollo del nivel ideológico de nuesta sociedad en un periodo histórico determinado. Por eso, cuando hablamos , y en ello insistiremos ,de su etapa surrealista o de su compromiso social o de la crisis en que se hunde en los años sesenta y siguientes, estamos hablando de algo colectivo que, calándolo, atraviesa la figura de Gabriel Celaya.

Finalmente, como testimonio de la incansable lucha que mantiene Celaya entre la realidad, su compromiso y los fantasmas que lo acosan , además de por ser un claro síntoma de su honestidad, voy a citarles unas palabras de su introducción a <u>Itinerario poético</u>, donde Celaya se muestra sin trascendencia alguna: "Cuando uno llega a mi edad resulta difícil superar ciertas desilusiones. Y aun cuando uno cree que explica quizá no haga más que racionalizar fallos vitales. No obstante puede que eso sea más honesto que explotar posiciones adquiridas" (pág. 30). Estamos en la "razón narrativa" de la "razón narrativa" que tantas páginas nos ha ocupado en esta primera

parte de nuestro trabajo. Un momento oportuno para cerrarla, cuando Celaya parece iniciar el metalenguaje del metalenguaje del lenguaje literario, esto es, cuando Celaya comienza a justificar ideológicamente las ideologías que lo han constituido. Pongamos aquí, pues, punto y final.

Notas del capítulo III

(1) Barcelona, Seix-Barral, 1964, 1964; 1971[2], col. "Biblioteca Breve".

(2) Ibídem (2:9)

(3) Sólo voy a citar a manera de significativo ejemplo la Útil Historia de la Literatura Española (Edad Media y Renacimiento), de J.L. Alborg (Madrid, Gredos, 1970[4]), donde cita el trabajo de Celaya (pp. 847 y 922), al tratar de Herrera y San Juan de la Cruz, considerándolo un "penetrante estudio".

(4) Finisterre, II, 1948, Madrid.

(5) Exploración de la poesía, op. cit. (2:10)

(6) Ibídem (2:75)

(7) Ibídem (2:76)

(8) Ibídem (2:104)

(9) Ibídem (2:110)

(10) Véase el apartado "En torno a Rimbaud (1969)" de este mismo capítulo.

(11) Exploración de la poesía, op. cit. (2: 148-149)

(12) Ibídem (2:151)

(13) Ibídem (2:169-170)

(14) Ibídem (2:176)

(15) Ibídem (2:192)

(16) Ibídem (2:193)

(17) Informaciones, Madrid, 20-junio-1964.

(18) Insula, núm. 212-213, Madrid, julio-agosto, 1964, pp. 14-15.

(19) 6-septiembre-1964.

(20) La Gaceta Ilustrada, Madrid, 12-septiembre-1964.

(21) "Exploración de la poesía (Barcelona, Seix-Barral, 1964)", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, enero, 1965, pp. 199-204.

(22) Cita Batlló el trabajo titulado El cine o el hombre imaginario (Barcelona, Seix-Barral, 1960), en el que Morin desarrolla su teoría, basada en sus conocimientos antropológicos, sobre las relaciones que el hombre puede mantener con su otro yo y sobre la influencia de éste en el hombre.

(23) núm.297, Madrid, 1-agosto-1964, pág. 19.

(24) Ibídem, pág. 2. Incluida en Parte documental.

(25) Véase el apartado de este mismo capítulo "Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya (1959-1980)", donde describo y comento la carta "Vasco y chino".

(26) Poesía y verdad (papeles para un proceso), Barcelona, Planeta, 1979², pp. 13-14.

(27) Exploración de la poesía, op. cit. (2:10)

(28) Interprétese mi afirmación fuera de maniqueísmos habituales. Mi intención aquí es denotar una realidad, sin dar entrada por tanto a juicios de valor. Cosa distinta es la lectura que pueda hacerse y ulterior utilización de cuanto aquí se afirma.

(29) Gustavo Adolfo Bécquer, Madrid-Gijón, Júcar, 1972. Véase el apartado de este mismo capítulo titulado "Ultima lectura de Bécquer: el hombre, el escritor, la obra (1972)"(Recordemos también que ya en los años cuarenta se había ocupado de Bécquer en dos artículos, analizados en su lugar correspondiente del capítulo I). Precisamente en Exploración de la poesía vuelve a hacer una descripción de los retratos de Bécquer -véase pág. 135-, no coincidiendo la fecha que atribuye a uno de ellos, ya que en su libro citado al comienzo de esta nota lo da como de "1856" y en su Exploración de la poesía como de "1854".

(30) Jean Arthur Rimbaud, Una temporada en el infierno, San Sebastián, Editorial Norte, 1947. La traducción iba firmada por "Francisco Tuera", nuevo pseudónimo del escritor vasco que pasó desapercibido en su momento; pero cuya paternidad resulta indudable al haberse responsabilizado de la traducción en posteriores ediciones, así como al haber incluido dicha publicación en su bibliografía. De la utilización de este nombre apócrifo -ya que no he podido comprobar dicha edición- hay testimonios en algunas de las reseñas que de esta publicación se hicieron en su momento. Véanse: Insula, Madrid, 15-mayo-1948; Espadaña, núm. 34, León, 1948; Amanecer, Madrid, 4-julio-1948; Cántico, VI, Córdoba, 1948.

(31) Véase"Parte documental".

(32) Rimbaud, Una temporada en el infierno (introducción y traducción de Gabriel Celaya, prólogo de Jacques

Riviére), Madrid, Alberto Corazón Editor, 1969, col. "Visor de poesía"; 1971[2] (segunda edición en esta col., tercera de la traducción).

(33) Ibídem (2:12)

(34) Véase el apartado de este mismo capítulo "Exploración de la poesía a través de Herrera, Bécquer y San Juan de la Cruz (1964)".

(35) Véase Exploración de la poesía, op. cit. pp. 141-144.

(36) Gustavo Adolfo Bécquer, op. cit. pp. 133 y ss.

(37) Castilla, a Cultural Reader, New York, Appleton-Century-Crofts, Educational Division Meredith Corporation, 1970.

(38) Véase el capítulo VIII del presente estudio.

(39) Castilla, a Cultural Reader, op. cit. pág. V.

(40) Ibídem, pág. 3.

(41) Esencialmente esta descripción del medio natural coincide en sus planteamientos con la que Pierre Vilar hace en su tan breve como bien orientada Historia de España (Paris, Librairie Espagnole, 1975). Véanse en este sentido las pp. 5-9.

(42) Castilla, a Cultural Reader, op. cit. pág. 3.

(43) La edición que utiliza Gabriel Celaya para esta selección no es la primera, de 1912, ya que algunos de los poemas fue escrito por Machado durante su estancia en Baeza que posteriormente incorporó a la segunda edición de Campos de Castilla, en 1917.

(44) Madrid, Ed. Turner, 1975[2], pág. 9.

(45) Madrid, Alberto Corazón Editor, 1977, col. "Visor de poesía", pág. 36.

(46) Véase el apartado del capítulo I, "Primeros indicios de una preocupación constante: Gustavo Adolfo Bécquer (1948-1949)"

(47) Véase nota 34 de este capítulo.

(48) Gustavo Adolfo Bécquer, op. cit., pág. 9. El subrayado es mío (A.Ch.).

(49) Se refiere a la crítica de base estructural, sobre todo a la llamada crítica estructural francesa representada por "Tel Quel".

(50) Gustavo Adolfo Bécquer, op. cit. pág. 10.

(51) Ibídem, pág. 18.

(52) Ibídem, pág. 26.

(53) Ibídem, pág. 31-32.

(54) Ibídem, pág. 33.

(55) Ibídem, pág. 38.

(56) Ibídem, pág. 47.

(57) Ibídem, pág. 58.

(58) Ibídem, pág. 69.

(59) En parecidos términos a los expuestos en su artículo "Bécquer una vez más". Véase nota (46).

(60) Gustavo Adolfo Bécquer, op. cita, pág. 109.

(61) Ibídem, pág. 111.

(62) Ibídem, pág. 118.

(63) Véase "En torno a Rimbaud (1969)", del presente capítulo.

(64) Gustavo Adolfo Bécquer, op. cit., pág. 135.

(65) Véase el último apartado de este mismo capítulo titulado "Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya (1959-1980)", y más concretamente la carta titulada, no por él precisamente, "Una teoría del plagio: el equipo".

(66) Madrid, Espasa-Calpe, 1981, col. "Selecciones Austral, núm. 82.

(67) La Voz de España, San Sebastián, 8-marzo-1930. Véase "Parte documental".

(68) Véase el apartado del capítulo II titulado "Primeras reflexiones teóricas acerca de la poesía social (1952-1955)" y la reproducción de la carta en la "Parte documental".

(69) Revista de Occidente, segunda época, Madrid, febrero, 1965, pp. 208-215 y en Poesía y verdad (...), op. cit. (2: 174-182).

(70) "La poesía cantada", Berriak, San Sebastián, 1976. Incluido en Poesía y verdad (...), op. cit. (2: 182-184).

(71) Véase "Escrito, dicho y cantado" en el capítulo III, "Las buenas formas" y el apartado del presente capítulo "Propuesta teórica final: Inquisición de la poesía (1972)".

(72) "La poesía oral", art. cit., pág. 214.

(73) Poesía y verdad (...), op. cit. (2: 183-184).

(74) Véase "Discografía de Gabriel Celaya", en "Parte documental" .

(75) Poesía y verdad (...), op. cit. (2: 184).

(76) "Gabriel Celaya, sólo poeta", Nueva Estafeta, núm. 3, Madrid, febrero, 1979.

(77) Madrid, Edicusa, 1971, col. "Los Suplementos", núm. 19, preparado por García Rico.

(78) Véase nota (68).

(79) Insula, núm. 180, noviembre, 1961.

(80) Véase "Parte documental".

(81) Buenos Aires, Losada, 1960. El prólogo está reproducido en la "Parte documental". Asimismo, este texto se encuentra reproducido en la "Introducción" a Itinerario poético, Madrid, Cátedra, 1972, pág. 25.

(82) II, 13, octubre, 1953, pp. 5-15.

(83) Barcelona, Ariel, 1976, pp. 187-201.

(84) Poesía y verdad (...), op. cit.(2: 184).

(85) Zaragoza, Fuendetodos, 1971, col. "Javalambre".

(86) op. cit. 184-188.

(87) Este apartado pertenece al capítulo III, "Las buenas formas", de su trabajo citado, en pp. 173-184.

(88) Véase nota (71).

(89) Panel I del Biombo expuesto en el Ateneo de Madrid en 1971. Véase nota (86).

(90) "Poesía social y poesía experimental" es el título que engloba unas notas que le sirvieron para participar en varias charlas y coloquios y, al mismo tiempo, para defenderse de las acusaciones que se le formulaban en torno a las relaciones contradictorias de la poesía s cial y de la poesía gráfica.

(91) En este sentido puede verse mi trabajo "Notas para un análisis de la "poesía concreto-visual"", en Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, Granada, Universidad de Granada, 1979, tomo I, pp. 377-388, donde de alguna manera me ocupo de esta específica producción de Gabriel Celaya.

(92) op. cit. pág. 24.

(93) "Poesía y cine", Triunfo, Madrid, 28-noviembre-1970, pp.48-49."Parte documental".

(94) Anti-cine (Apuntes para una teoría), de Javier Aguirre, Madrid, Ed. Fundamentos, 1972, Cuadernos Prácticos, núm. 4, pp. 57-58."Parte documental".

(95) Véase su"Introducción"a Itinerario poético, op. cit., pág. 30.

(96) El título de la versión española es Estructura del lenguaje poético, Madrid, Gredos, 1974 (versión de Martín Blanco Alvarez).

(97) Revista de Occidente, segunda época, Madrid,enero, 1972. Incluido en Poesía y verdad (...), op. cit. (2: 162-169).

(98) Madrid, Adonáis, 1951; Madrid, Turner, 1974[2] y1979[3].

(99) "Gabriel Celaya: la constante preocupación por el hombre", en Censura y política en los escritores españoles, de Antonio Beneyto, Madrid, Ecnos, 1972[2], pág. 173.

(100) En Chile en el corazón (Homenaje a Pablo Neruda), Barcelona, Ediciones Península, 1973. Incluido en El hilo rojo, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1977, col. "Visor de poesía".

(101) "Gabriel Celaya y la conciencia colectiva" (entrevista realizada por A.Bermejo y F. Aramburu), Kantil (Revista de Literatura), núm 13, San Sebastián, febrero, 1979.

(102) Poesía y verdad (...), op. cit. (2: 106).

(103) Ibídem, pág. 162.

(104) Ibídem, pág. 163.

(105) Ibídem, pág. 164.

(106) Quiero recordar que Gabriel Celaya posee un libro titulado El principio sin fin, Córdoba, Cántico, 1948. No está de más señalar que las reflexiones vertidas en este párrafo de su artículo sobre P. Neruda deberán ser tenidas en cuenta a la hora de analizar el libro antes citado.

(107) Poesía y verdad (...), op. cit. (2:168).

(108) Madrid, Taurus, 1972.

(109) Ibídem, pág. 19.

(110) Ibídem, pág. 21. El subrayado es mío (A.Ch.).

(111) Ibídem, pág. 39.

(112) Ibídem, pág. 40.

(113) Ibídem, pág. 42.

(114) Ibídem, pág. 52.

(115) Este apartado se encuentra reproducido en Poesía y verdad (...), op. cit. (2: 193-195), con la supresión del tercer párrafo completo, así como del último y con alguna que otra pequeña variante textual.

(116) Inquisición de la poesía, op. cit., pág. 56.

(117) Ibídem, pág. 59. El subrayado es mío (A.Ch.).

(118) Véase el apartado del capítulo I "La polémica sobre el prosaísmo y la poesía coloquial (1949)".

(119) Inquisición de la poesía, op. cit. pág. 71. El subrayado es mío (A.Ch.).

(120) Ibídem, pág. 80. El subrayado es mío (A.Ch.).

(121) Gabriel Celaya es un buen conocedor de este tema como ha quedado demostrado en su trabajo La Voz de los niños (Barcelona, Laia, 1972), recopilación y comentario de numerosas canciones infantiles.

(122) Inquisición de la poesía, op. cit., pág. 97. El subrayado es mío (A.Ch.).

(123) Ibídem, pág. 111. El subrayado es mío (A.Ch.).

(124) Ibídem, pág. 126.

(125) Ibídem, pág. 127.

(126) Ibídem, pág. 128. El subrayado es mío (A.Ch.).

(127) Ibídem, pág. 142. El subrayado es mío (A.Ch.).

(128) Ibídem, pag. 152. El subrayado es mío (A.Ch.).

(129) Ibídem, pág. 171.

(130) Véase el apartado de este mismo capítulo "Poesía y experimentación (1971-1979)".

(131) Inquisición de la poesía, op. cit., pág.185.

(132) Ibídem, pág. 192. El subrayado es mío (A.Ch.).

(133) Ibídem, pág. 206.

(134) Ibídem, pág. 208. El subrayad es mío (A.Ch.).

(135) Ibídem, pp. 216-217.

(136) Ibídem, pág. 220. El subrayado es mío (A.Ch.).

(137) Esta cuestión ya la abordó en su artículo "El escritor y sus medios". Véase el apartado "El escritor: la responsabilidad, los medios (1958-1966)", del capítulo primero.

(138) Véase el apartado del capítulo II "Nuevos análisis de la poesía española contemporánea: la poesía politizada (1956-1962)", y más concretamente lo que se refiere a su artículo "Tirios y troyanos (sobre poesía y política)".

(139) Inquisición de la poesía, op. cit., pág. 233. El subrayado es mío (A.Ch.).

(140) En el apartado último de este capítulo, "Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya (1959-1980)", me ocuparé de una polémica mantenida en torno a esta cuestión, a raíz de una velada acusación en este sentido que tuvo lugar en las páginas de La Estafeta Literaria.

(141) Inquisición de la poesía, op. cit. pág. 242.

(142) Ibídem, pp. 244-245. El subrayado es mío (A.Ch.).

(143) Ibídem, pág. 253.

(144) Itinerario poético, op. cit. pág. 29.

(145) Véase nota (66).

(146) En su trabajo Gustavo Adolfo Bécquer, publicado en 1972, más concretamente terminado de imprimir el día 20 de diciembre, a diferencia de Inquisición de la poesía que lo fue el día 24 de enero de ese mismo año -once meses antes-) estas ideas sobre la situación social del escritor contemporáneo están en la base de su trabajo sobre el poeta romántico, al igual que sus conceptos de inspiración, Metapoesía, etc., tan sólo que actuando como medio de conocimiento para su análisis crítico concreto.

(147) El apartado en que se observa claramente cuanto digo es en el titulado "Los dos límites: el objeto absoluto y la expresión informe".

(148) Barcelona, Laia, 1975^2, pág. 25.

(149) Op. cit., pp. 193-197.

(150) Madrid, Turner, 1976^2, pp. 7-9. "Parte documental".

(151) Madrid, Turner, 1974^2, pág. 11.

(152) El lector puede recordar lo dicho sobre este artículo en el apartado "Poesía y voz (1950-1976)", en este mismo capítulo.

(153) Véanse por ejemplo los distintos análisis teóricos de Louis Althusser que han abierto una perspectiva nueva de lectura a la cuestión de la "inversión" hegeliana por parte de Marx, incluidos en La revolución teórica de Marx, México, Siglo XXI, 1973[9].

(154) Juan Carlos Rodríguez, Para una teoría de la literatura. Introducción al pensamiento crítico contemporáneo (Resumen de Tesis Doctoral), Granada, Universidad de Granada, 1972, pág. 9.

(155) Madrid, Gredos, 1950.

(156) Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 19, Madrid, 1951, pág. 119. Al poco tiempo de publicarse el famoso trabajo de Daámaso Alonso apareció un artículo de José Luis L. Aranguren que tocaba ésta y otras cuestiones, "Teoría del Lenguaje, Estilística y Ciencia de la Literatura", Insula, núm. 67, 15-julio-1951, pág. 3.

(157) Véase su trabajo "Lingüística y poética", en Ensayos de Lingüística general, Barcelona, Seix-Barral, 1975; publicado originalmente, en inglés, en el volumen colectivo Style in language, de T.A. Sebeok (ed.), Cambridge; Mass.: M.I.T. Press, 1960. A pesar de que la distancia entre Jakobson y Celaya parezca más que notable, en tanto aquél pretende volver exacto el objeto sobre el que trabaja, crando de esta manera la posibilidad de elaborar una exacta ciencia de lo literario, mientras que el crítico español basa la rigurosidad de su explicación en la concepción del objeto literario como algo no objetivo, a pesar de estos diferentes planteamientos, digo, no hemos de perder de vista la unidad de base de que parten ambos: la famosa pregunta jakobsoniana de "¿Qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?" reproduce las mismas categorías ideológicas que la formulada por Celaya. Es, en definitiva, la misma problemática la que sustenta a ambos, tan sólo que diferentemente presentada y orientada.

(158) Barcelona, Planeta, 1973. Las páginas en las que hace referencia a Celaya son las siguientes:126, 146, 378, 379, 412 y 427.

(159) núm. 306,pág. 3. Quiero hacer constar, si no me equivoco de individuo, que Celaya dedicó un extenso poema, titulado "A Paulino Garagorri",en su libro Las cartas boca arriba.

(160) "Introducción" a Itinerario poético, Madrid, Cátedra, 1975, pág. 28.

(161) Literatura y política (en torno al realismo español), op.cit., pág. 24.

(162) Madrid, Turner, 1976[2], pág. 7.

(163) Unidad, San Sebastián, 9-abril-1952."Parte documental".

(164) Insula, núm. 180, Madrid, noviembre, 1961, pág. 3 "Parte documental".

(165) La Estafeta Literaria, núm. 366, Madrid, marzo, 1967. "Parte documental".

(166) Carta dirigida a quien esto escribe, fechada en Madrid el 21-febrero-1980."Parte documental".

(167) Acento cultural, núm. 3, Madrid, enero, 1959, pp. 17-20. "Parte documental".

(168) Madrid, Turner, 1974[2], pp.9-12."Parte documental".

(169) Madrid, Turner, 1975², pp. 9-10, "Parte documental".

(170) Madrid, Turner, 1976², pp. 7-9."Parte documental".

(171) Madrid, Turner, 1977², pp. 7-8. "Parte documental".

(172) Barcelona, Editorial Llibres del Sinera, 1973, col. "Ocnos", pág. 9. "Parte documental".

(173) Buenos Aires, Ed. Losada, 1960, pp. 7-8."Parte documental".

(174) Buenos Aires, Losada, 1973, pp. 7-8. "Parte documental".

(175) Barcelona, Ed. Laia, 1977, pp. 7-10. "Parte documental".

(176) Madrid, Alberto Corazón Editor, 1977, col. "Visor de poesía", pp. 7-8. "Parte documental".

(177) op. cit., pp. 11-37. "Parte documental".

(178) Barcelona, Seix-Barral, 1972², pág. 7. "Parte documental"

(179) Madrid, Cátedra, 1980, pp. 51-55. "Parte documental".

(180) Véase el apartado del capítulo II "Nuevos análisis de la poesía más reciente y noticias literarias de España (1952-1966)".

(181) Véase el apartado cel capítulo I "La polémica sobre el prosaísmo y la poesía coloquial (1949)".

(182) Véase el apartado del capítulo II "Primeras reflexiones teóricas acerca de la poesía social (1952-1955)".

(183) Véase el capítulo IV, "Heteronimia e ideologías estéticas".

(184) Intinerario poético, op. cit., pág. 20.

(185) Gabriel Celaya publicó un poema en un homenaje tributado a José María Pemán por la revista malagueña Caracola, núms. 200-204, 1969.

(186) núm. 362, Madrid, 28-enero-1967.

(187) De Lin Yutang, publicado en Buenos Aires, por la editorial Sudamericana, en 1949[13], y en el que transcribe "Momentos felices de un chino", de Chin Sengnt'an, pp. 195-199. La edición que conoce Gabriel Celaya es la de 1944, según expone en la carta.

(188) Véase "Exploración de la poesía a través de Herrera, Bécquer y San Juan de la Cruz (1964)", del presente capítulo.

(189) Santander, La Isla de los Ratones, 1961.

(190) Poesía Española, núm. 104, Madrid, agosto, 1961.

(191) Madrid, Aguilar, 1969. Hay una nota en la página 34, en la que se dice:"Se ha prescindido en este volumen de los poemas propiamente épicos (Las resistencias del diamante y Episodios Nacionales)y dramáticos (Vías de agua)", sin más referencias a las causas de su exclusión: la prohibición por parte de la censura.

(192) Amparo Gastón, compañera del poeta desde 1946.

(193) La información relativa a este periodo de su vida fue dada a conocer, de fuente directa, en lo que constituyó mi Memoria de Licenciatura, La obra poética de Gabriel Celaya: primera etapa. Influencias surrealistas, donde se puede leer: "Cuando el 18 de julio de 1936 se produjo la rebelión militar, llevaba Gabriel Celaya pocas horas en San Sebastián a donde había llegado procedente de Madrid. Una vez que los acontecimientos históricos de aquellos días derivaron en una guerra abierta entre españoles, nuestro poeta hubo de tomar una opción; así, pues, intervino en la guerra, aunque del lado republicano, haciéndolo como capitán del ejército vasco (...)La ofensiva contra la zona vasco-asturiana comenzó el 31 de marzo de 1937 (bombardeo de Durango, Guernica). Bilbao cayó el 19 de junio de 1937; a esa ciudad había llegado Gabriel Celaya desde San Sebastián. Una vez que Bilbao había caído y puesto que la zona norte se encontraba aislada, el Batallón al que pertenecía nuestro poeta decidió entregarse, haciéndolo en formación. Gabriel Celaya no formó como capitán, sino que se escapó para después presentarse como soldado, un soldado más. Esto le salvó la vida, ya que a los capitanes restantes del Batallón los fusilaron dos días después. Rafael estuvo como prisionero en un campo de concentración, hasta que la hija de un coronel del ejército triunfante, novia suya, lo cambió de bando, pasándolo del grupo de prisioneros republicanos al grupo de prisioneros fascistas, es decir, al primitivo grupo de prisioneros de la "zona roja". A los seis meses de la "liberación" de Bilbao, a últimos de aquel mismo año -1937- se casaba Gabriel con quien lo había ayudado: un precio demasiado alto. Los "nacionales" lo hicieron primeramente soldado y, más adelante, puesto que poseía estudios, sargento. Su nuevo destino fue Burgos". Transcribo esta larga cita para completar una información al lectos, que Celaya no pudo dar a la luz pública por razones políticas excepcionales que todo el mundo concoce. De ahí el salto en sus textos críticos, aunque en un libro de poe-

sía, Episodios Nacionales, se pueden apreciar,"directamente",sus vivencias de la guerra. Por último, decir que el grado que alcanzó en el ejército triunfante parece ser que fue el de alférez, dato este que no he podido confirmar, pero que se así se desprende de las palabras de Raimundo Castro, aparecidas en Litoral, núms. 61-63 ("Poesía en la cárcel", Málaga, 1977), pág. 211:"Cuando las trápas nacionales tomaron Gupuzcoa fue detenido. No estuvo encarcelado mucho tiempo. Pasó a ser un alféroz provisional. Es algo que no relatan las antologías ni las autoantologías a las que Gabriel Celaya es tan dado (...) No es un extremo que yo haya podido precisar. Digo, el de la medida carcelaria. Cuál fue el motivo aquidistante de ser -sin quererlo- cárcel y carcelero".

(194) "Gabriel Celaya, sólo poeta", Nueva Estafeta, núm. 3, febrero, 1979, pág. 60. En este mismo sentido se manifiesta en una entrevista publicada por Heraldo de Aragón, de Zaragoza, el 28 de marzo de 1972.

(195) "Gabráél Celaya: "No soy sólo un poeta social" (entrevista realizada por Rosa María Pereda), " El País/Libros, núm. 40, Madrid, 27-julio-1980.

(196) Véase nota (194).

(197) Recuerdo al lector que el análisis de este concepto tuve ocasión de exponerlo en el apartado del capítulo II, "Primeras reflexiones teóricas acerca de la poesía social (1952-1955)".

(198) Sin embargo, en 1965, y en la revista Insula (núms. 224-225) se había manifestado al respecto, afirmando que no estaba de acuerdo con esta etiqueta, ya que,tras la guerra,los pertenecientes a aquella promoción (que no "generación"), optaron por unos caminos distintos y algunos murieron incluso.

(199) Esta cuestión la trato con más detenimiento en el capítulo VI, "Sobre el concepto de literatura española y otras precisiones", de la parte III del presente estudio.

PARTE II: LAS POSICIONES TEORICO LITERARIAS DE GABRIEL CELAYA A TRAVES DE SU PRODUCCION POETICA

"¿ Qué puede haber de común entre la poesía concebida como una exploración de lo desconocido, según la entendía en los años de La soledad cerrada, la poesía como un fin en sí de Objetos poéticos, la poesía como un retorno a los orígenes de Movimientos elementales, la poesía confesional y coloquial de Tranquilamente hablando o la poesía concebida como un instrumento? Quizá quepa encontrar la ilación de todo esto. Pero como yo, a diferencia de quienes cada día creen haber llegado a una visión justa y deprecian y dan por nada su obra anterior, respeto mi pasado, por muy imperfecto y equivocado que hoy me parezca, tanto en el aspecto ideológico como en el literario, prefiero dejar cada libro en su sitio y en su momento, con la poética y la Weltanschauung que en él van implícitas y que me parecería falso reducir a mis ideas actuales"

(Gabriel Celaya)

"Hora es ya de reivindicar la riqueza y complejidad -aún con sus altibajos cualitativos- de una obra extensa que de ningún modo puede reducirse a la vinculación a una corriente única y al compromiso social y estético que conlleva. Precisamente la nota que conforma el panorama total de la obra de Celaya es sus naturaleza cambiante, su adscripción a diferentes estéticas, su incorporación de corrientes de pensamiento, su actitud moral y comunicativa que tiñe su tono poético -su dicurso- y sus contenidos"

(Gustavo Domínguez)

CAPITULO IV: Heteronimia e ideologías estéticas

Justificación previa.

Si bien mi trabajo pretende conocer el pensamiento literario de Gabriel Celaya, hay razones más que suficientes que me obligan a no desconsiderar la cuestión de los heterónimos, término adoptado del poeta portugués Fernando Pessoa, que el escritor vasco ha utilizado e incluso viene utilizando hoy. Nuestro crítico y poeta ha usado tres apócrifos importantes de los que Camilo José Cela ha dejado testimonio cuando en Del Miño al Bidasoa (1) hace hablar al narrador así: "Por San Sebastián, Dupont y el vagabundo buscan a un amigo poeta que tienen, que unas veces se llama don Rafael, otras don Gabriel, y otras, aún don Juan". Y a los que Blas de Otero aludió en su poema (2):

"Amigo mío, mi gran Gabriel Celaya
(a veces Juan de Leceta, dicen):
!Qué tristeza que no haya
un dios tan excelente como dicen!".

Efectivamente, unas veces se llama Rafael Múgica, otras Gabriel Celaya y aún otras Juan de Leceta. Ahora bien ¿qué razones justifican este capítulo?. En primer lugar, puesto que en este trabajo tengo en cuenta no sólo su producción teórico-crítica, sino también su producción poética y aún aquélla no logra desprenderse de su autor, en tanto no es un discurso objetivo o científico (sin sujeto), me veo en la necesidad de analizar mínimamente a aquel sujeto (histórico) y, porttanto, la pluralidad de sus nombres; en se-

gundo lugar, nuestro crítico ha firmado con el heterónimo Gabriel Celaya toda su producción teórico-crítica, salvo en muy pocas ocasiones a las que me referiré, siendo conveniente aclarar quién es este "Gabriel Celaya", nombre mediante el cual es conocido en la esfera de la crítica literaria española; por último, a la hora de analizar su poesía sobre la poesía, hemos de conocer al verdadero responsable de esta producción, no perdiendo parte de las condiciones necesarias para realizar un análisis finalmente objetivo.

Lo que aquí persigo, pues, es constatar unos hechos que no son simples ni aislados, sino complejos por históricos; y, al mismo tiempo, esbozar un camino a seguir para una justa explicación de los mismos, rechazando de plano cualquier evidencia e incluso cuestionando desde el primer momento la interpretación que el propio crítico y poeta ha hecho de sus nombres. Asímismo, rechazo aquellas otras interpretaciones que apelan constantemente al específico carácter y razón de ser literarios de estos desdoblamientos. Nada hay que sea misterioso o exclusivamente artístico en la cuestión de los heterónimos. Por ser unos fenómenos histórico-concretos han de tener una explicación y unas causas histórico-concretas que debemos conocer y buscar.

Pero antes, y puesto que hemos de remontarnos al poeta portugués de vanguardia Fernando Pessoa, al que Gabriel Celaya pretende seguir y conocer muy de cerca, conviene tener presente que, ya en la primera parte de este trabajo (3), tuvimos oportunidad de exponer y analizar su artículo

acerca de los heterónimos de este poeta y allí plantéamos también el sentido de este análisis. Asímismo, remito al lector a un trabajo que he publicado sobre la relación de Fernando Pessoa y Gabriel Celaya (4) en este sentido, y en el que a la vez propongo una lectura de los heterónimos del escritor donostiarra. Muchas de aquellas ideas he de repetirlas necesariamente ahora.

Gabriel Celaya ante sus heterónimos.

Si en el artículo sobre Pessoa que vimos en la primera parte de este trabajo el poeta y crítico vasco reflexionaba sobre su propia situación veladamente, hay otros trabajos y numerosos poemas en los que se detiene a reflexionar en alta voz sobre sus heterónimos. En apariencia, el sentido de los mismos no coincide con el manifestado por el poeta vanguardista del vecino país. No obstante, hay una plena coincidencia en el carácter analítico y preocupación teórico-crítica de ambos poetas. Pasamos ya a la descripción de lo que aquí nos trae: el hombre autor frente a sus nombres.

"No se puede hablar -dice nuestro poeta- de Gabriel Celaya sin traer a colación a Rafael Múgica y a Juan de Leceta porque esos heterónimos, en forma unas veces declarada y otras encubierta, son elementos irreductiblemente constitutivos de su obra" (5). Así inicia un artículo el poeta en cuestión en el que, además de dar a la luz algunos poemas inéditos, toma por objeto de análisis, "impersonalmente", su propia problemàtica. No llamaría la atención en la forma en que está redactado el artículo si no fuera porque este trabajo responde en realidad a un discurso científico u objetivo. Por eso, aventuro una pregunta: ¿Quién está realmente detrás del artículo? ¿Quién habla desde ese específico lugar? Dejemos la respuesta para el momento oportuno.

Inicialmente, Rafael Múgica es el nombre del ingeniero industrial y director gerente de una empresa guipuzcoana. También es el nombre que se responsabiliza de los primeros libros de poesía publicados por nuestro autor cuyo nombre completo, según él mismo manifiesta, es Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Lecata. Estamos en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil española. Cuando en 1947 vuelve a utilizar este nombre (recordemos que un año antes había utilizado Gabriel Celaya para firmar Tentativas), poniéndolo al frente de La soledad cerrada, hay dos razones que le impulsan a ello: una, el carácter surrealista del libro, escrito en 1934; otra, necesidades de tipo coyuntural: al fundar nuestro autor la colección de poesía "Norte" y al haber programado la edición mensual de un libro y puesto que circuntancialmente carecía de originales, recurrió a la utilización de distintos apócrifos formados a partir de la combinación de sus nombres y apellidos legales y familiares para editar sus propios libros y de esta manera cumplir el programa de publicaciones previsto. Si, como acabo de afirmar, una de las motivaciones que están en la base de la utilización de "Rafael Múgica" consistía en que el libro que iba a ser firmado respondía a la ideología estética surrealista, no extrañará en ningún momento que en 1967 Gabriel Celaya firme y publique un viejo libro escrito en mayo de 1934 con el curioso título de Los poemas de Rafael Múgica. Parece, pues, que "Rafael Múgica" ha traspasado la barrera de su nombre civil para constituirse en heterónimo. Nuestro "autor", llamémosle así en adelante, ve en este nombre un momento ideológico y consecuentemente estético distinto. ¿Cómo concibe y cómo caracteriza nuestro autor a "Rafael Múgica??

como el joven ingeniero que acaba de abondonar Madrid, concretamente la Residencia de Estudiantes, pleno de actitudes -no solo literarias- surrealistas cuya trayectoria poética puede observarse en sus primeros libros.

"Después -dice-el poeta donostiarra- cuando yo trabajaba en la empresa familiar, el Consejo de Administración me advirtió que eso de que un ingeniero-gerente escribiera versos "podía perjudicar al crédito de la empresa". Recurrí entonces a mi segundo nombre y mi segundo apellido. Y así nació "Gabriel Celaya"(6). Con esta nueva denominación firma el libro en prosa a que hice mención en su momento. Este nuevo nombre representa una separación radical entre el escritor y el ingeniero-director gerente en la inmediata postguerra. Es más, este desdoblamiento se va a prolongar hasta 1956, año en que el autor de Lo demás es silencio se traslada a Madirid, abandonando todo cuanto le retenía en San Sebastián (familia, empresa, etc.) y dedicándose desde entonces exclusivamente a la labor literaria. "Gabriel Celaya" va a hacerse responsable de la mayoría de los libros y artículos publicados por nuestro poeta, a excepción hecha de los pocos que a finales de los años cuarenta y por las razones en parte conocidas publica con los nombres de "Juan Leceta" y "Rafael Múgica". No olvidemos, además, que en los años sesenta cuando reedita algunos libros ideológica y estéticamente pertenecientes a "Juan de Leceta" y a "Rafael Múgica" va a hacerse responsable de los mismos al firmarlos con el nombre de "Gabriel Celaya", aunque incorpora al título la heterónimos antes mencionados en los libros respectivos. "Gabriel Celaya",

una vez que ha eliminado al ingeniero, cobra enorme fuerza, imponiémdose, no sólo en la vida literaria, sino también en la vida cotidiana (únicamente la última publicación del escritor, Memorias inmemoriales -Madrid, Cátedra, 1980- utiliza su nombre civil: Rafael Múgica Celaya, para el "coprigth". En el resto de sus publicaciones firma "Gabriel Celaya"). Pero, esto no quiere decir que el joven Múgica, el de aires surrealistas, haya desaparecido totalmente. Hay libros escritos y publicados en los años sesenta en donde el surrealismo parece haberse reencontrado, aunque ahora el responsable final sea "Gabriel Celaya" y no "Rafael Múgica". Celaya, finalmente, es para nuestro autor el intelectual comprometido, el intelectual de izquierdas, el escritor, su vez más consciente, etc.

A mediados de los años cuarenta y por muy variadas razones a las que no voy a hacer referencia ahora, Celaya "evoluciona" a posiciones existencialistas, elaborando cada vez una poesía más prosaíca y directa. "En mi deseo de romper con el pasado -habla el propio autor- y como me parecía haber logrado un estilo que así lo demostraba publiqué algunos libros firmando con mi tercer nombre y mi tercer apellido: "Juan de Leceta", y aunque luego renuncié a este heterónimo -heterónimo y no pseudónimo pues señala un cambio radical en mi vida- creo que el "estilo Leceta" se halla latente en todo lo que después he seguido firmando "Gabriel Celaya" " (7). El nuevo personaje que no desaparece sino que se asimila a Gabriel Celaya, aunque con sus peculiaridades muy atenuadas, abarca los años que van de 1944 a 1950, especialmente. Cuando, como ya dejé dicho

anteriormente, reedita los libros de Leceta, los dará a su verdadero responsable cuyo nombre formará parte del título, siendo reconócidos al mismo tiempo por"Gabriel Celaya". Así, pueden observarse títulos como Avisos de Juan Leceta y la posterior edición conjunta de libros de ese momento ideológico en el volumen titulados Los poemas de Juan Leceta (8), publicado en 1961.

"Y con estos tres nombres -habla Celaya- señala muy conscientemente sus coordenadas: A Múgica se le atribuye de hecho y de derecho la obra un tanto surrealista escrita antes de 1936. A Celaya, la elaboración más sabia, pero sin nada radicalmente nuevo de la obra producida después de 1939. Y a Leceta, el escándalo de una poesía lisa, llana y prosaíca (...). A medida que los años van pasando, Múgica, como es natural, se va quedando atrás, aunque su virulencia surrealista y su velocidad imaginística irrumpan en la obra demasiado prosaísta de Leceta y demasiado intelectual de Celaya. Lo interesante, y a ratos patético, radica en las relaciones entre Celaya y Leceta (9). Si como afirma el propio poeta y al mismo tiempo crítico de su obra, nos detenémos en su producción poètica, podremos observar aquí y allá un curioso y latente debate entre estos "personajes" (10). En otras ocasionesGabriel Celaya ha repetido estas ideas sobre sus nombres. La última vez en una entrevista reciente publicada en un periódico madrileño con motivo de su publicación de Memorias inmemoriales (11).

La crítica ante los heterónimos.

Se han expuesto algunas interpretaciones de la cuestión heteronímica en Gabriel Celaya (12), a las que aludiré brevemente para conocer no sólo el sentido de esas críticas, sino también el de la lectura que aquí emprendo. De los trabajos y artículos existentes al respecto, he seleccionado aquellas opiniones que resumenr las grandes líneas por las que se mueven todas los trabajos. Algunos críticos distinguen con perfecta nitidez los heterónimos entre sí sin tener en cuenta siquiera las afirmaciones de Celaya de las que se desprende cómo, pese a todo, estos "personajes" se entrecruzan, afloran inesperadamente y, en cierto modo, coexisten a lo largo de su trayectoria poética. Ahora bien, por lo que a "Rafael Múgica" concierne, es considerado como el poeta situado entre la vanguardia y la pureza por Angel González; también, en opinión de José María Valverde, se habla de este heterónimo como el poeta intimista y esteticista. Asímismo, se perfilan claramente los límites de "Juan Leceta", ignorando las interpretaciones y debates entre éste y "Gabriel Celaya" como el propio autor ha puesto de manifiesto. En este sentido, "Juan de Leceta" es el poeta desarraigado y sencillo para José María Valverde y el escritor burgués (urbano, realista, escéptico, vital, etc) para Angel González. De "Gabriel Celaya", se llega a hablar como si se tratara de un hombre real, sobre todo a partir de su ruptura y cambio de vida cifrada

en el año 1956 (Angel González). Por lo demás, otros críticos -y esto es sintomático- no aciertan a ver las diferencias entre unos y otros heterónimos e incluso señalan contradicciones como la de firmar en 1949 su novela Lázaro calla (13), existencialista de principio a fín, con el nombre de "Gabriel Celaya". Algunos más, insisten en la oposición y enfrentamiento de "Rafael Múgica" a "Juan Leceta" en tanto el primero es portador de una "pureza lírica evidente" y el segundo, el autor de las producciones impuras. Por lo general, estos críticos no salen del marco formalista para la interpretación de este fenómeno. No saben, no quieren no quieren apuntar a la verdadera raíz del problema, esto es, a la raíz histórica del mismo, resultando ser sus explicaciones finalmente parciales e inexactas (14).

Lectura final de la cuestión heterenímica.

Desde mis presupuestos teóricos, remitír la explicación a criterios meramente literarios supone escoger el camino que conduce a un conocimiento erróneo de esta cuestión. Y esto es así, porque bien se deposite nuestra atención más allá de la obra (sujeto-autor o el "contexto" histórico) o bien no rebase el marco de la obra misma (forma o contenido), lo único que conseguimos con esto es producir y reproducir una misma ideología de base. Ahora bien, si partimos de una concepción del discurso literario, y de los elementos en él convergentes, como producto histórico en su raíz y si partimos del aparato conceptual adecuado para el conocimiento de la historia, tal y como he apuntado en otro lugar, podemos situarnos al menos en vías de un conocimiento objetivo de esta cuestión. Lo aquí expuesto apunta a la existencia en un reduccionismo extremo, de dos puntos de salida básicos que obviamente se niegan entre sí y que, además, elaboran o construyen distintos objetos de análisis. Todo esto me lleva a afirmar que la utilización de heterónimos por parte del escritor vasco no es una realidad única, susceptible de distintos análisis complementarios, que se nos presente a todos de la misma manera. Esta realidad única y común no existe, porque, como ya he dicho, somos nosotros los que construimos objetos de análisis distintos a partir de esa realidad existente, de esa realidad concreta cuyos verdaderos límites des-

conocemos en principio. Y esta es la razón que me lleva a cuestionar inicialmente la lectura que Gabriel Celaya ha hecho de sus heterónimos, ya que ésta, y lo veremos después, no se corresponde con lo existente-real-concreto. Claro que esto no supone ignorar la existencia real de los efectos históricos que dicha lectura determina.

El concepto de heteronimia que posee Celaya se separa inicialmente, como pudimos ver en su momento, del de Pessoa. El vasco concibe los heterónimos en el autor y, en su caso, como distintos momentos ideológico-estéticos que se superponen, nacidos después de haber creado sus obras respectivas. La distancia que existe entre la concepción y planteamientos teóricos siguientes acerca de la cuestión heterónímica por parte de Pessoa y Celaya, se ratifica si tomamos en cuenta las posiciones teóricas más generales que, sobre el fenómeno poético, ha expuesto el poeta y crítico donostiarra en diferentes trabajos (15). Recordemos la diferencia, en apariencia fundamental, entre ambos poetas: para el portugués, los heterónimos se sitúan <u>fuera</u> de la persona que los ha creado; para el guipuzcoano, <u>en</u> el poeta o autor que asimismo "les dio vida". Ahora bien, si acudimos a sus planteamientos teóricos más recientemente expuestos, descubriremos una importante serie de matizaciones que van a permitirnos comprender el sentido de la identificación heterónimos-poeta. Así, al hablar de lo que para él es la función poética en <u>Inquisición de la poesía</u>, afirma: "Puede (el poeta) vivir sin mentira cada uno de sus personajes por distintos que sean y hablar desde el fondo de ellos o desde cien otros, sin distinción de que sean reales o imaginarios, como si fuera él mismo" (16). No se detiene aquí y llega a

manifestar incluso que el "yo" lírico es un personaje como cualquier otro de los que el poeta anima. Pero estas afirmaciones que inducirían a presuponer en cierto modo la identificación del hombre y el poeta o de la vida y la obra en Gabriel Celaya son precisadas inmediatamente después, al decir: "Si no queremos ver algo nefando en la doblez del poeta, hay que partir de la diferencia entre sinceridad y autenticidad. Una cosa es el hombre autor en su vida cotidiana, "el hombre en zapatillas", y otra, ese mismo hombre en el trance poético" (17). Estas palabras últimas nos permiten vislumbrar la distancia que establece entre el hombre y el poeta y su obra. Si tomáramos en consideración estas afirmaciones suyas, nuestras respuestas a éstas como a otras tantas cuestiones deberían quedar constreñidas en el marco de la propia obra. Pero, como vengo insistiendo, esto no es así. Ni siquiera lo es para el propio Celaya cuyos esporádicos razonamientos últimos acerca de la cuestión vida/obra (véase el prólogo a la última edición de <u>De claro en claro</u>) chocan, por así decirlo, con los anteriores, descubriéndose en ello la no linealidad de su pensamiento: "Soy el primer convencido -expone- y vengo diciéndolo desde hace muchos años, de que el escritor es en su obra y con su obra el que es, y que es a partir de esa obra y no de su biografía como debe ser comprendido. Así nació justamente "Gabriel Celaya" del anecdótico ciudadano "Rafael Múgica". Pero esto no debe hacernos olvidar que ese proceso es muy complejo, muy diferente en cada caso, y que si queremos comprenderlo, la biografía, la psicología y otros recursos paralelos no deben desdeñarse de un modo tan absoluto como hace la "Nueva Crítica" (se está refiriendo a "Tel Quel"). Pues, pese

a todos los pesares, ¿no hay algo común entre el hombre y el autor?" (18). De esta doble actitud mantenida por Celaya, es la expuesta en último lugar la que más se aproxima a la realidad. Pero, hay que decirlo, ninguna de las dos me satisface plenamente. Y esta es la razón que me obliga a seguir otros caminos a la hora de aventurar lo que no va a ser sino las grandes líneas de una lectura de la cuestión de los heterónimos celayanos. De todas maneras, un objetivo hemos cubierto momentáneamente al extraer y transcribir estas citas: conocer la preocupación constante que, por esta significativa cuestión, arrastra el escritor vasco a lo largo de su producción.

Por lo que a mis planteamientos respecta, quiero dejar claro nuevamente que el hombre y poeta, la vida y la obra, no son dos realidades de orden distinto. Ambas se unifican en su base. El hombre-poeta mantiene una práctica que se orienta hacia diferentes facetas de su vivir histórico. De todos modos, queda claro que las llamadas producciones literarias "se separan" de su autor en tanto"dicen" el inconsciente ideològico de quien las produjo y en tanto permiten, al dejar constreñida una determinada ideología en los límites de su escritura, el conocimiento de la misma que rebasa obviamente las formas individuales en que es vivida, permitiéndonos conocer, por tanto, las relaciones ideológicas de un momento histórico determinado. En este sentido se separan y se unifican dialécticamente el hombre y el poeta. Las razones que paulatinamente he ido apuntando, amén de este último razonamiento, me han llevado a centrar la cuestión de los heterónimos, como ya he dicho en otro lugar, <u>en</u> la persona del autor, <u>en la persona histórica</u> del autor.

La ocultación de la personalidad mediante la utilización de pseudónimos es una práctica habitual motivada por numerosas razones suficientemente enumeradas por otros (19). Ahora bien, por lo que a los heterónimos respecta, este elemental razonamiento no es válido totalmentem,ya que la utilización-creación de heterónimos supone la existencia de algo más que el mero ocultamiento de una personalidad. Esto puede apreciarse en Gabriel Celaya que, además de los heterónimos, utiliza pseudónimos, con el afán de protegerse contra las diferentes formas de represión franquista, tales como "Juan de Juanes" y "Felipe San Miguel", nombres falsos con los que firma algunos artículos claramente politizados y también para firmar algunas traducciones de poetas contemporáneos aparecidas en "Norte": "Francisco Tuera" es un pseudónimo más.Los artículos firmados con los dos primeros pseudónimos fueron publicados en el extranjero, por razones obvias. Por lo que respecta a su pseudónimo "Felipe San Miguel, cabe decir que, al igual que el resté de sus nombres, es resultado de la combinación de nombres y apellidos familiares. Así, "San Miguel" es su sexto apellido familiar, de judío converso, y "Felipe" es el nombre de un tío suyo al que nunca conoció y al que le ha dedicado algún que otro poema (21).

Así, pues, aunque en su artículo sobre Pessoa utilizara los términos pseudónimo y heterónimo sinónimamente, la verdad es que él mismo ha establecido la frontera entre ambos, al utilizar estos pseudónimos y no darle el tratamiento procurado a los heterónimos. Hay una circunstancia más que incide directamente en lo que vengo afirmando: si la utilización de los heterónimos hubiera perseguido una celosa

ocultación de la personalidad del poeta vasco, no habrían sido posibles los numerosos comentarios que sobre esta cuestión ofrecen los primeros artículos críticos deparados a su obra, finalizando la década de los cuarenta. A lo sumo, se habrían producido esporádicas asociaciones entre los nombres en cuestión, sin confirmación alguna. Es raro, pues, leer un artículo de los que he hecho referencia que no se detenga lo mínimamente imprescindible en dar una descripción-explicación de los nombres de nuestro poeta, dando a conocer al mismo tiempo su nombre legal y en algunos casos su ocupación y trabajo (22). Es más, junto a los heterónimos se incluyen , en periódicos guipuzcoanos de la época, fotografías del ingeniero y poeta. No obstante, hay un solo -esto también hay que decirlo- que da cuenta de la existencia de tres poetas vascos distintos, pero este error fue deshecho no mucho después (23). No queda aquí la cosa, ya que el propio Gabriel Celaya da cuenta en 1949 de los cambios de nombre por él protagonizados al decir: "Yo no soy hombre de posiciones fijas, como habrás observado por la variación de mis libros y mis nombres" (24). Todas estas circunstancias hacen compleja mi explicación y me obligan a desdeñar la concepción de heteronimia al uso, para dar paso a la elaboración de unc concepto concreto que pueda explicar las variaciones y cambios de nombre en Gabriel Celaya. Además, quiero dejar aclarado una vez más que no concibo los heterónimos como totalidades reales en sí, aunque así puedan parecérnoslo. Me remito, pues, a una sola totalidad: la base sico-físico-histórica que representa Gabriel Celaya y Rafael Múgica y Juan de Leceta.

La creación de los heterónimos por el escritor vasco obedece a distintas causas. Una de ellas, la pirmera, es la presión quea ejerce el Consejo de Administración de la empresa que co-dirigía para que, por razones de prestigio y de crédito, ocultara su personalidad a la hora de publicar sus libros y a la hora de ofrecer sus, a veces, incisivas colaboraciones al diario gupuzcoano La Voz de España. Esta presión por parte de los consejeros de "Herederos de Ramón Múgica" se inscribe en la dicotomía trabajo útil/ trabajo inútil propia de la ideología economicista, ideología de la burguesía en su fase actual. Gabriel Celaya es un claro soporte de esta contradicción en tanto se halla implicado en el proceso de producción, bien en contra de su voluntad, y en tanto que escritor su producción no pasa de ser artesanal. Esta contradicción va a ser resuelta en favor del intelectual cuando en 1956 abandone definitivamente la fábrica. Así, pese a su origen o extracción de clase burguesa, su situación de clase en tanto se dedica a una tarea intelectual no relacionada directamente con la producción es pequeñoburguesa. Este panorama se complica enormemente cuando adpte una posición de clase a favor de las posiciones proletarias como demuestra su vieja militancia comunista iniciada en los años cincuenta. El primer divorcio, pues, que se observa en el escritor donostiarra es el existente entre el ingeniero-director gerente (Rafael Múgica) y el escritor (Gabriel Celaya). De esta manera, el pseudónimo "Gabriel Celaya", nacido por las razones antes apuntadas, se convierte en algo más que en un nombre falso, se convierte en el nombre que representa al escritor que existe en esta personalidad, faceta considerada desde siempre como

extraordinariamente importante por el mismo Celaya. Que no es un simple pseudónimo, queda demostrado, en tanto ni siquiera llega a funcionar como tal. Qu es el nombre definitivo del escritor, resulta obvio, en tanto es a través de este nombre con el que todos conocemos al poeta y crítico y en tanto se ha impuesto, como ya dije, en todos los aspectos de la vida cotidiana. Habría que preguntarse a continuación por qué existe c n tanta fuerza esta faceta de escritor en Celaya. Pero, para hallar la difícil respuesta habríamos de recurrir al psicoanálisis (no empleado vulgarmente como se hace casi siempre) y habríamos de reunir una serie de informaciones entre las que no deberían faltar las que se refieren a su paso por la Residencia de Estudiantes (1927-1935), su conocimiento de las corrientes literarias vanguardistas europeas, fundamentalmente francesas, sus relaciones con escritores españoles de la época; informaciones que obviamente no voy a interpretar ahora.

Una vez que comenzó a utilizar el pseudónimo-heterónimo "Gabriel Celaya" (por primera vez, en 1946) se vio obligado, por razones editoriales que ya conocemos, a emplear nuevos nombres que deberían sacarle del aprieto en que se encontraba. Esta necesidad coyuntural coincidió con una serie de "rupturas", que ya había iniciado anteriormente, con su práctica poética de preguerra. Se estaban operando una serie de cambios ideológicos no estructurales ante las nuevas circunstancias histórico-políticas por las que atravesaba no sólo, sino también Europa. Los cambios que más nos interesan son los protagonizados por la burguesía liberal, así como por un sector de la pequeñoburguesía intelectual

(otro sector de este grupo de clase había optado por la "tercera vía", ni burguesa ni proletaria, que representa el fascismo). En nuestro caso, las nuevas posiciones ideológicas que produce-reproduce Gabriel Celaya son las conocidas comúnmente como existencialistas que procuran una nueva estética (en ningún momento una no-estétiea) que, como hemos visto, nuestro escritor ha teorizado ampliamente y que podemos cifrar en una utilización de un lenguaje prosaico y coloquial y de unos temas extraídos de la vida cotidiana, etc., persiguiendo con ello unos determinados efectos socio-políticos, es decir, orientando esta práctica hacia un abierto compromiso social de raíz no marxista, aunque, a corto plazo, en la coyuntura histórica por la que atravesaba nuestro país, coincidiera en sus objetivos inmediatos con los interese y objetivos del proletariado. Estos objetivos están en la base de la creación de la Editorial Norte y se encuentran claramente expuestos en trabajos y artículos ya analizados ("Veinte años de poesía (1927-1947)", "El punto de partida", "Cada poema a su tiempo", entre otros). De esta manera, se produce una nueva contradicción que viene a sumarse a la anterior. Si, como veíamos, existía en Gabriel Celaya la contradicción empresario/escritor, ahor ael último elemento de la contradicción abre paso a una nueva: el escritor vanguardista de actitud asimismo contradictoria/el escritor plenamente comprometido, es decir, el escritor surrealista que ya empieza a no creer en el arte por el arte/el escritor existencialista. Esta contradicción se inscribe a su vez en el marco de la muerte de las vanguardias (brotarán ocasionalmente ciertos neo-

vanguardismos de idéntica raíz), muerte que en nuestro país comienza a operarse en los años de la IIª República y especialmente en los años de la guerra civil y siguientes cuando se rompe la concepción del arte como "L'art pour l'art". No extraña, pues, que en los años cuarenta dijera: "Procuro andar con mi tiempo, sin hacerme ilusiones de supervivencia, y como mi momento me hiere, advierto que hoy día necesitamos escuchar a cualquier precio -aun al precio del prosaísmo- la voz del hombre entero y verdadero" (25). Así, por necesidades muy concretas nace un nuevo nombre, "Juan de Leceta", para firmar los libros e incluso algún artículo (es el caso de "Cada poema a su tiempo") de este momento. Pero también, por necesidades muy concretas, se ve obligado a editar en 1947 viejos libros suyos de corte surrealista que no le importa firmar con su verdadero nombre, es-to es, con el nombre de "Rafael Múgica" que pasa a ocupar un lugar propio, en tanto nuestro escritor lo asocia al joven estudiante, al joven surrealista que él fue mucho antes que ingeniero-director gerente.

De la producción surrealista, pues, se encarga "Rafael Múgica", el joven escriotr y estudiante; de la existencialista, "Juan de Leceta"; y de ésta como del resto de su producción se hace cargo "Gabriel Celaya". Esto explica que firme en 1949 una novela existencialista con el nombre de "Gabriel Celaya" y que muchos artículos de este momento, propios de un Leceta, sean firmados por Celaya; asimismo, esto aclara el curioso título que da al prólogo de Las cosas como son (Un "decir") , "Digo, dice Juan de Leceta"; esto nos permite conocer por qué en los años sesenta firma como"Gabriel Celaya" reediciones y nuevas ediciones de li-

bros surrealistas y existencialistas, poniendo a sus "autores" en el título. "Rafael Múgica" y "Juan de Leceta", por tanto, son heterónimos que se corresponden con determinadas ideologías estéticas. "Gabriel Celaya" se corresponde con la totalidad del escritor, con la totalidad de las ideologías estéticas que lo constituyen o han constituido, imbricándose unas en otras y haciendo de su producción global una obra sorprendentemente contradictoria que no puede explicarse si no tenemos en cuenta las coordenadas ya expuestas. Desde 1950 en adelante, todo lo publicado por nuestro escritor, salvo los pseudónimos a que hice referencia y salvo que algún que otro caso de anonimia, ha sido firmado por "Gabriel Celaya", no existiendo nuevo nombre para la "nueva" ideología estética (neo-vanguardismo) que le lleva a la poesía concreto-visual de Campos semánticos (26) o a la poesía "en sí" de Mazorcas (27) y Lírica de Cámara (28) o a la presencia surrealista en Los espejos transparentes (29) o al compromiso abierto una vez más en Iberia sumergida (30), su último libro de poesía hasta el momento.

Notas del capítulo IV

(1) Barcelona, Editorial Noguer, 1952, capítulo 19.

(2) "15 de diciembre de 1950", en Poesía con nombres, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

(3) Vid. el apartado del capítulo I titulado "Las recensiones críticas de ensayos y estudios literarios (1949)"

(4) "Heteronimia e ideologías estéticas: Fernando Pessoa y Gabriel Celaya", en Homenaje a Camoens. Estudios y ensayos hispano-portugueses, Universidad de Granada, 1980, pp. 131-149.

(5) "Gabriel Celaya", Poesía de España, núm. 1, Madrid, 1966, pp. 4-5. En los distintos repertorios bibliográficos de Gabriel Celaya aparece con distinto título: "Rafael Múgica, Gabriel Celaya y Juan de Leceta".

(6) Itinerario poético, Madrid, Cátedra, 1975, pág. 13. El poeta ha dado entrada asimismo a esta cuestión en el poema "Biografía" de su libro La Higa de Arbigorriya, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1975, pág. 84. Veamos un significativo fragmento:

> "¿Le parece a usted correcto que un ingeniero haga (versos?
> La cultura es un adorno y el negocio es el negocio.
> Si sigues con esa chica, te cerraremos las puertas.
> Eso, para vivir. "

(7) Itinerario poético, op. cit., pág. 13.

(8) Escrito entre 1944 y 1946. Forma parte de Los poemas de Juan de Leceta (Barcelona, Colliure, 1961; Barcelona, El Bardo, 1974[2]. Bajo este título reúne Avisos de Juan de Leceta, Tranquilamente hablando y Las cosas como son (Un "decir"))donde siempre fue edita-

do, exceptuando su primera edición en un libro antológico titulado Deriva (Alicante, Ifach, 1950).

(9) "Gabriel Celaya", art. cit. .

(10) Véanse los siguientes poemas: "A Juan de Leceta" (de Las cartas boca arriba), fragmentos de Lo demás es silencio, "Más de prisa" (de Entrasacto) y "La pistola en el pecho (de Juan de Leceta a Gabriel Celaya)" (de Motores económicos). En la "Parte documental" del presente trabajo.

(11) El País libros, núm. 40, Madrid, 27-julio-1980 (entrevistado por Rose María Pereda).

(12) Esta cuestión ha sido abordada, generalmente de paso, en un considerable número de artículos. No obstante, algunos críticos se han detenido lo mínimamente indispensable, lo que me obliga a citarlos: J.M. Aguirre, "Un poeta de verdad. Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta", El Noticiero, 15-octubre-1950; J. M. de A (zaola), "Una obra poética", Boletín de Amigos Vascos del País, Cuaderno 1, año IV, 1948; Jesús Delgado Valhondo, "Gabriel Celaya y Juan de Leceta (dos poetas en una sola persona)", Extremadura, 26-abril-1949; Heraldo de Aragón, "Gabriel Celaya y compañía", 15-mayo-1949 (firmado con las iniciales "L.H.G."); Angel González, "Celaya, 30 años después (Juan de Leceta)", Triunfo, núm. 730, 22-enero-1977 (este artículo es reproducción parcial de la introducción que A. G. incluye en una antología de la poesía de Gabriel Celaya que con el título de Poesía publicó Alianza Editorial -Madrid, 1977); Trina Mercader, "Gabriel Celaya y sus libros, Al-Motamid, núm. 17, junio-1949; J.Mª Valverde, "Introducción" a Poesías Completas, de Gabriel Celaya, publicadas por Laia (Barcelona, 1977), tomo I (1932-1939).

(13) Madrid, SGEL, 1949. Madrid, Júcar, 1974[2].

(14) A propósito de inexactitudes, me veo obligado a señalar un error que P.P. Rogers y F.A. Lapuente, autores de un Diccionario de seudónimos literarios españoles (Madrid, Ed. Gredos, 1977), cometen al hablar en dicho trabajo de Gabriel Celaya. El error consiste en atribuirle al heterónimo "Gabriel Celaya" la paternidad de Marea del silencio en su edición de 1935, cuando en realidad este libro de poesía, el primer libro de poesía publicado, fue firmado por "Rafael Múgica". Además, y esto no es error sino omisión, ignoran los seudónimos "Juan de Juanes", "Felipe San Miguel" y "Francisco Tuera" utilizados por nuestro autor si bien en contadas ocasiones. Por el contrario, las referencias a"Juan de Lecata"y a "Rafael Múgica" son correctas.

(15) El Arte como lenguaje, Bilbao, Ediciones de Conferencias y Ensayos (1951); Inquisición de la poesía, Madrid, Taurus, 1972; prólogo a De claro en claro, Madrid, Turner, 1977[2].

(16) Inquisición de la poesía, op. cit., pág. 247.

(17) Estas ideas ya las desarrolló en su primer trabajo teórico, El Arte como lenguaje, y ahora las recoge en Inquisición de la poesía. Asimismo aparecen en su libro Gustavo Adolfo Bécquer, Madrid, Júcar, 1972.

(18) De claro en claro, op. cit., pág. 7. Haber hecho la aclaración entre paréntesis de que la "Nueva Crítica" a que hace referencia Gabriel Celaya es la representada por los críticos y teóricos del grupo "Tel Quel", tiene su origen en unas manifestaciones orales que el propio poeta me hizo en su día. Ante la inconcreción que la expresión "Nueva Crítica" planteaba, dados los tiempos que corren, insistí a Celaya en que precisara su contenido.

(19) Vid. la introducción con la que Rogers y Lapuente abren su Diccionario de seudónimos literarios es-

pañoles, op. cit.

(20) Con "Juan de Juanes" firma un artículo titulado "El XX aniversario de Machado" (Las Españas, México, 1959) y con "Felipe San Miguel", "La España de hoy en su poesía real" (Las Españas, México, abril, 1959; publicado posteriormente en Europe, París, 1959). Ambos artículos están recogidos en Poesía y verdad (Papeles para un proceso), Barcelona, Planeta, 1979; pp. 120-124 y 135-140, respectivamente. El segundo de los pseudónimos no lo cita en dicha publicación última.

(21) Vid. "A Felipe Celaya" de El corazón en su sitio (Caracas, Lírica Hispana, 1959). La información en torno a este pseudónimo es directa, ya que ha pasado desapercibido para la crítica. Esta es la razón que me impulsó a solicitar información a Gabriel Celaya, obteniendo una clara respuesta en una carta fechada en Madrid el 14 de enero de 1980. Por lo demás, en "Noticia" a la segunda edición de Las cartas boca arriba (Madrid, Turner, 1974) podemos leer: "(traducciones) de las que también era yo autor, aunque firmaba con distintos nombres". Se refiere aquí a sus traducciones publicadas en "Norte".

(22) José María de Azaola publicó un artículo sobre los libros Objetos poéticos y Las cosas como son (un "decir"), firmados por Gabriel Celaya y Juan de Leceta, respectivamente, con el significativo título de "Otros dos libros de Rafael Múgica" (Egán, enero-febrero-marzo, 1949, pp. 30-32, San Sebastián).

(23) Arturo Benet, "Dos poetas cántabros", Solidaridad Nacional, Barcelona, 6-junio-1948. El artículo termina diciendo: "Con lo dicho creo que bastará para dar idea de la importancia que en nuestra poesía actual puede lograr la aportación de estos ~~xxx~~ poetas norteños (Gabriel Celaya y Juan de Leceta)".

(24) "Carta abierta a Victoriano Crémer", Espadaña, León, 29, 1949.

(25) Ibídem.

(26) Zaragoza, Fuendetodos, 1971. En este sentido, puede verse mi trabajo "Notas para un análisis de la "poesía concreto-visual" ", en Estudios de Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, Universidad de Granada, 1979, tomo I, pp. 377-388.

(27) Palencia, Rocamador, 1962.

(28) Barcelona, El Bardo, 1969.

(29) Barcelona, El Bardo, 1968.

(30) Madrid, Hiperión, 1978. Vid. mi trabajo "Revasquizar España":Reflexiones en torno a "Iberia sumergida de Gabriel Celaya, Curso de Estudios Hispánicos, Universidad de Granada, 1980.

CAPITULO V: Producción poética y teorías literarias

Planteamiento teórico previo

¿ Qué sentido tiene en el presente estudio sobre el pensamiento teórico y crítico literario de Gabriel Celaya acudir a su producción poética? ¿ Qué relación guarda la poesía con la teoría y crítica literaria del escritor que concretamente nos ocupa? ¿ Qué función desempeña esta segunda parte en el conjunto de la investigación? ¿ Cómo realizar la lectura y la selección de los poemas en cuestión? No tendría sentido aventurarnos en la lectura de la producción poética de Celaya, si antes no supiéramos qué hacemos allí enredados en la maraña de miles de versos. De ahí, la necesidad de dar respuesta a las preguntas formuladas para no caer en la estricta erudición.En principio, acudir a la producción poètica de Celaya se debe a varias razones: una doble razón de tipo empírico: Gabriel Celaya ha hablado de poesía desde la poesía misma y, al mismo tiempo, buena parte de su producción teórico-crítica ha tenido su origen en la necesidad de justificar su quehacer poético, estando estrechamente legados, pues, ambos discursos. Pero, con ser esta una razón importante, hay una necesidad que me ha sido impuesta por un análisis teórico básico: la producción poética y el carácter no científico de la teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya convierten a una y a otra en una misma cosa: en una práctica ideológica que sólo en apariencia parecen diferentes. Pero, por la lógica productiva de ambos discursos y por los efectos o funcionamiento histórico de los mismos, podemos afirmar que realmente se trata de un mismo discurso que, en mi caso y para

una mejor lectura y análisis, he especificado, he aislado dialécticamente en dos grupos: aquellos que se autopresentan como teóricos y críticos, esto es, en los que parece dominar la "racionalidad" y aquellos otros que se autopresentan como estrictamente literarios y en los que parece predominar la "sensibilidad" o, en su defecto, lo que en realidad no es muy distinto, la "construcción lingüística", estéticos ambos en su base. Pero uno y otro, repito, beben de una misma fuente: de unas relaciones ideológicas concretas derivadas de una matriz ideológica determinada, lo que final y objetivamente los unifica. Por tanto, acudir a su producción era y es una necesidad inexcusable para conocer lo que aquí nos trae.

Esto justifica, por ello, la necesidad de esta segunda parte de la investigación que en ningún momento he concebido como meramente ilustrativa de la primera. No se trata, pues, de ejemplificar con poemas las posiciones teóricas y/o ideológicas de Gabriel Celaya analizadas anteriormente. Se trata, por el contrario, de exponer cómo en esta forma ideológica específica se producen y reproducen unas mismas posiciones ideológicas que nos muestran o van a mostrarnos una fisura de cuyo análisis podemos deducir el por qué ellas se presentan como discursos diferentes al mismo tiempo que, contradictoriamente, nos están mostrando su identidad de base (téngase presente que esta afirmación no nace de un juicio previo, sino que es consecuencia final del análisis efectuado en mi proceso de investigación que no se corresponde con el proceso de redacción, momento en el que nos encontramos ahora mismo). Ahora bien, pe-

se a la lingüisticidad y/o sensibilidad esencial que caracteriza y define, desde una problemática teórica no marxista, a la literatura del resto de discursos, el discurso crítico en nuestro caso, hay algo que,desde esta mismas posiciones, los unifica no obstante: la teorís y crítica literaria como la poesía se caracterizarían por ser objetos producidos por un sujeto: el sujeto literario en su doble faceta de sujeto lector y de sujeto creador.

Una última cuestión queda pendiente: ¿Cómo realizar la lectura y la selección de los poemas en cuestión? Evidentemente y según la problemática teórica en que me muevo, la lectura no será "literaria", ya sea ésta formalista o contenidista, ni creo que ésta sea una entre las múltiples lecturas posibles del texto literario en cuestión; y esto, porque el texto tiene un sólo sentido: el de su momento histórico, al mostrarnos las relaciones ideológicas que lo sustentan y que reproduce. Procuraré conocer este sentido único. Si esto no fuera posible, la incapacidad no estaría en la teoría de la que parto, sino en el manejo de estos conceptos científicos por parte de quien esto escribe o en la inoportunidad e ineficacia de los conceptos concretos por mí elaborados.

Una vez delimitados mínimamente el objeto y los objetivos de esta segunda parte, estamos en condiciones de conocer cuál ha sido y cuál es el pensamiento literario de Gabriel Celaya a través del discurso poético. Para ello, hemos de remontarnos a los años treinta, cuando formalmete no había devenido aún a la teoría y crítica literarias.

En el principio del fin de las vanguardias literarias

Es en 1947 cuando Gabriel Celaya comienza a dedicarse a la labor teórica y crítico literaria en un sentido estricto. Pero, esto no quita que mucho tiempo antes, desde los años treinta en adelante, él poseyera una específica concepción de la literatura y más concretamente de la poesía cuyo tratamiento aquí no podemos excusar si es que queremos conocer el sentido exacto de su pensamiento literario en un sentido global. Es, pues, a partir de su primera producción poética de donde hemos de iniciar nuestra andadura.

Como ya dejé dicho anteriormente, a nivel ideológico no hay diferencia entre la teoría (no científica) y la práctica, razón por la cual es perfectamente legítimo acudir a la producción poética de este momento para conocer la problemática teórica que arrastra desde los años treinta, así como sus evoluciones y problemas, y que, por razones obvias, aún no hemos podido analizar.

Ahora bien, quiero precisar que para conocer lo que aquí nos trae no es vitalmente imprescindible centrarnos de manera exclusiva en aquellos poemas en los que reflexiona sobre el fenómeno poético de modo explícito. Esto puede descubrirse, si nuestros análisis son correctos, a traves de su práctica literaria general. Pero toda vez que existen "cristalizados poéticamente" buena parte de estas reflexiones, me remitiré a ellas por economía de tiempo, de

espacio y también por razones de claridad expositiva.

El pensamiento del escritor vasco en cuestiones literarias se entronca con las concepciones surrealistas, tanto a nivel teórico como práctico. Así lo ponen de manifiesto su definición de la poesía como misterio, su concepción de la génesis del poema y su concepto de escritura automática, y, finalmente, la relación que establece entre la poesía y la vida a través de ese "segundo yo" o inconsciente. Pero no sólo descubrimos su concepción a través de sus teorizaciones en verso, sino que es visible a través del lenguaje poético utilizado.

Ahora bien, de lo que acabo de exponer se desprende una contradicción: ¿Cómo es posible afirmar que Gabriel Celaya teorice en verso desde posiciones surrealistas, cuando esta tendencia postula básicamente una escritura automática, esto es, no racional? Existe esta posibilidad, en tanto la poesía surrealista de Rafael Múgica no es resultado de un proceso creador donde el puro automatismo psíquico sea lo dominante, entre otras cosas porque ni el mismo André Breton lo considera totalmente posible, sino que posee un hilo racional deliberado que se alía a la técnica de expresar directamente las "zonas oscuras inconscientes". Max Aub dijo algo interesante al respecto: "Los verdaderos poetas surrealistas no hicieron más que vendimiar el nuevo campo puesto a su disposición -lo inconsciente y su aparente desbarajuste- para ordenar concienzudamente sus poemas" (1). El hecho, dicho sea de paso, de que muchos poetas españoles no respondieran al principio del "automatismo psíquico puro" es lo que ha llevado a muchos críticos a la negación de la existencia del surrealismo en España.

De todos modos, cada vez son más los críticos que se pronuncian en sentido contrario, si bien no suelen hablar de un movimiento surrealista español, limitándose, por tanto, a ofrecer una nómina de poetas surrealistas españoles (2), entre los que, por ejemplo, Pablo Corbalán incluye a Celaya.

Lo que más arriba apuntaba sobre la génesis del poema y el concepto de escritura automática que posee nuestro escritor, puede verse en una serie de poemas que escribió en 1934 y que fueron publicados muchos años después. Así, en su libro Poemas de Rafael Múgica[3] hay poemas en este sentido. Veamos el "Poema 8" de "En par de los levantes de la aurora":

"Viene el poema y es como una impetuosa y espesa ca-
(bellera de tinta
que la pluma, meticulosa, desenreda.
Y entonces deletreo: la balanza, la rosa, el pez del
(paraíso.
Y es como la escarcha verde de las estrellas en la
(cabellera torrencial
de la noche.
O como los pequeños y blanquísimos jacintos en la
(cabellera delgada y
transparente de la brisa."

No es sólo, pues, en la utilización del verso libre y en su extensión donde se aprecian sus concepciones surrealistas, ni en el lenguaje plenamente metafórico, ni en las

contínuas comparaciones y extrañas asociaciones de ideas, sino también en que muestra el motor o principio creador de su poesía. Nos habla de ese segundo yo, del inconsciente al que se refiere "creando" desde su experiencia creadora tal y como observamos en el poema 5 de "El total anticipado", parte segunda de Poemas de Rafael Múgica:

"A veces miro mi mano como si no fuera mía.
A veces me parece que está escribiendo.
Y otras veces parece que se cierra temblando, y otras
(que se extiende
vagamente y vacila,
y es como si ante mis ojos asombrados apuntara signos
(que yo hago,
y no son míos."

Hay otros testimonios de este segundo yo tan rimbaudiano, de este mirarse adentro y buscarse, llegando a conclusiones como las de su poema "Quien me habita" (4),

"!Oh, qué extraño, qué horriblemente extraño!
la sorpresa hace mudo mi espanto.
Hay un desconocido que me habita
y habla como si no fuera yo mismo."

o en los siguientes versos que inician su poema "El Espejo" (5),

"En soledad no estoy solo; alguien vive dentro mío.
Narciso ve en el agua un ser que no es él mismo;
se inclina ávidamente buscando su secreto,

pero descubrirlo es entrar en la muerte.

(...)

Un fantasma se levanta de mis ruinas congeladas
y soy yo, soy yo mismo, mi doble;
oigo su voz que es un frío en mis huesos,
su voz que me revela... No sé; no recuerdo."

o del poema "Rapto" (6) donde una vez más se observan referencias a ese otro ser que vive en él en un tono de misterio, de miedo o de angustia,

"!Oh vértigos al fondo, y gritos a lo alto!
sofocado latir, y hundirse, y levantarse,
y sentir que en mí duerme un ser desconocido,
que mi angustia es tan sólo su respirar ahogado.

(...)

Eres tú lo que vive con alas cuando callo,
con manos impacientes cuando sufro;
eres tú, ser nocturno que siento
tan cerca que ya casi no sé quién soy yo mismo."

En otros poemas, define lo que es la poesía: la poesía es el misterio. Huelga, pues, todo razonamiento lógico o, mejor dicho, esta es la lógica de su pensamiento. Las definiciones que vamos a encontrar no son "poéticas", sino que apuntan a decir de esta manera lo que para Gabriel Celaya era la poesía en aquellos años: la poesía virgen o la poesía en estado bruto. Así, en su poema citado más arriba, "Rapto", leemos:

"!Oh virgen, virgen loca, virgen ciega,
virgen de la poesía que sólo ve hacia dentro,
misterioso delirio, te siento como un ansia
de agua viva en la raíz que la música conmueve!"

Del poema 14 de "El total anticipado" (Poemas de Rafael Múgica) son estos versos definidores de la poesía:

"Yo no sumo, sucedo. Transcurro como un verso.
Un poema -!sabedlo!- es esa equivocación que el hombre
(comete cuando
cuenta el número de estrellas."

En su poema "Bienaventuranza" (7) hay una estrofa en donde vuelve sobre la poesía,

"Sé que tú eres un murmullo indeciso,
lo que se mueve entre música y palabra,
siempre a punto de nacer en lo inefable,
siempre destrozada por las garras de mis ansias."

y no sólo define la poesía, sino que en una estrofa siguiente del mismo poema, expone la técnica, típicamente surrealista, de cómo alcanzar ese ansiado misterio: "Los ojos cerrados" para que hable el inconsciente, desatención a la razón lógica, no interrupción del flujo,

"La encontrará el que camine con los ojos cerrados,
el que no haga cálculos ni atienda a la razón,
el que se deje llevar por la ola del sueño
en blando movimiento de músicas perpétuas."

asimismo y en este poema, insiste en el carácter "revolucionario" de este quehacer poético, en tanto intenta destruir determinados valores establecidos y en tanto da a conocer -porque descubrirán ~~xxx~~ certezas que los demás ignoran"- aquella parte del individuo desconocida hasta no hace mucho tiempo: el inconsciente,

"Bienaventurados los que aman el absurdo,
porque descubrirán certezas que los demás ignoran.
Bienaventurados los que temen el misterio,
porque temerlo es ya un presentimiento.

Bienaventurados los que se abandonan y olvidan,
porque esa ausencia es la presencia de lo eterno.
Bienaventurados los que cierran los ojos,
porque miran con ellos hacia dentro."

"Vida nueva", poema recogido en La música y la sangre (8), vuelve a insistir en el tema de la creación literaria. Aquí se descubre su oposición al perfectismo poético, al control y al esfuerzo creador tan propios de la "poesía pura":

"Con alegría,
creo y destruyo.
Estoy amando siempre.
soy puro impulso.

Playas flotantes del iris,
aire que tiembla como recién nacido,
dioses desnudos, radiantes,

como la llama ligeros,
siempre cara a lo abierto.

En vosotros aprendo.
El secreto es el juego.
El trabajo es estéril
si el gozo da en esfuerzo."

Hemos visto algunas muestras de las concepciones surrealistas de Gabriel Celaya y en otra parte de este trabajo vimos algunas de sus opiniones posteriores al respecto (9). Recordemos cómo él manifestaba haber atravesado por una etapa surrealista no sólo como técnica, "bisutería literaria", sino también como concepción del mundo. Lo ha dicho en innumerables ocasiones de las que voy a citar la más reciente: "En los primeros años treinta -dice Celaya- yo no era comunista. Era, más bien, una especie de anarquista, y los comunistas me parecían gente de derechas. Es lógico, por tanto, que los surrealistas me fascinaran. Tengo todos sus libros y revistas de la época, en primeras ediciones. Y claro que influyeron en mí" (10). Después, evolucionará y hablará de aquella rebeldía subjetiva anarquizante, postura "snob" y de "señorito", cuyos aires revolucionarios resultaban ciegos e inoperantes. Es más, también posteriormente utilizará sus conocimientos del surrealismo para sustentar teorías contrarias o a veces aunarlas ecléctica-mente a sus posiciones del momento, tal y como ocurre en <u>Exploración de la poesía</u> (11), por ejemplo; o los utilizará a la hora de criticar a poetas como Vicente Aleixandre (12), etc.. Nuestras referencias aquí se harían interminables.

Ahora bien, si seguimos la trayectoria de la producción poética del escritor vasco, vamos a encontrar unos poemas escritos entre 1940 y 1941 pertenecientes a su libro, de título bien expresivo, Objetos poéticos (13), en los que aparentemente se opera una evolución en sus concepciones de la poesía. Ahora, Gabriel Celaya, una vez concluida la guerra civil, escribe "Poema-cosa", por ejemplo:

"ARRANCADAS a una hondura
surgen, visibles, las cosas
antes apenas sentidas
como llanto, brisa o sombra.

Aún desconozco sus nombres,
mas yo las noto pesar,
increíbles y reales,
con su enjundia elemental.

!Pleamar de la canción
que levanta hasta el nivel
de lo humano ese latido
vegetal del corazón!

Poema, vuélvete objeto,
brilla redondo en la luz,
que ella te toque temblando
sin fundirte en lo uno-azul.

Para que cese mi anhelo,
sé tú una cosa que pueda
acariciarse, mirarse,
increíble, cierta, externa.

Ceda el rítmico latido
y hágase así tu silencio:
el de las cosas que están,
y estando, están porque sí,
y están ahí sin saberlo. "

En este poema apreciamos la aparición de la concepción del poema como objeto elaborado y en "Cantar", por ejemplo, observamos cómo el origen último de sus canciones ya no son las "oscuras zonas inconscientes", sino que aparentemente se da entrada a las "cosas", a los "objetos", al "mundo" en definitiva:

"PERDIDO entre las cosas
mi corazón, mi corazón
que toma el nuevo nombre
de cada nuevo amor.

Una sonrisa basta,
un jazmín, un color
para llevarse entero
mi corazón, mi corazón.

El mundo en vilo viene
a ser en mí canción,

Todo se va por el iris
con el brillo de su cambio.
Yo avanzo por lo ligero
del "ahora" resbalado.

Paso justo, peso fiel
entre la nada y la vida,
yo avanzo por lo que, a veces,
llamo mi sabiduría.

!Oh la segura vereda
que me conduce suspenso
mientras la estrofa equilibra
lo que fue un vago deseo!

Paso a paso, yo rodeo
y hago presencia el silencio.
!Oh, que calle lo que aún tiembla
entre la nada y mi verso! "

Este control en la creación y la concepción del poema como objeto o aparato verbal vuelve a descubrirse en su largo poema titulado precisamente "Aparato verbal", del que cito las dos últimas estrofas:

"Yo, que me entiendo,
mas mido mis pasos
y peso mi peso
y sé limitarme

construyo aparatos
de palabras bellas,
manejo el misterio
(mas sin que me coja)."

¿Qué ha ocurrido aquí? ¿Se trata de una evolución, ruptura o experimentación? ¿Qué relación real guardan estas nuevas concepciones del fenómeno poético con las anteriores? Objetos poéticos es una experimentación orientada hacia la consecución de una poesía pura. Ahora Celaya, más que someterse al "flujo creador" y husmear constantemente en el misterio o en ese "segundo yo", pretende construir aparatos verbales, objetos poéticos en sí mismos, esto es, objetos independientes con respecto a su "yo". Pero, aunque este libro parezca suponer una ruptura con lo anterior realmente no puede considerarse tal ruptura, porque el origen y fin último de esta poesía como de la anterior es el mismo y porque, salvo en los casos concretos aquí vistos en los que expone su poética, el resto de poemas del libro está plagado de elementos típicamente neorrománticos, aunque controlados y previamente pulidos. Su poética no pasa de ser una mera declaración de intenciones, esporádicamente conseguidas. Pero eso no obsta para que restemos la importancia que merecen sus intentos de experimentación, su orientación a la práctica de la poesía pura precisamente en los comienzos de la postguerra. De todos modos, este intento resultó finalmente fallido y no porque, como vemos directamente, los"objetos" de Celaya, lejos de responder al "cosismo" o al "dependo de las cosas" guilleniano, tengan su origen en la nada o mundo interior

del poeta (toda poesía ya prime lo interior o lo exterior, el sujeto o el objeto, o intente unirlos a ambos a travès de la búsqueda de lo más puro del lenguaje, está reproduciendo una dicotomía básica de la ideología burguesa, lo que, en definitiva, iguala a ambas tendencias en sus efectos, teniendo además un mismo punto común de salida: la concepción de la poesía como actividad lingüística especial: estamos en el mismo sitio),resultó este intento fallido, repito, porque aparecen en sus versos muchos elementos "impuros" y porque el verdadero sujeto de la obra no es, aunque así lo piense el vasco, la técnica constructiva, sino el sujeto-poeta Celaya. No obstante, insistiré posteriormente en estas concepciones de la poesía que, pese a sus diferencias, responden a una misma problemática.

La última escala que vamos a hacer en la producción de estos años es la que va llevarnos a su libro Movimientos elementales (14), escrito entre 1942 y 1943. Aquí vamos a encontrar poemas que nos ofrecen la clave de su producción lírica de este momento. Es el caso de "Posesión" donde de nuevo la mano surrealista deja verse, al mismo tiempo que se dejan intuidas posturas de corte existencialista. Ya no parece concebir la poesía como exploración de lo desconocido y como revulsivo social, ni como objeto poético en sí mismo, sino que parece concebirla como evasión que consciente y angustiosamente acepta:

"SI el sol sale, zumba, truena
como un dios antiguo de la luz poderosa,
hermoso, con sus barbas floridas y sus muslos
morenos, duros, recios,

también yo soy mujer,
también me abro en espasmo, pues eso es hacer versos:
llorar mientras resbalo por caricias y ríos
de sombra espesa y dulce."

"Matinal" es el título de otro poema de este libro en el que Gabriel Celaya parece afirmarse más en lo cotidiano y en el que parece negar, lo que entra en contradicción con lo anterior, la poesía como evasión: "su soledad heroica/ no es un irse por las ramas cantando", dirá. Veámoslo concretamente:

"UN hombre; los caminos;
el viento sin sonido del destino;
y andar libre y ligero entre tormentas
magnéticas y secas.
Se multiplican, crecen,
y, sucesivos, vienen con espuma y clamores
confusiones, muchachas, reposos dulces, largas
cabelleras de llanto que le envuelven temblando.

Frente a un mundo en delirio, él se afirma en su paso.
No acaricia, no duda.
Su soledad heroica
no es un irse perdido por los limbos cantando.

Contempla las montañas en su fuerza y su calma;
contempla la mañana pausada y luminosa;
respira, y le parece
que su boca bebe a Dios directamente.

!Qué cierto, en su aboluto
de gloria y resplandor, el cielo abierto!
!Qué ciertas, en su calma,
las cosas como son, que son y basta!"

Estamos ante las cosas como son (título de un libro posterior, de corte netamente existencial). Está sufriendo Celaya una evolución importante hacia un modelo poético nuevo que, obviamente, responde a una variante ideológica nueva, variante digo y no nueva ideología, porque estructuralmente nada ha cambiado. El tono angustioso de "A manera de gallo" nos sitúan en este lugar:

"MATINAL, grita y sangra.
En su garganta seca, vidrios claros le rayan;
en una sombra densa, lo amargo se le inflama.
Los coleres espesos del petróleo, los días
confundidos escapan,
y donde el mundo acaba,
sonoro, rebotando por dentro de sí mismo,
lacerado, perdido, buscándose -enemigo-,
su matanza él prosigue, brillante de delirio."

A la hora de ofrecer una explicación global de estas teorizaciones y prácticas poéticas, no hemos de ignorar su origen, su punto de partida en la crisis que el escritor vive, en tanto ha desaparecido su función social en esta fase del modo de producción capitalista, perdiéndose la figura tradicional del escritor. Ya vimos cómo el propio Gabriel Celaya en análisis posteriores que resume finalmente <u>Inquisición de la poesía</u> (15) hablaba del desclasamien-

to del poeta Gabriel Celaya opta, pues, por una abierta actitud de rechazo, una actitud vanguardista en literatura que le va a llevar a producir una poesía "de espaldas" a unos y a otros. Y es precisamente su concepción surrealista del mundo la que lo va a poner en el principio del fin de las vanguardias literarias, en tanto al dar entrada a la vida -el inconsciente- en esa práctica literaria está quebrando la concepción del arte y de la literatura como autónomos. Pero es el principio del fin, no la ruptura total, porque Gabriel Celaya no va a engarzar su práctica literaria de vanguardia con las vanguardias políticas del momento. Ya hemos leído en una ocasión que los comunistas, para el Celaya republicano, no eran sino gentes de derechas - y esto, además, porque durante todos estos años republicanos no publica nada, salvo Marea del silencio, en 1935, cuyos ejemplares, como ya he dicho en otra ocasión, fueron destruidos durante la guerra civil en uno de tantos incidentes bélicos. Así, en el plano de la producción literaria está en el principio del fin y en el plano de la práctica política concreta sus posiciones progresistas (no revolucionarias) lo van a llevar a pertenecer a la FUE en sus años de estudiante y a luchar en el bando republicano durante la guerra última como capitán del ejército vasco, al menos inicialmente. Este doble plano, en el de la práctica literaria y en el de la práctica política concreta, gravita todo un proceso de "influencias" que van desde las de los surrealistas franceses a las de la generación del 27, así como las de la Residencia de Estudiantes.

Ahora bien, ¿existe diferencia real entre sus posiciones surrealistas, sus posiciones de búsqudda de la poesía

pura y sus posiciones vitalistas expuestas en Movimientos elementales? Un mismo hilo atraviesa estas concepciones que las unifica en su base. El hilo es el de la crisis en que viven los escritores que, malditos, ya se orientan al perfeccionismo estético o ya a la destrucción de los valores literarios tradicionales, proponiendo ambas reacciones soluciones finalmente estéticas. Pero si bien ésta es la base, hay que matizar que Gabriel Celaya vive una nueva crisis: la de la destrucción de estas vanguardias. Es la crisis del "principio del fin" que ya iniciara el surrealismo y que culminará con la nueva ideología del sujeto experiencial que parece proponer Movimientos elementales y que culminará en sus libros siguientes, en los que la concepción de la autonomía de la literatura salta ya por los aires al darse entrada a un tipo de compromiso que, esta vez sí, calará toda su producción literaria y su actitud público-política.

Una vez analizadas mínimamente sus reflexiones en torno a su quehacer poético en esta concreta etapa, no estaría de más conocer lo que ha dicho la crítica al respecto. Así podrá el lector contrastar cuanto aquí he afirmado. Comenzaré refiriéndome a la crítica más próxima a las publicaciones para terminar prestando mi atención a la formulada más recientemente, crítica esta última que, por razones obvias, dispone de una serie de condiciones de la que aquella primera carecía.

Así por lo que a La soledad cerrada concierne, apareció en la alicantina revista Verbo una brve reseña en la que se afirmaba la específica orientación del surrealismo de Celaya al decir: "Sin llegar a un frío automatismo demoledor y ciego, el poeta navega por una corriente surrealista, siempre atraído por las profundas e inalcanzables profundidades del subconsciente, en cuyo espejo acecha el eco de sus preocupaciones creadoras y estéticas -estéticas, sí, pese al concepto de Breton" (16). Concha Zardoya resalta el romanticismo de base del libro, así como su lenguaje literario, pleno de modernas y originales metáforas (17).

Movimientos elementales, libro del que he citado algunos poemas, recibió abundantes críticas, siendo las opiniones de Rafael Laffon las que, según creo, ofrecen mayor interés sobre la cuestión aquí abordada. Este crítico viene a decir: "Y nadie más lejos que Celaya del pretendido y voluntario automatismo verbal de los surrealistas y de esos contrahechos "momentos de abandono a las fuerzas ocultas". La resonancia inteligible -continúa diciendo-, la presencia subyacente de un modo de conciencia están implícitos en los poemas y hacen llegar al lector, poderosamente -como pocos líricos actuales lo han logrado-ríos de la más cálida y densa sustancia humana" (18). Hay quien afirma incluso el carácter de poesía pura de este libro, si bien con alguna matización: "Poesía pura en cuanto realmente depurada, sin compuestos, a menos que como Jules de Gaultier, pensemos que tal poesía pura no existe, porque toda cosa está dada en relación con alguna otra" (19).

Sobre Objetos poéticos devino un aluvión de críticas. De entre ellas destacan las de Jacinto López Gorgé cuya postura frente a este libro puede resumirse en la siguiente cita de su artículo: "Bueno será, sin embargo, que subrayemos que los Objetos poéticos , dentro de la obra de Gabriel Celaya, constituyen algo nuevo para nosotros. Más que por su contenido -la interpretación o proyección poética de las cosas, su honda entraña, el por qué de su razón-, en el aparato verbal de su continente" (20). No son menos interesantes las opiniones de Joan Fuster al respecto cuando dice:"Ahí están las cosas: y G.C. ha visto su otra cara, ha percibido el secreto perfil que guarda el ojo puro del poeta. Quizá este amor o preocupación por las cosas -ya objetos poéticos- no había tenido hasta ahora voz española, desde los tiempos de Jorge Guillén. Y por otra parte, G.C. acaba confesando:"construyo aparatos / de palabras bellas". Lo que, en última instancia, es profundamente significativo. Porque ya creíamos que, por aquí, la gente ya no recordaba que la poesía también es, a ratos, el arte de la palabra" (21). Terminaré citándoles unas significativas palabras de Eduardo Haro Tecglen:" De estas dos breves muestras de la poética de Gabriel Celaya podemos extraer las consecuencias que inspiran su obra. Primero, la observación, la herida en los sentidos. Luego, su abstracción, medida en esa cuarta dimensión de todo lo que es la poesía, que va más allá del fondo, de la forma, porque alcanza lo angélico y lo de otra manera inefable e inconmensurable" (22).

Unas quintaesenciadas reflexiones sobre estos tres libros fueron expuestas por Salvador Pérez Valiente en los siguientes términos:"La soledad cerrada (...)muestra que

habría que valorar centrándola en su tiempo, y que responde a un concepto poético rebasado que se afirma en las últimas consecuencias del preterido surrealismo. Movimientos elementales centra su voz en una más depurada, aséptica interpetración del íntimo paisaje que protagoniza, el que acaso en Objetos poéticos, libro este de difícil estimación, porque quizá su sentido más hondo se entierre detrás de la misma letra, continúa adelgazándose y transparentando"(23).

Deriva, como sabemos, es un libro antológico en el que se incluyen abundantes muestras de la poesía de Gabriel Celaya escrita entre 1934 y 1946 (24). Muchas de las críticas deparadas a esta publicación hacen alusión, por tanto, a poemas comentados aquí y a otros de corte existencial en los que nos detendremos más adelante. Por ejemplo, Espadaña en su número 47 (octubre de 1950) dio noticia del libro mediante una breve reseña de la que nos interesan especialmente las siguientes palabras:""Con alegría/ creo y destruyo./ Estoy amando siempre. Soy puro impulso", dice en no sé qué poema Gabriel Celaya o Rafael Múgica o Juan de Leceta; y en esos versos suyos se nos aparece contenida su estética y su fragrosa humanidad. Pocos poetas actuales -continúa diciendo el articulista anónimo (¿Crémer?)- han acertado con una autodefinición más certera". El resto de las críticas se detienen en aspectos que ahora no nos son fundamentales, por lo que a su tratamiento respecta. Tan sólo la aparecida en Arbor (25), asimismo anónima, da cuenta de una característica de esta poesía, característica que justifica este estudio, al decir: "Sin abandonar el canto, poeta más que filósofo, hay mucho pensamiento, mucha reflexión acumuladas en esa palabra que Celaya sabe transfigurar en música".

Por lo que concierne a otros trabajos de mayor relevancia sobre el poeta vasco, cabe recordar la temprana publicación de Arturo Benet, La trayectoria poética de Gabriel Celaya (26), en 1951, donde expone una serie de consideraciones sobre esta etapa de Celaya, la "fase Múgica" como da en decir: esta fase posee originariamente una poesía existencial, de ideas existenciales, afirma. Así, existencial es esa angustia interrogativa de Múgica ante el fenómeno de su propio vivir y su manera pánica de entender el amor. El incipiente vitalismo, pues, aparece, según Benet, en el poeta de 1936 con casi todos los caracteres que más tarde desenvolverá el poeta en otras fases.

Pierre-Olivier Seirra en su importante introducción a la edición francesa de una selección de la poesía del vasco afirma el carácter surrealista de esta producción de Celaya, entroncándola con la de los poetas franceses surrealistas. Los puntos, según él, en que se apoya la poesía surrealista del vasco son los siguientes: "L'intuition "qui permet de saisir la source même de l'être" et l'inspiration concrétisées principalement en images. Mise en évidence d'un personnalité intuitive double -suggestion de l'inconscient- et utilisation d'images inhabituelles -bouleresement du réel-sont les points sur lesquels repose la poésie surréaliste de Celaya"(27).

En 1977 se publicaron dos estudios, breves, sobre nuestro poeta. Ambos escritos por poetas -Angel Gonzáles y José María Valverde- y pensados para introducir sendas publicaciones de la poesía de Celaya (28). El primero de ellos afirma categóricamente que la poesía anterior a los años cuarenta se mueve entre la vanguardia y la pureza,

ideales ambos inservibles en la inmediata postguerra. José María Valverde también califica de esteticista, además de intimista, la poesía de Rafale Múgica: "La soledad cerrada era un libro de lírica más amplia y tenebrosa que el primero (Marea del silencio), no sin cierta afinidad con los sombríos tonos que en esos años son comunes a un Lorca, a un Alberti, a un Aleixandre. Más serenos y esenciales son los manojos líricos que se unirán a La soledad cerrada hasta 1939 (...)Desde 1940 a 1945, el poeta que quiso ser pródigo vuelve a su papel de ingeniero, replegado a la reflexión intimista y contemplativa -Objetos poéticos, acaso el cuaderno más frío y sereno de todo su corpus-, y con una suerte de retorno de vitalidad en Movimientos elementales (29).

Recientemente se ha publicado Memorias inmemoriales, último libro de Gabriel Celaya, cuya edición ha estado a cargo de Gustavo Domínguez. En su estudio introductorio y refiriéndose a la poesía de Gabriel Celaya que aquí nos trae expone:"Se han señalado muchas veces los tonos superrealistas que se advierten en libros anteriores a 1947 que firmó como Rafael Múgi-ca, en especial Marea del silencio y Poemas de Rafael Múgica. La maestría de Juan Ramón Jiménez, a quien conoció en esa época, y la cercanía a sus compañeros de la Residencia de Estudiantes resulta decisiva en estos primeros pasos, que por su forma y temática reflejan un culto a la pureza y a la vanguardia" (30). Más adelante, destaca la enorme influencia operada por el Romanticismo alemán en Gabriel Celaya.

Este es el breve panorama crítico a que aludía.Es cierto que, salvo algún que otro caso aislado, los crí-

ticos en cuestión apenas si reflexionan sobre las teorizaciones en verso de Gabriel Celaya. Estas pasan sin pena ni gloria en la mayoría de los casos, lo que justifica, aquí y ahora, su ausencia. De todas maneras, este muestreo nos pone sobre la pista de las distintas lecturas que se formularon en su día y que hoy hemos heredado de alguna manera en una lectura que, ya tópica, se viene repitiendo machacona e incansablemente. Además, estas lecturas están enhebradas por un mismo hilo: el horizonte teórico dominante.

Existencialismo y poesía: la poesía coloquial

Desde 1944 hasta finales de los años cuarenta, Gabriel Celaya-Juan de Leceta comienza a escribir una poesía distinta a la que desde los años treinta venía produciendo. Tres libros fundamentalmente abarcan esta producción. Sus títulos son bien expresivos: Avisos de Juan de Leceta, escrito entre 1944 y 1946 (31); Tranquilamente hablando, entre 1945 y 1946 (32); y Las cosas como son (Un "decir"), en 1948 (33). Estos libros,que agrupó en Los poemas de Juan de Leceta (34), constituyen una ruptura con los anteriores, en tanto presuponen una nueva concepción del fenómeno poético y en tanto ya, definitivamente, han venido a enterrar sus anteriores concepciones acerca de este discurso, caladas parcialmente por los últimos "ismos". Un compromiso de base existencial recorre de parte a parte estos poemas. Si antes los objetivos finales de su quehacer poético eran, en un primer momento, buscar las interioridades psíquicas, explorar lo desconocido del hombre y, posteriormente, construir mediante el trabajo poético aparatos verbales en sí mismos; ahora, el objetivo final de esta poesía es procurar la comunicación con el hombre cualquiera, dando entrada en ella a la vida cotidiana y, al mismo tiempo, al lenguaje cotidiano, vulgar, prosaico (esto no hace suponer, evidentemente, que consiga la comunicación).El punto nuclear de esta ruptura con lo anterior reside en que se da entrada en esta poesía a la vida, esto es, si el surrealismo supuso el principio del fin de las vanguar-

dias literarias al bucear, en teoría, inconscientemente el inconsciente del escritor y al aproximarse a determinadas posiciones políticas, resquebrajándose a partir de entonces la concepción que consideraba la poesía autónoma, ahora se persigue una poesía temporal en la que la vida y la obra -el sujeto en la historia o en la sociedad y su práctica poética- se unifican hasta el punto de que Celaya dice por estos años:"Tengamos el valor de ser en los versos que publicamos lo que somos en la vida que arrastramos. No preciosísimos poetas eternos sino hombres desgarrados y ridículos de nuestra hora. Si valemos, valdremos por nuestra desnudez" (35).

Se trata, pues, de una poesía del "aquí" y del "ahora" que presupone no sólo una nueva"forma literaria", sino también un nuevo público lector, esto es, presupone una poesía coloquial o prosaica y una poesía no ya para los poetas exclusivamente, sino para el hombre cualquiera, aunque a este tampoco le llegará. Esta nueva práctica poética no es más que la producción y reproducción de esa ideología existencialista que, por razones vistas en su momento, ha prendido con fuerza en Gabriel Celaya. Las concepciones de la literatura que, desde esta base, se generan son más que estéticas. De ahí que a Gabriel Celaya le dé lo mismo que su quehacer o su "decir" sea o no poesía: "algo será". De ahí que, ante las acusaciones de los críticos orientadas en este sentido, él no se preocupe en defender excesivamente su quehacer como quehacer poético, ofreciendo sus reflexiones acerca del por qué de aquella práctica. Celaya-Leceta ha roto, como digo, definitivamente con las vanguardias y comienza a recorrer un camino marcado ejem-

plarmente de lejos por los surrealistas franceses y su nueva actitud tras la segunda gran guerra.

En otro lugar del presente estudio, me referí a la relación que guardaba esta nueva práctica poética y su labor crítica de estos años. Allí, recordemos, afirmaba cómo su labor crítica surgió tras haber recorrido buena parte de este nuevo camino poético. Por lo que no puede pensarse la poesía de este momento como la realizaciòn práctica de unos presupuestos teóricos o filosóficos previamente delimitados. Antes al contrario, esta nueva poesía nació "a ciegas", por presiones inconscientes. Esto no impide, claro está, que sus dircursos previos o posteriores se unifiquen en su base, convergiendo en un mismo punto. Y traigo a colación aquellas afirmaciones, porque van a darnos cuenta de la importancia que tiene el análisis que aquí iniciamos de su poesía, llamémosla coloquial, en tanto nos ofrece en estado bruto, esto es, sin excesivos controles racionales, sus posiciones ideológicas del momento, mostrando nuevamente la verdadera importancia y protagonismo de su producción poética a la hora de conocer, previamente especificados -a nivel ideológico constituyen una misma cosa- , su producción teórica y crítico literaria. Al mismo tiempo, refuerzan mis justificaciones previas sobre la necesidad y pertinencia de esta fase de análisis del objeto en cuestión.

He hablado antes de nueva poesía, poesía coloquial o prosaica; me he referido a lo que comúnmente llamamos nueva "forma literaria". Obviamente esta poesía constituye una nueva forma literaria. Pero quiero advertir que cuando

hablo de forma no la entiendo como el otro aspecto de la consabida, inexacta y tradicional dicotomía "forma/contenido". En absoluto debe entenderse esto así. Cuando hablo de forma, hablo de "presentación", "práctica ideológica objetivada en la escritura". Esta práctica ideológica concreta tal y como se nos presenta es, si hay que decirlo, su forma y su contenido a la vez. Veamos esto más concretamente: Gabriel Celaya, lo vamos a comprobar ahora después, produce una poesía prosaica. Este nuevo quehacer poético,que tantas críticas levantó, no es sino resultado final materializado o escrito de una práctica ideológica. Como sabemos, la meteria prima de la literatura es la ideología y ésta en concreto existe "en" lenguaje. Así, si Gabriel Celaya es ahora un poeta prosaico y su poesía constituye unan nueva forma literaria, es porque su ideología ha sufrido determinados cambios. Lo que dice y cómo lo dice es en definitiva una misma cosa. Dejemos esto por el momento aquí. Ahora, orientemos nuestra atención a su poesía que no voy a utilizar como ejemplificación de lo que vengo diciendo, sino que va a servirnos para confirmar una vez más concretamente las conclusiones que de su análisis extraje y de las que, parcialmente, les acabo de hablar.

La concepción que tiene ahora de la poesía no es ya de la poesía por la poesía, sino de la poesía para algo. Quiero decir: la poesía no es concebida fundamentalmente como una labor estética, sino como el medio en que el "sujeto libre", el sujeto existencial proyecta un estado de conciencia, un problema filosófico o moral,

"No quisiera hacer versos;
quisiera sólamente contar lo que me pasa
(que es lo que nunca pasa),
escribir unas cartas destinadas a amigos
que supongo que existen,
quisiera ser el Bécquer de un siglo igual a otros." (36)

lo mismo podemos leer en su poema "Hablo de nosotros" (37), del que transcribo la primera estrofa,

"HABLO de nosotros
(no sé si es un poema),
hablo de nosotros que no somos sencillos,
pero sí vulgares (como se comprende).
Hablo sin tristeza (y no porque esté alegre),
sin resentimiento (mi odio es de agua fría);
hablo de nosotros y alguien debe entenderme.
Hablo serenamente."

en Las cosas como son (un "decir"), poema-libro con el que Gabriel Celaya, con mayor consciencia, explotax la veta que "a ciegas" descubrió en Tranquilamente hablando, hay párrafos donde esta preocupación por el carácter de poesía o no poesía que supone esta nueva práctica se hace patente. Ya vimos cómo la duda era resuelta en favor de que aquello sí era poesía, la poesía de su tiempo . Pero, en sus versos todavìa late con fuerza la duda: no duda de la poesía sólamente, sino que él mismo se afirma como no poeta. Veamos:

"Ya no soy poeta (!es una ventaja!).
Hablo seriamente de mi propio absurdo
(o de mi infinito),
de mis pensamientos dobles y furiosos,
de mi aburrimiento,
del aire que pasa por ser femenino,
del cadáver-Pablo, de mi pena en vilo,
y tan sólo quiero
encontrar un hombre que pueda decirme:
"Sé para qué vivo".
(...)
Cran, no soy tonto
(sólo un poco loco);
me interesa saber a ratos por qué vivo
(!es extraordinario!);
por qué dieciocho veces por minuto
sorbo aire y lo expelo,
por qué si he pasado la noche con Carmen
me siento dichoso,
por qué cuando escribo lo hago casi en verso
(esto, bien pensado, sí que es armonioso)."

El carácter asimismo existencialista de esta poesía se descubre no ya en la concepción que de la poesía implica, sino en ese postular la descripción de la existencia del hombre concreto como necesaria en cualquier apróximación filosófico-poética a la esencia del hombre. Puede verse también cómo hay siempre un estado de ánimo subyacente a cualquier referencia psíquica concreta, esto es, puede verse cómo emerge la angustia, de lo que da buena cuenta su

poema curiosamente titulado "Soy feliz a mi modo" (36):

"LAS golondrinas beben agua limpia en mis ojos;
los sapitos me comen los tallos verdes tiernos;
y a veces, en lo alto, mis pulmones despliegan
como flor asombrosa la hermosura del aire.

!Pensar que hay quien protesta!
Bigotes furibundos,
barbas rubias postizas y barrigas hinchadas,
voces sentimentales de encía desdentada
y hasta esos corazones que llevan los señores
como reloj de lujo en un bolsillo tierno.

Los números en fila me asaltan ordenados.
Son guardias, son minutos, son dientes igualitos.
!máquinas de escribir que me comen poemas!
!máquinas de coser con que tristes solteras
acompasan cansancios de lluvia atribulada!

Pequeños montoncillos de ternura, de escarcha,
de arenas impalpables o penas que no nombro,
y el corazón que aquí se endurece un poquito,
y allí tiene un boquete donde le duele el mundo.

Unos cuentan sus penas, otros sólo sus días,
todos, el cuento tonto de una vida cansada;
yo cuento mis bobadas (no sé si es poesía),
miro en torno, no entiendo, cierro lento los ojos."

Su poesía, como vemos, se basa en el existir concreto en su desarrollo temporal, el sujeto en su existir que va desplegando libremente su propia configuración esencial y que explica mediante la descripción de las estructuras esenciales de las vivencias y de las situaciones. Así lo vemos en su poema "Cuéntame cómo vives (cómo vas muriendo)", de Tranquilamente hablando, en el que se apela a la muerte como posibilidad última de la existencia:

"CUENTAME cómo vives;
dime sencillamente cómo pasan tus días,
tus lentísimos odios, tus pólvoras alegres
y las confusas olas que te llevan perdido
en la cambiante espuma de un blancor imprevisto.

Cuéntame cómo vives.
Ven a mí, cara a cara;
dime tus mentiras (las mías son peores),
tus resentimientos (yo también los padezco),
y ese estúpido orgullo (puedo comprenderte).

Cuéntame cómo mueres.
Nada tuyo es secreto:
la náusea del vacío (o el placer, es lo mismo);
la locura imprevista de algún instante vivo;
la esperanza que ahonda tercamente el vacío.

Cuéntame cómo mueres,
cómo renuncias -sabio-,
cómo -frívolo- brillas de puro fugitivo,

cómo acabas en nada
y me enseñas, es claro, a quedarme tranquilo."

Una vez más su atención se centra en la poesía en la que el sujeto existencial"se aplasta" -la vida y la obra unidas-, la poesía como vehículo más que estético, en el que el hombre cualquiera tiene allí su lugar,

"Digo siempre: otra vida.
Digo siempre lo mismo.
Digo lo que dicen las gentes cualquiera.

-Sé digno. No te quejes.
-No me quejo. Me caigo,
me aplasto en versos anchos y, estúpido, descanso.
Descanso y rumio poemas.
Segrego bilis. Rabio.
Trabajo a fin de cuentas más de lo que debo!

y la muerte también, de nuevo, como supremo acto existencial,

"Y aún me siento cansado.
Quiero decir: me siento.
Y quiero no sentirme, quedarme indiferente.

La muerte es excesiva.
Emborracha. Me arrastra.
Si decido morirme, eso exalta mi vida."

Su estar-en-el-mundo, en tanto presencia activa, implica su estar-con-los-otros, estableciéndose una relación de compromiso. Su ser existencial no es un ser autónomo, sino un ser temporal. Es su situación o su estar aquí lo fundamental para comprender su compromiso existencial: el compromiso de su poesía que le lleva no sólo a "decir" de una determinada "manera", sino también a airearlo de una determinada manera, a airearlo explícitamente. "Avido", de Tranquilamente hablando, es un poema clave en este sentido:

"LA ciudad es de goma lisa y negra,
pero con boquetes de olor a vaquería,
y a almacenes de grano, y a madera mojada,
y a guarnicionería, y a achicoria, y a esparto.

Hay chirridos que muerden, hay ruidos inhumanos,
hay bruscos bocinazos que deshinchan
mi absurdo corazón hipertrofiado.

Yo me alquilo por horas; río y lloro con todos;
pero escribiría un poema perfecto
si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos."

Si prestamos atención al penúltimo verso del poema más arriba transcrito, nos percataremos de que al afirmar "pero escribiría un poema perfecto", está mostrando, en negativo, que su poesía, esta práctica poética, es "imperfecta". Está planteando Gabriel Celaya, sin pretenderlo, toda la problemática que afecta a la poesía contemporánea, escindida en dos grandes bloques: la poesía perfecta/la poesía imperfecta o la poesía pura/la poesía impura o la poesía de vanguardia (literaria)/la poesía comprometida. Está se-

Malando su ruptura definitiva con las vanguardias, esto es, nos está hablando del fin definitivo, al menos coyunturalmente, de ese "principio del fin" del que hablaba en el apartado anterior. Esta es la falla o ruptura que le va a llevar a la ciertamente mal llamada "poesía social". Pero, al mismo tiempo, nos habla del por qué de esa nueva "forma literaria", de este nuevo modelo poético impuro, imperfecto, coloquial, conversacional o prosaico que tanta guerra dio en su momento y que tan preocupado lo ha mantenido siempre hasta el punto de dedicarle un estudio teórico final en <u>Inquisición de la poesía</u>. En su poema "Se trata de algo positivo", perteneciente también a su libro <u>Tranquilamente hablando</u>, observamos una reafirmación de su nuevo"estilo" (entiéndase las comillas por la enorme cantidad de acepciones que tiene esta palabra, por su excesiva semantización), así como una fugaz caracterización de lo que es su proceso creador:

"HOY, por ejemplo, estoy más bien contento.
No sé bien las razones, mas por si acaso anoto:
mi estómago funciona,
mis pulmones respiran,
mi sangre apresurada me empuja a crear poemas.
(Solamente -!qué pena!- no sé medir mis versos.)

Pero es igual, deliro: rosa giratoria
que abres dentro mío un espacio absoluto,
noche con cabezas
de cristal reluciente,
velocidades puras del iris y del oro.
(Solamente -!qué pena!- estoy un poco loco.)

Mas es real, os digo, mi sentimiento virgen,
reales las palabras absurdas que aquí escribo,
real mi cuerpo firme,
mi pulso rojo y lleno,
la tierra que me crece y el aire en que yo crezco.
(Solamente -!qué pena!- si vivo voy muriendo.)"

En Las cosas como son (Un "decir") reafirma una vez más su oposición a la poesía como jego y, por tanto, hace alusión a su poesía como una práctica necesaria y responsable, esto es, comprometida cuyo objeto es el hombre mismo (no ya el poeta) y hace allusión a la poesía como misterio en su despliegue existencial, misterio que no puede ser explicado sistemáticamente, sino a través de sus situaciones y vivencias:

"Ya no me divierten los juegos de ingenio,
ni hacer unos versos, ni ser un mediocre
(!Ya es mucho!) ingeniero.
Con toda mi alma, con todo mi cuerpo
y con el secreto sexo que los une,
humilde (orgulloso), profundo (sencillo),
revelo un misterio:
mi misterio de hombre (no ya de poeta,
menos de ingeniero)
y que, como todos, explicado, es necio.

(...)

Aquí debería comenzar mi canto;
diré: "Estoy vivo; dos y dos son cuatro.

el pez no se moja; la rosa está loca;
diría evidencias
(lo que es muy sencillo, mas ¡tan asombroso!)
y, al decirlo todo,
diría tan sólo de cien mil maneras
que aquí estoy viviendo pequeño y contento,
sensible y alzado
por un orgulloso golpe o "sí" de sangre."

Heidegger, al que Celaya sigue de cerca (39), en su analítica existencial sienta la base de cómo el hombre -el modo cómo existe- se diferencia del modo de ser de las cosas. El carácter esencial del hombre es la existencia, siendo siempre un proyecto de sí mismo. Las cosas, sin embargo, las cosas como son, son reales, algo dado y puesto al alcance del hombre. Esto es lo que parece desprenderse de un fragmento de su tan traído y llevado libro <u>Las cosas como son (Un "decir")</u>:

"Si abro la ventana,
el cielo me sorbe -vértigo hacia arriba-,
el azul ensancha gloriosos delirios
(es lo que se llama, cuando se hacen versos
Dios o lo infinito),
la brisa me envuelve,
me transporta loca (metáfora: libre)
y el mundo es inmenso, luminoso, bello.
Mas, si me permiten,
diré que carece de sentido humano."

Hay, además, en este mismo libro, un fragmento en el que se observa su afirmación existencial, tras haber atacado a un determinado sector de críticos literarios, los que no se andan con su tiempo, lo que permite vislumbrar cuál es la función que, según él, desempeña la crítica literaria o, al menos, este sector de críticos. Es una manera de contraatacar, ya no sólo a través de artículos o trabajos, a aquéllos que tan severamente juzgaron su libro Tranquilamente hablando. Esto demuestra, por otra parte, que Las cosas como son (Un "decir") es el libro de este momento más construido, esto es, más reflexionado y "controlado" en este sentido que los restantes. Veamos el fragmento en cuestión:

"Rían reventando, pedantes, terribles
archi-intelectuales,
moralistas serios (o sólo aburridos
rumiantes de ideas que ya no nos nutren,
mas, es claro, pueden seguirse mascando),
hombres respetables que se escandalizan
al verme con Carmen,
críticos que estiman, con razón sin duda,
mis versos muy malos.
No les pido nada. Vivo. Estoy contento."

Llegamos al final. Algo comienza a ocurrir en la poesía de Celaya, cuando en el libro Las cartas boca arriba(40), escrito entre 1949 y 1950 y publicado en 1951, el poeta y crítico vasco dedica un poema-carta a"Juan de Leceta", heterónimo responsable de su producción existencialista,

según nuestro escritor. El hecho de dedicarle un poema de estas características y dialogado a Juan de Leceta supone la existencia de un nuevo interlocutor que, en principio y a nuestros ojos, se presenta distinto al Leceta existencialista. Así, momentáneamente, aceptaré la frontera que supone el enfrentamiento que el nuevo interlocutor protagoniza con el "bajo-realista" Leceta, en tanto debe ser considerado síntoma de que algunas evoluciones se están produciendo en nuestro poeta. Veremos en su momento hasta dónde llegan éstas. Pero, ahora, vamos a convertirnos en espectadores de un curioso debate en el que, entre otras cosas, aparecen algunas reflexiones sobre el prosaísmo. Así, comienza diciendo el "nuevo interlocutor":

"A tí, suficiente don Juan de Leceta,
contento, orgulloso señor de tu vida,
que burlas mis versos, bajo-realista,
que aceptas tan sólo la bruta evidencia,
te brindo la llave de las maravillas
los trenes-fantasma, los versos sin meta."

en la estrofa quinta del mismo poema hace referencia a la poética de Leceta,

"TÚ, Juan, consideras, burlón, un adorno
-tema literario, pretexto de versos-
ciertas remociones del soñar despierto,
del vivir momentos de tonto o de loco:
notas que si piensas te chupas el dedo,
que todos tus miedos son sólo el del Coco."

En la última estrofa del poema en cuestión, se deja ver la distancia que el propio Celaya observa con respecto a sus anteriores planteamientos lecetianos, al decir:

"Quizá tú te burles de mis emociones,
mas aunque te llaman prosaico las gentes
que hablan de belleza mientras tú te atienes
a las realidades más simples y pobres,
yo, mira, te muestro la sombra evidente,
la sombra que quiere salir de los informe."

Tras este recorrido por lo que, sin paliativos, podemos considerar ya producción poética existencialista, sólo me resta resaltar el hecho de que sus reflexiones vayan más allá de lo que comúnmente se considera poesía, de que sus reflexiones sean más que estéticas, de que en esta práctica entre en liza la filosofía de Celaya, lo que obviamente no anula una concepción de la poesía, sino que ratifica el cambio radical que se ha producido en esta concepción. Me explico: pocas veces se ha referido a la poesía a lo largo de estos tres libros y cuando lo ha hecho -ahí quedan sus versos citados- ha sido para mostrar sus posiciones filosóficas, sus preocupaciones existenciales que en más de una ocasión llegaron a cuestionar la poesía, el poeta, etc...Sus concepciones al respecto en estos momentos van más allá de la poesía como un fin en sí. Ahora la poesía es concebida como medio en el que el ser existente se proyecta tal y como es y sin otras pretensiones.

De todas maneras, esto no supone que cuestione, pese a sus dudas, el carácter lingüístico especial de la poesía

cuyo sujeto último, ahora, no es la técnica constructiva o la poesía en sí, sino el ser existente que a través de su lenguaje, prosaico en nuestro caso, se encarna, se revela.

Por lo que respecta a las críticas publicadas en torno a sus libros de corte existencial, cabe recordar la oportunidad que tuvimos de conocerlas en parte en otro lugar de este trabajo (41). Pero vimos allí tan sólo aquéllas que crearon el ambiente de polémica en torno a Tranquilamente hablando y Las cosas como son (Un "decir"), esto es, las críticas que fueron publicadas de manera más o menos inmediata tras la publicación de los libros mencionados. Ahora, veremos qué otras opiniones se han venido vertiendo en torno a esta poesía.

Deriva, publicación antológica de su poesía escrita entre 1934 y 1946 a la que me referí con anterioridad, recibió críticas que, ignorando en cierto modo su poesía surrealista, allí también incluida, hicieron hincapié en su poesía existencialista presente también en dicha publicación. Así, El Diario Vasco en una breve reseña sobre el libro en cuestión exponía: "Sus más recientes composiciones acusan en su descarnado realismo, en la analítica exposición del hombre ante los múltiples problemas del momento, una clara tendencia existencialista hasta hoy inédita en la poesía española" (42). Uno de los rasgos de esta poesía de Celaya -las abundantes reflexiones vertidas en sus versos- no ha pasado desapercibido tampoco para un crítico, "Critón",

que resaltó esta característica diciendo: "Hay también intelectualismo en Gabriel Celaya. Mucho intelectualismo. Mucha lógica. Mucha razón antipoética (...) Sin embargo, en cuanto a este lirismo se refiere más vale denominarlo un lirismo de ideas. En cierto modo es una poesía mental la de Celaya (...) Casi todo gira alrededor del "ego" del poeta, es decir, en torno a su pensamiento" (43).

Una de las críticas más interesantes de esta poesía es la que, de autor anónimo, publicó la revista gallega Alba bajo el título de "Gabriel Celaya, Deriva". Esta es la primera vez, que yo haya podido comprobar, que se habla de manera explícita de esta poesía existencial como poesía social. Veámoslo:"Se ha querido propugnar, y ésto es cosa bien clara, la necesidad de dar un valor social a la poesía, de contagiarle amistad, en este momento tan huero de poetas. Pues bien, yo creo que Gabriel Celaya es el poeta más social, de mayor dimensión amiga que existe en el momento presente, porque para él no hay más mundo poético que este que nos rodea, que nos aferra, que nos derrota, y canta con el ritmo de esta cadencia inmunda en que bailamos los hombres de hoy. Gabriel Celaya es el mayor poeta social que hay en España, sin género de dudas y conste que no decimos el mejor, esto allá cada cual, sino el más entrañable" (44).

En este panorama crítico que estamos conociendo, nos encontramos ahora con unas afirmaciones no menos llamativas que las anteriores: Leopoldo de Luis habla del "superrealismo existencialista" de la poesía de Celaya en los siguientes términos: "Habla Sáiz de Robles en su Historia de la

poesía castellana de un "superrealismo existencialista", dentro de las corrientes más nuevas de la lírica. Esta doble calificación, en cierto modo contradictoria, podría aplicarse a la obra -tan vasta e interesante- de Gabriel Celaya. Nos apoyaríamos para ello -continúa diciendo Leopoldo de Luís- en las fuentes de que se surte, en la sensibilidad que informó su tónica y en el encaude actual de sus temas y preocupaciones. Porque el superrealista va dejando atrás su mundo inorgánico, quedándose sólo con un material expresivo, con un gusto por vocabulario e imágenes y juego automático de asociación de ideas, y va respondiendo a unos imperativos de realidad vital y humana. El presente libro, Deriva, es el más amplio de los publicados hasta ahora, en verso, por el autor. En él se reúnen poemas correspondientes a muy distintas fechas, y por eso es un buen campo de experimentación para comprobar lo que antecede" (45).

En los trabajos más amplios y de carácter más general sobre Gabriel Celaya a los que me referí y cité en el apartado anterior, también se pueden observar algunos análisis de esta concreta poesía. En primer lugar, A. Benet (46) continúa en su afirmación del carácter existencialista de su poesía y considera al poeta el único existencialista con que, entonces -1951, fecha de publicación del trabajo-, se contaba en España. Y lo considera así, porque en Celaya el existencialismo no es un estilo, sino la expresión natural de su existir.

Luís Landínez en su prólogo a la primera edición de Loddemás es silencio da un breve e incompleto repaso a las

publicaciones hasta entonces conocidas de Gabriel Celaya, elaborando una curiosas crítica, que obviamente no comparto, en la que niega, sin rigor ni justificación alguna, el existencialismo en la poesía del vasco. Pero dejemos que sea él quien hable: "Sus primeros libros de versos -recuerdo ahora concretamente Las cosas como son- dejaban la impresión de algo a medio hacer, no maduro. Había poesía por aquí y por allá: una nebulosa poética, un caos. El poeta no dominaba su materia -él no quería dejar nada fuera, estrujar cada fibra, apresar cada sutiliza, cada contradicción, cada absurdo. A muchas gentes chocaba esta poesía, aunque no nueva en nuestro país y en nuestra lengua, en que lo fisiológico y aun lo escatológico se funde con lo astral y ello con un acento absolutamente de hoy, de algo vivo y dolido. Parecía prosaico y no lo era: lo que sucedía es que aún no había conseguido ponerse en orden". Y más adelante afirma: "Ya ha habido quien ha sacado a relucir el existencialismo, en torno a Celaya. Todo hay que oirlo" (47).

Pierre-Olivier Seirra, por otro lado, dedica en su estudio y antología, ya conocido por nosotros, un apartado al estudio de esta poesía titulado "La poésie confessionelle et coïloquiale". Allí resalta nuevamente una influencia francesa en Gabriel Celaya: la de Eluard y su afirmación de que la "poésie doit avoir pour but la verité pratique". El resto de su estudio corre paralelamente a los análisis efectuados por el propio Celaya de su poesía. El valor, pues, de la labor crítica de Seirra no estriba en su lectura de Celaya, sino en el inteligente resumen de las opiniones del poeta donostiarra a través de la utilización de numerosas citas de poemas y de otros trabajos críticos.

Angel González, por su parte, en su introducción a que hice referencia páginas atrás, dedica su atención de manera especial a lo que él llama esa poesía "pre-social" representada por los poemas de Leceta, "momento -dice- en el que la originalidad de Celaya se define con rasgos más vigorosos y con efectos más saludables y renovadores en el proceso de nuestra poesía contemporánea". A continuación, expone la originalidad de Tranquilamente hablando en su momento, haciendo hincapié en lo siguiente:"Los cuatro poemas que abren el libro exponen una estética personal que se opone, punto por punto, como un riguroso contracanto, a la melodía entonces entonada al unísono". Posteriormente, da cuenta puntual de una rigurosa lectura de esta producción, abarcando aspecto tan significativo como el del subjetivismo, su relación con el mundo o las cosas, la relación de esta producción con libros como Hijos de la ira, de Dámaso Alonso, y Alegría, de José Hierro, y asimismo analizando la función de esta poesía, etc..

José María Valverde, en su introducción asimismo citada, se ocupa de esta poesía de Celaya con las limitaciones lógicas que supone un repaso general y quintaesenciado de la total producción poética del vasco (hasta Buenos días, buenas noches). Sus opiniones las resume el propio crítico: "Ahora Rafael Múgica se llama "Juan de Leceta", y es un poeta desvergonzado y sencillo, aunque a veces con ramalazos de emoción, que aporta un lenguaje irónicamente vulgar, incluso humorístico; algo escandaloso frente al énfasis común a las diversas escuelas poéticas de entonces". Acaba manifestando Valverde que esta poesía, su tono, llevaría a otros contenidos, esto es, a una nueva temática más comprometida.

Por último, me referiré a la breve interpretación que Gustavo Domínguez hace de este quehacer poético, que, por breve, me permito reproducir completa:"El tránsito con el existencialismo -dice- se realiza sin forzar, y ante la falta de dioses y transcendentalismos, no queda sino la exaltación gozosa de la corporeidad, el vitalismo existencial. Estamos en 1947, tras la desoladora guerra civil y la pobreza cultural de la autarquía. Bajo el nombre de Juan de Leceta aparecen diversos libros en los que el neorromanticismo existencialista exalta lo cotidiano, la naturaleza inasequible, el estupor ante lo que no tiene sentido, "Las cosas como son" ".

La aceptación o rechazo de estas críticas por mi parte, vienen dados por los análisis realizados previamente. Mi juicio, pues, está dado.

Humanismo, marxismo y poesía: la poesía social

Interrumpí anteriormente la descripción y análisis de las reflexiones teóricas que, desde la poesía, ha venido haciendo Gabriel Celaya en el momento justo en que creí escuchar una nueva "voz". Esta "voz", recordemos, comenzó a dejarse sentir en su libro Las cartas boca arriba. Es ahora cuando he de delimitar precisamente el alcance de las evoluciones y cambios que parecen operarse en nuestro poeta. Estamos en los inicios de los años cincuenta. Justo el momento al que Celaya hace referencia para resaltar la estrecha coincidencia existente entre su "hecho poético" y sus posiciones teóricas: "Nunca me he sentido -dice el vasco- tan absurdamente seguro de mí mismo como allá por los años 1950-1951. Mi "hecho poético" coincidía tan exacta y hasta exorbitantemente con mi teoría que apenas si me quedaba un resquicio por el que respirar la necesaria y saludable duda. Todas mis circunstancias personales me decían por entonces que "sí". Era un escándalo. Casi me avergonzaba" (48).

Si hemos de creer a Gabriel Celaya, bastaría con aplicar de forma esquemática, aquí y ahora, los resultados de nuestros análisis anteriores de su producción teórica y crítico literaria. Pero, a pesar de que sus opiniones sean enormemente significativas y puedan servirnos de guía eficaz, en aras de un conocimiento objetivo, no podemos dejar de recorrer nuestro propio camino que ha de llevarnos

a éstas o a otras conclusiones. Nuestra andadura abarca su producción poética publicada entre 1951 y mediados de la década de los sesenta en que, según parece, sus nuevos libros apuntan a objetivos distintos y surgen de -y reproducen- nuevas concepciones del fenómeno poético.

Ciertamente, como vamos a ir viendo, parece que su producción poética de estos años no se aparta de sus concepciones teóricas vistas con anterioridad. Así, muchos de sus poemas de estos años insisten en su concepción de la poesía y del poeta como poesía y poeta temporales cuyos objetivos inmediatos es lograr la eficacia expresiva a cualquier precio para que surta sus efectos en la inmensa mayoría. Fruto, pues, de su concienciación y compromiso social es su concepción de la poesía como instrumento o arma de progreso social que ha de incidir en la transformación social a través de la creación de una nueva conciencia en los lectores. En esta poesía, no neutral por tanto, cabe todo lo humano con tal de que estos "materiales" procuren en su disposición última los efectos perseguidos. Esto es justamente lo que persiguió Celaya y de alguna manera logrò realizar, por ejemplo, con su libro Cantos iberos, tal y como se desprende de sus propias palabras: "Así lo hice en muchos de los Cantos iberos, que allá por 1954 escribí de un modo perfectamente deliberado y perfectamente consciente, tanto en el aspecto técnico como en otros. Porque, no entonces, sino ya mucho antes, las buenas formas -es decir, las formas eficaces, no las formas embellecedoras - me preocupaban" (49).Tras estas puntualizaciones de partida, entremos ya concretamente a conocer la trayectoria de su pensamiento poético para detenernos, más adelante, en una ex-

plicación global de estas concepciones, sin ignorar, finalmente, lo que la crítica ha venido diciendo al respecto.

El proceso de concienciación social y, paralelamente, la profundización en su compromiso comienza a observarse no sólo en el nuevo interlocutor que se dirige a "Juan de Leceta" en Las cartas boca arriba, sino muy especialmente en su largo poema Lo demás es silencio (50) en el que el poeta se somete a una dura autocrítica en boca de los personajes del Coro (el pueblo). Allí, pone en entredicho no sólo su persona, sino también su propio quehacer poético, planteando a continuación cómo el yo del poeta no es sino un "espejo de ausencias" que se crea mediante la representación de su propio papel. El fragmento que a continuación les transcribo del libro citado es, pues, testimonio de la aparente autenticidad de esta nueva "voz" y del alto grado de concienciación social a que ha llegado Celaya. Baste saber en este sentido que el libro en cuestión en un debate "poético" entre el existencialismo y el marxismo, donde, además, frente a la angustia y escepticismo vitales de corte existencial se da entrada a la alegría y a la esperanza propiciadas por la "Buena Nueva" (el marxismo), tal y como vimos en su momento.Veremos, no obstante, posteriormente hasta qué punto se niega el existencialismo y hasta dónde llega el marxismo de que se habla. Pero, ahora, veamos el fragmento a que me refería:

OTRA VOZ DEL CORO

En un lugar y un momento
que tu yo llama conciencia,

vives y dices llamarte
Gabriel Celaya Leceta.
Mas cuando cantas te creces
y hablas de tú a las estrellas,
imitándote a tí mismo
hasta forjar tu leyenda.
Comediante trascendido,
representando, te creas.
Ni verdadero, ni falso,
eres tan sólo un poeta
que si vive de mentiras,
también siente lo que inventa.
No sé por donde congerte,
Gabriel Celaya Leceta,
que en lo total no eres nada
y en mí, entrañable, un cualquiera.
Poco entiendo de tu oficio,
mas mucho de tu miseria.
Poco valoro esos versos
que tan alto cacareas,
pues aunque sientes, no sufres
en tu carne mi tiniebla.
No eres nadie. No eres nada
salvo un espejo de ausencias,
mas cuando cantas, te cantas
a tí mismo con soberbia
y utilizas, como plinto
de tu nombre, mi miseria.

En su libro Paz y concierto (51) hay un poema, "Buenos días", en el que se insiste con mayor rotundidad en la muerte del yo -una constante en muchos de sus poemas de estos años, como vamos a ir viendo-, en la muerte de la concepción del poeta como un ser aislado y único, asistiéndose al nacimiento de una nueva concepción del poeta que corre pareja a una nueva concepción de la vida, de la vida social: el poeta como un ser colectivo, como un cualquiera, que habla en y por los demás:

"Saludo la blancura
que ha inventado el gladiolo sin saber lo que hacía.
Saludo la desnuda
vibración de los álamos delgados.
Saludo al gran azul como a una explosión quieta.
Saludo, muerto el yo, la vida nueva.

Estoy entre los árboles mirando
la mañana, la dicha, la increíble evidencia.
¿Dónde está su secreto?
!Totalidad hermosa!
Por los otros, en otros, para todos, vacío,
sonrío suspensivo.

Me avergüenza pensar cuánto he mimado
mis penas personales, mi vida de fantasma,
mi terco corazón sobresaltado,
cuando miro esta gloria breve y pura, presente.
Hoy quiero ser un canto,
un canto levantado más allá de mí mismo.

!Cómo tiemblan las hojas pequeñitas y nuevas,
las hojitas verdes, las hojitas locas!
De una en una se cuentan
un secreto que luego será una amplitud de fronda.
Nadie es nadie: un murmullo
corre de boca en boca.

Cuando canta un poeta, cuando cantan las hojas
no es un hombre quien habla.
Cuando canta un poeta no se expresa a sí mismo.
Más que humano es su gozo,
y en él se manifiesta cuanto calla.
Camprended lo que digo si digo buenos días."

En el poema hay, podríamos decir, una doble alegría: por un lado, la alegría que provoca la visión -y práctica- de ese nuevo yo, yo colectivo, del poeta que se da a los demás y parece anunciar y entrever una nueva sociedad: "Saludo, muerto el yo, la vida nueva", como hemos leído; y, por otro, una alegría ficticia que se convierte en denuncia social cuando en el último verso del poema, "Comprended lo que digo si digo buenos días", pone en entredicho el tono de felididad que inunda otras estrofas del poema. Celaya pretende dar a conocer, frente a esa alegría del medio ambiente, la realidad más inmediata: la tristeza de una situación social injustificable.

Este alto grado de concienciación y compromiso social le lleva a exponer en algunos de sus poemas qué es el poeta y cuál es su función, insistiendo nuevamente en la muerte del yo. El poeta es, pues, para Celaya, un ser comprometido

que ha de prestar su voz a cuanto existe y ha de airear, por tanto, lo que habitualmente se silencia. Ha de hablar necesariamente por los otros, por aquellos que no pueden o no saben hacerlo. Esto es justamente lo que viene a decir en su poema "Pasa y sigue perteneciente a su libro Paz y concierto y del que les cito tres expresivas estrofas:

"Da miedo ser poeta; da miedo ser un hombre
consciente del lamento que exhala cuanto existe.
Da miedo decir alto lo que el mundo silencia.
Mas !ay! es necesario, mas !ay! soy responsable
de todo lo que siento y en mí se hace palabra,
gemido articulado, temblor que se pronuncia.

Pensadlo: ser poeta no es decirse a sí mismo.
Es asumir la pena de todo lo existente,
es hablar por los otros, es cargar con el peso
mortal de lo no dicho, contar años por siglos,
ser cualquiera o ser nadie, ser la voz ambulante
que recorre los limbos procurando poblarlos.

A través de mí pasa: yo irradio transparente,
yo transmito muriendo, yo sin yo doy estado
al hombre que si mira parece que algo exige,
y simplemente mira, me está siempre mirando,
y esperando, esperando desde hace mil milenios
que alguien pronuncie un verso donde poder tenderse."

"El poeta" es un largo poema del mismo libro que nos ocupa en el que se sucsden unas reflexiones, todo un proceso

dialéctico, que muestran al lector las diferentes alternativas que se ofrecen al poeta. En primer lugar, Celaya describe el mundo de la belleza al que en principio se debe el poeta,

"Una estatua levanta lentamente sus manos,
dibuja con sus brazos el arco de una lira
mientras por su rostro sonámbulo y absuelto
una música pasa como un golpe de brisa.

¿Qué hago aquí? ¿quién soy yo? La belleza
trastorna la evidencia, repito mis palabras,
cambiando su sentido sin alterar su texto.
Y el mundo es diferente. Y a la vez es el mismo.

Aquí todo parece tranquilamente antiguo,
absorto y necesario, muerto antes de vivido.
!Oh heladas transparencias!, así como encerrado
en una luz de gema, contemplo; nunca actúo."

más adelante, Celaya da entrada a una inquietud: la vida exterior, la vida diaria que, desnudamente, se le muestra, aquella vida extraña al poema,

"Tras la verja palpitan los gritos, los tranvías,
los diarios, las prisas las máquinas mosdientes.
Yo aquí, lejos del ruido, los escucho extrañado,
y sonrío, sonrío, vagamente aturdido.

Tras la verja, los hechos minúsculos parecen
urgentes y terribles, clamantes, decisivos,
mas para mí no cuentan. Sólo son un zumbido:
un vértigo lejano que se sorbe a sí mismo."

esta situación comienza a hacerle dudar: duda de su yo, de lo que él mismo dice en sus poemas,

"¿Quién es quién? ¿Quién vive? ¿Quién de verdad se muestra?
Luminoso y ausente me lo estoy preguntando,
rompiendo mi conciencia, muerto el yo, dulce y vivo,
flotando abstractamente más allá del abismo.

Me he derrumbado por dentro de mí mismo
y he dejado este cuerpo sonámbulo y erguido
que hace como que existe, me representa y habla.
Mas ¿quién soy yo? ¿Quién soy? Sólo soy un fantasma."

así, da paso a una reacción más que estética, mostrando en todo momento la exigencia moral que le lleva a prestarse a lo más noble. Profundiza, pues, en su compromiso:

"Mas algo debo, debo prestarme a lo más noble:
conducir estas fuerzas que no son solo mías;
domar humanamente su bárbaro torrente;
mover con pauta el verso; crear así belleza."

Este compromiso le lleva ahora a rechazar las oscuras emociones personales como protagonistas de sus poemas y, vidente, anuncia al nuevo hombre -la nueva sociedad- que es el

que debe ocupar sus poemas de principio a fin:

"No quiero acariciaros, brillantes pestilencias
y oscuras emociones que entorpecéis la marcha
del hombre constructivo que yo anuncio y que debo
retratar con la loca luz total del instante.

Quiero que mis palabras os hablen de alegría
fulgente y de victorias que avanzan, pese a todo;
quiero que en mis poemas conscientes, dirigidos,
encontréis pan y vino, comulguéis descansando."

Así, pues, Gabriel Celaya expone -y descubre- una vez más cuál debe ser la función del poeta: crear conciencia a través del arte, en tanto éste, parte del concierto, puede y debe ser orientado hacia la consecución de estos fines:

"Redescubro mi arte. Redescubro la parte
activa y salvadora de mi lírico oficio.
Comprendo que, arte y parte, también cuento en el todo.
Comprendo que el poeta debe alumbrar conciencia.

Con la oscura materia del dolor colectivo,
con el pálpito vago de quien siente y se ignora,
debo crear sistemas felices de palabras
que puedan repetirse citalmente creciendo."

Esta nueva función atribuida a la poesía le trae la esperanza de una nueva poesía que amanece, al mismo tiempo que un

"radiante futuro", futuro colectivo, un futuro socialista por el que la poesía debe luchar:

"Trabajad, camaradas. Trabajad en lo oscuro.
Sois la semilla activa de un radiante futuro.
La nueva poesía sin autor que amanece
adelanta la santa conciencia de un nosotros.

La belleza sin nombre, la esperanza de todos,
el rostro femenino, sonriente, remoto
del total que perdona, de la ley concordante,
y el ser unos con otros lo que a solas no es nadie."

A los doce años de publicar Paz y concierto, Celaya publica Baladas y decires vascos (52). Y en este libro, una vez más, muestra su concepción del poeta. Estructuralmente no se diferencian sus posiciones de las que estamos viendo en el presente apartado, pero hay una diferencia con respecto a éstas y es que ahora, lejos de reflexionar en un sentido global y abstracto, aplica todos estos supuestos a su País Vasco natal -estamos en 1965, en plena crisis de la poesía social, tal y como demuestran algunas de sus nuevas publicaciones; sin embargo, los supuestos de la poesía social aún siguen vigentes, al menos para su poesía de tema vasco. Cuanto digo, podemos verlo con nitidez y sin rodeos en su poema titulado "A Amparitxu",del libro en cuestión:

"Ser poeta no es vivir
a toda sombra, intimista.
Ser poeta es encontrar

en otros la propia vida.
No encerrarse; darse a todos;
ser sin ser melancolía,
y ser también mar y viento,
memoria de las desdichas
y eso que fui y he olvidado,
aunque sin duda sabía.
Cuanto menos pienso en mí,
más se me ensancha la vida.
Soy un pájaro en el bosque
y Amparitxu si me mira.
He asesinado mi yo,
!porque tanto me dolía!,
y al hablar como si fuera
lo que escapa a la medida,
mis ecos en el vacío
retumban sabidurías.
Con todo me identifico
y respiro por la herida,
y digo que mis poemas
son un vivir otras vidas,
y un recrecerme en lo vasco
de Amparitxu y su delicia.
Cuanto más me meto en mí,
más me duelen las esquinas.
Cuanto más abro las alas,
bien de dolor, bien de dicha,
más descubro unas distancias
que, voladas, pacifican.

Cuando lean estos versos
no piensen en quien los firma,
sino en mi Euzkadi y mi Amparo,
y en un pasado que aún vibra,
y en cómo tiemblan las ramas
cuando las mueve la brisa."

Hasta aquí, pues, algunas de sus reflexiones sobre el poeta. Veamos ahora qué ha dicho de la poesía desde la poesía misma. Indudablemente ya estamos en condiciones de darle la razón a Gabriel Celaya cuando afirmaba que allá por los años 1950-1951 había una identidad y coincidencia asombrosas entre su quehacer poético y sus posiciones teóricas y, es más, podemos afirmar que, durante los años siguientes de la década de los cincuenta, esta estrecha coincidencia se sigue observando, salvo algún poema que denota una crisis más o menos pasajera, tal es el caso de "La pistola en el pecho (de Juan de Leceta a Gabriel Celaya)" (53), poema en el que parece renacer de sus cenizas "Juan de Leceta" -el Celaya existencialista- que viene a pedirle cuentas al Celaya social:

"TRAS diez años de silencio,
haciendo el cu-cu,
haciendo el eco
a tus cien y mil poemas
(sólo salvo cuatro buenos),
vuelvo, y pienso
que ya basta de explotar mi presupuesto
y hacer versos, sólo versos

del real arrancamiento de mi Cero.
!Cuánto cuento!
Si me piensas, yo te pienso.
Todo cambia desmuriendo mas somos dos -!y de frente!-
Si tú me ves, yo te veo.
No me nieques. No te niego.
Aunque Juan de Leceta se ha hecho ya un poco viejo
y hoy le duelen los huesos sonoramente secos,
te habla con sentimiento.
Gabriel, aunque te quiero, no te creo poeta.
Me gusta cuanto dices,
mas les pongo a tus versos un suspenso
porque veo, porque pienso
hacia luego.
Porque creo -!sentimiento!-
que hay mejores sucesiones para mi enrabiamiento."

Así, observamos en un de sus poemas más conocidos, "La poesía es un arma cargada de futuro" (54),una exposición quintaesenciada de la poética del realismo social, una denuncia de la situación social de aquellos años y una justificación de esta poesía actuante cuyos objetivos van más lejos que los de los poetas perfectistas, a los que obviamente descalifica y ataca. Recordemos que no otra cosa vienen a decir sus reflexiones teóricas anteriormente analizadas. Veamos, pues, el poema detenidamente: Una vez superado el yo, y dadas las condiciones de existencia, la poesía, que nace en, por y para los demás, debe asumir lo real, las verdades y proceder en consecuencia:

"CUANDO ya nada se espera personalmente exaltante,
mas se palpita y se sigue más acá de la conciencia,
fieramente existiendo, ciegamente afirmando,
como un pulso que golpea las tinieblas,

cuando se miran de frente
los vertiginosos ojos claros de la muerte,
se dicen las verdades:
las bárbaras, terribles, amorosas crueldades.

Se dicen los poemas
que ensanchan los pulmones de cuantos, asfixiados,
piden ser, piden ritmo,
piden ley para aquello que sienten excesivo.

Con la velocidad del instinto,
con el rayo del prodigio,
como mágica evidencia, lo real se nos convierte
en lo idéntico a sí mismo.

Poesía pra el pobre, poesía necesaria
como el pan de cada día,
como el aire que exigimos trece veces por minuto,
para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas sin nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.
Estamos tocando el fondo"

La poesía, pues, debe comprometerse, en tanto no es neutral ni es, por tanto, lujo cultural:

"Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse."

El yo de Celaya es ahora más que un yo: es un nosotros:

"Hago mías las faltas. Siento en mí a cuantos sufren
y canto respirando.
Canto y canto, y cantando más allá de mis penas
personales, me ensancho."

En las siguientes estrofas del poema en cuestión Gabriel Celaya no sólo juzga su poesía, sino que reflexiona sobre la técnica creadora y sobre las esenciales características de aquella, que van más allá de la estricta belleza: poesía utilitaria o eficaz, actuante: una poesía para una práctica social definida:

"Quisiera daros vida, provocar nuevos actos,
y calculo por eso con técnica, qué puedo.
Me siento un ingeniero del verso y un obrero
que trabaja con otros a España en sus aceros.

Tal es mi poesía: poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.

No es una poesía gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
Es algo como el aire que todos respiramos
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.

Son palabras que todos repetimos sintiendo
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.
Son lo más necesario: lo que tiene nombre.
Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos."

Claro, estas posiciones de base de la poética del realismo social no sólo se airean al ser expuestas por sí mismas, sino también al ofrecerse una descripción de otras poéticas que se presumen contrarias. Esto es lo que parece ocurrir en su poema "Vivir para ver" (35), en el que Celaya vuelve sobre la poesía de vanguardia, que obviamente conoce bien y, ahora, naturalmente descalifica. Así, pues, rechaza la poesía como juego, planteándose de esta manera, descarnadamente, la contradicción básica que caracteriza y divide la poesía contemporánea: la poesía por la poesía/la poesía para algo o, dicho de otra manera, el arte por el arte/el arte comprometido:

"Poca cosa me queda si resto lo que os debo,
ruiseñores maestros que os fuisteis por las ramas,
mas si canto, mi canto resulta diferente.
No quiero condenaros -¡ay, todo lo contrario!-.
Quisiera ser un hijo salvado y bautizado,
mas pese a mí sucede que os niego en cada verso.
lo que un día intentasteis sigue siendo un comienza

que no puede seguirse. Somos otros, mordientes.

A veces me parece que os debo pedir cuentas,
no por mí, por aquellos que dejasteis sin habla
y estaban ya cargados de terrible evidencia
cuando dabais por buenas las técnicas, exactas
bellezas de unos versos que ahora nos avergüenzan,
pues ya entonces lloraban los niños que os callabais,
maldecían los hombres que hoy siguen maldiciendo,
y vosotros, al margen, os lavabais las manos."

Pero no queda aquí la cosa. Celaya ofrece un testimonio de su paso por dicha poética, así como de la atracción que un día ejerció -y aún ejerce, aunque dominada- en él la poesía por la poesía, resolviéndose en favor de la poesía comprometida más tarde por imperiosas razones humanitarias, morales y políticas:

"Debisteis dar palabras al mudo y al hambriento;
debisteis hablar alto por todos los que callan;
debisteis ser conciencia que crece cuando choca;
y tan sólo es ribisteis unos versos neutrales.
No hablaría tan alto si no fuera sensible
a esas maquinaciones imparciales y bellas.
Lo que acuso en vosotros son mis propios pecados.
Faltasteis y he faltado. No basta ser poeta.

(...)

Maestros, me enseñasteis cierta lírica sabia
más allá de las reglas del juego planetario:

poemas que funcionaban como una guillotina
de dos y dos son cinco, de tres y diecisiete
es la hora del Correo del hastío incontable.
Son hechos fulminantes. Son formas increíbles.
Son cosas que suceden mientras en la garganta
cerrada gorgotean las sílabas del agua.

No obstante, tristemente, quisiera daros cuenta
de todo lo que dentro de mí, cambiando, quema.
Veinte años nos separan. Chocamos como choca
la piedra con la rueda, la rabia con lo terco,
lo bárbaro aún no dicho con el justo poema
que acaso por logrado nos parece aún más muerto.
Quisiera denunciaros, mas vuelvo a vuestros versos.
Y me muerdo los puños. Comprendo que son bellos."

Posteriomente, Celaya refuerza su nueva actitud poética, apelando a esa mayoría sin voz, al pueblo:

"Sois vostros, vosotros, anónimos hermanos,
con la pobre ternura, con la fe sin perdones,
con esos violines de luz indeformable
de vuestros corazones dolidamente heroicos.
Vosotros que aguantasteis sin armas, sin poetas,
sin defensa en un mundo que no era un mundo humano,
sin pan, sin ese poco de pan que era obligado,
sin la ayuda de aquellos que debieron cantaros.

Camaradas, quisiera deciros: "No estáis solos".
Quisiera que encontrarais en mis versos el eco

del latido secreto que a todos nos sostiene,
nos salva en el conjunto con una fe y mil rostros.
Pueblo es Juancho Berridi, de profesión piloto,
con todas sus virtudes y todos sus defectos.
Pueblo es Ricardo Trecu, de oficio carpintero.
Y pueblo yo con ellos que se creen traicionados."

Acaba el poema justificando el sentido y función de su poesía y arengando a la lucha poética a aquellos poetas, en tanto es un deber -razones morales-,que, aún en sus posiciones de vanguardia poética, ignoran el carácter no neutral de su práctica poética. Para ello, Celaya se reafirma en la poesía temporal:

"Escuchad, camaradas, mis poemas iberos
de hombre que, recorrido por vuestras mudas vidas,
quisiera con sus versos lograr, no la belleza,
sino la acción que pueden y deben los poetas
promover con sus versos de conmovida urgencia.
Recordad: no estáis solos. Recordad que si canto,
mal o bien, canta dentro de mí, sin nombre, el pueblo,
no abstracto, no eludido, ferozmente concreto.

Poetas entregados a esa ambigua delicia
del agua sin materia, y sin tiempo, y sin forma
que agitáis con la oscura lengua carnal que alarga
melancólicos peces, barro dulce y sagrado,
en el círculo a vueltas de las mil maravillas,
levantaos, sed hombres que aceptan sus deberes,

escuchad lo que el pueblo con alarma os exige,
pensad que ser neutrales es pronunciarse en contra.

Cumplid como yo trato de cumplir lo que pide
con dolores urgentes mi tiempo entrecortado.
Pensad que no podríais vivir de otra manera:
que ser es siempre ser ahora mismo y sin vuelta.
Y aceptadlo sabiendo que también lo que hoy clama
parecerá mañana traición. Por eso canto:
"!Distancias, espejismos!, hablemos despacito
del mundo que así cambia, dando vueltas, brillando." "

Son muchos los testimonios-reflexiones poéticos de las concepciones básicas que inundan por estos años la poesía de Celaya. Podríamos rizar el rizo de lo ya expuesto. No obstante, quiero concluir la exposición de este breve panorama, aludiendo a dos poemas más. El primero de ellos es el titulado "De Norte a Sur" (36), en el que la oposición básica que venimos comentando, arte por el arte/ arte comprometido, se traduce ahora en la oposición poetas del Sur/poetas del Norte (37):

"Tengo sobre mi mesa la carta de un poeta
del Sur que me adminiza.
Me dice textualmente: "Gabriel, la rosa es bella.
¿Qué importa su mentira?
No conviertas tus versos en un arma de lucha
y el canto en rebeldía.
Nosotros, andaluces milenarios, sabemos
de muchas injusticias.

A veces nos conmueven unos roncos azufres
y la pena se tiza.
Mas ¿qué? Lo nuestro es sólo mirar que todo pasa,
y es inútil la prisa.
Por eso combinamos felizmente palabras.
¿Es más la poesía?
Poesía es el vuelo cogido por sorpresa
rozando la ironía.
Poesía es aquello que no cambia aunque cambie
como la luz se irisa.
No es luchar como luchas tú contra lo imposible
remordiendo la vida.
No es gritar las verdades, ni es atacar al mundo
en que el hombre agoniza."

Esta carta del Sur, trinando, la firmaban
todas las golondrinas,
y entonces he entendido lo que me diferencia
de los que, píos, pían.
Los vascos cuando hablamos es para decir algo
que si no canta, grita.
Los vascos sólo hablamos cuando algo desde dentro
exige valentía.
Los vascos no gustamos de combinar palabras
más o menos bonitas.
Los vascos despreciamos a cuantos charlatanes
adornan la mentira.
Los vascos escuchamos al hombre que, enterrado
bajo siglos, se eriza.

Los vascos, esforzados, arrastramos el carro
del verso que chirría."

Este poema al igual que el libro a que pertenece, Rapsodia euskara, no es sino el primer caso concreto de la poesía social aplicada al País Vasco -el otro libro es el ya citado Baladas y decires vascos, que fue escrito posteriormente-. El otro poema a que me refería es el primero de los dos que dedica al dramaturgo Buero Vallejo, titulado precisamente "A Antonio Buero Vallejo" (58), en el que, en un intento de "recuperación" de este autor teatral para la lucha cultural y política concreta, alude precisamente a las relaciones existentes entre la poesía y la política (59), defendiéndose de esta manera de las habituales acusaciones formuladas en este sentido y precisando finalmente el sentido de esta relación:

"Amigo Antonio Buero: Yo me siento exaltado
por eso que tú llamas consignas. Yo me crezco
al decirme en los otros. No me mandan, me mando
a mí mismo, marchando según lo verdadero
que sé por mí y confirman cuantos van avanzando.
No hablemos más, amigo. Antonio, ven y vamos."

Vistas las concepciones que de la poesía expone Gabriel Celaya, desde la poesía misma, durante los años cincuenta y parte de los sesenta, detengámonos a continuación en una explicación global de las mismas. Dicha explicación, lo digo desde el principio, no niega en absoluto la ya ofrecida de sus trabajos teóricos de estos momentos, en tanto en cuan-

to ciertamente hay una estrecha relación entre sus posiciones teóricas y su práctica poética o, mejor dicho, más que una relación o coincidencia entre dos realidades distintas en su base, lo que existe realmente es una práctica que nosotros especificamos dialécticamente, a nivel descriptivo, para su mejor conocimiento, apoyándonos en determinados criterios de carácter formal, no decisivo. Pero, insisto, esta manera metodológica de proceder no pretende anular o negar la unidad de base, la unidad ideológica de base de sendos discursos, tal y como en otra ocasión afirmé.

En la base de estas "nuevas" concepciones del fenómeno poético están presentes determinados supuestos teóricos o ideológicos del existencialismo. Concretamente, su compromiso le viene de ahí, su concepción de la poesía como poesía temporal allí se encontraba, al igual que su concepción del poeta como ser que debe darse a los demás, etc. y su abierto ataque a los poetas perfectistas; el objetivo final de esta poesía -darse a la inmensa mayoría- y el medio elegido -lograr la eficacia expresiva (antes que la belleza) a cualquier precio, aún al precio del prosaísmo- allí se recogían igualmente. No obstante, lo "nuevo" que esa "voz" deja escuchar puede cifrarse en su concepción de la poesía como arma o instrumento de progreso social y en su concepción del poeta como un ser colectivo, pregonando de esta manera la muerte del sujeto. Por lo que a la primera cuestión respecta, ya hicimos un largo rodeo teórico en su momento (60) que nos llevó a la conclusión, que ahora ratifico, de que la distancia existente entre el existencialismo y las posiciones marxistas, que su concepción de la poesía para transformar el mundo nos

deja entrever, no es cualitativa, ya que no representa ninguna alternativa con respecto a las anteriores concepciones. Por el contrario, se trata de una"profundización" en aquellos supuestos, en la que ha intervenido no ya el marxismo en tanto tal, sino la lectura que desde el "rescoldo" -verdadera hoguera, en realidad- humanista, de base existencial, ha realizado Gabriel Celaya del marxismo. El origen de esta poesía social hay que buscarlo, pues, en el existencialismo. Bien es verdad que Celaya ha abierto ahora el marco de su lucha, rebasando la esfera de su acción poética y militando en organizaciones políticas de izquierda. Pero también es cierto que gran número de estos militantes desconocían,en su doble sentido, el marxismo: o bien no lo conocían o bien el conocimiento que de él tenían era inexacto. En el caso que nos ocupa se había hecho una lectura humanista del marxismo, esto es, se había arrancado de una ideología humanista, avivada por la situación social de nuestro país, ideología que, a pesar de ser políticamente correcta y conveniente, pertenecía a una estructura ideológica ajena al marxismo. Esta poesía social no puede llamarse nunca "poesía marxista" -no hay una poesía marxista-, aunque muchos puedan pensarlo de esta manera. Por lo que a la segunda innovación de su pensamiento literario de estos años concierne, la muerte del sujeto o la concepción del poeta como un ser colectivo, cabe decir que Celaya niega el sujeto partiendo del idealismo del sujeto al encintrarse las ráíces ideológicas de su pensamiento en una filosofía antropológica. ¿Por qué habla entonces de esta manera en sus poemas? es consecuencia de una profundización en su compromiso social:

Celaya postula que el yo no existe (y otras veces que no debe existir) al descargar su abierto compromiso en el "nosotros" que pasa a desempeñar ahora el papel de sujeto. En ningún momento realiza una lectura marxista de esta cuestión. Su procedencia es, pues, el humanismo al que tan cansadamente vengo aludiendo.

Por lo que a la específica presentación lingüística de esta poesía concierne, está orientada a la consecución de una rápida y colectiva comunicación para lo que se procura lograr la eficacia expresiva. Esta eficacia pasa necesariamente por la utilización del prosaísmo (como oposición más efectiva a otras prácticas literarias y a toda una tradición literaria que pesa sobre él). Ahora bien, esto no quiere decir que los poemas o productos finales sean productos fácilmente consumibles por la inmensa mayoría. Este lenguaje "llano", este "realismo" está erizado de dificultades que lo convierten nuevamente y en contra de la más sincera voluntad de Celaya en un lenguaje cerrado, extraño a esa masa potencial de lectores. Los ambiciosos objetivos de esta práctica poética, pues, no pudieron cumplirse (61). Algunos sí cubrió, pero en el estrecho marco de los lectores de poesía. Finalmente, quiero señalar el carácter distorsional de esta práctica literaria, a la que en ningún momento podemos considerar como un discurso de ruptura.

Pudimos conocer en su momento qué había dicho la crítica acerca de sus reflexiones teóricas sobre la poesía social y dejamos para esta ocasión la exposición de lo que la crítica había manifestado asimismo acerca de sus libros concretos de poesía social. No podemos perder de vista, para comenzar, que el grueso de las críticas que ha recibido Gabriel Celaya toman como objeto de su atención al Celaya poeta social, siendo ésta una de las razones que podemos situar en la base del reduccionismo crítico que la práctica literaria del poeta y crítico vasco ha sufrido: habitualmente ésto ha sido el cristal con que se ha leído la obra literaria del donostiarra. Pero, afortunadamente, no todos los críticos han procedido así, aunque sí existe un número considerable de los mismos que sólo han visto al poeta social por excelencia o, desde esta perspectiva, se han aproximado al resto de su producción. Sin embargo, la realidad es distinta, tal y como hemos podido comprobar y aún seguiremos comprobando a través de la lectura de muchos de sus poemas, ya que en Celaya no sólo podemos conocer la poesía social, sino también, prácticamente, toda la trayectoria de la poesía española contemporánea más reciente. Celaya es algo más que poeta social sólamente, qué duda cabe. Y no formulo esta afirmación exclusivamente porque el vasco lo dijera en una de sus últimas entrevistas: "No soy sólo poeta social" (62), sino que es resultado de los sucesivos análisis que de su obra he emprendido. Y de ello hablan éstas y otras páginas.

Valga, pues, esta aclaración de principio para saber, en muchos casos, con quienes nos las vamos a haber. Por eso,

de ese inmenso alud de críticas con que ahora nos tropezamos, sólamente aludiré a aquéllas que realmente tengan algo que decir. De los estériles repetidores de esquemas, para qué ocuparnos. Baste saber que existen, y en mayor cantidad de lo que muchos de los lectores y yo mismo desearíamos. Procederé, como en anteriores ocasiones, exponiendo aquellas críticas que más se aproximan cronológicamente a la publicación de los libros para terminar deteniéndome en los escasos y, por lo general, breves análisis que de su obra poética total se han venido haciendo más recientemente.

Las críticas que se formularon en su momento al libro de "transición" Las cartas boca arriba valoran el libro de forma muy positiva por lo general. Hay alguna excepción parcial en este sentido. Es el caso, por ejemplo, de Melchor Fernández Almagro que en su crítica (63), aparecida, como es habitual en él, en el diario madrileño ABC, expone: "No se manejan conceptos como los peculiares de Gabriel Celaya sin que la poesía sufra algún quebranto. Nos referimos al prosaísmo que suele ser consecuencia inevitable de esos ágiles y agrios ejercicios mentales". Pero, más adelante, el mismo Fernández Almagro señala algunos aciertos poéticos.

Las críticas en cuestión pueden agruparse básicamente de la siguiente manera: en primer lugar, las que consideran Las cartas boca arriba dentro del existencialismo (José Luis Cano, Germán Bleiberg, Miguel Fernández y Fernando Quiñones); en segundo término, aquellos que destacan su humanismo de base (Ramón de Garciasol y Leopoldo de Luis) y, en algún caso, se destaca la filiación de este humanis-

mo a la poesía social (J.M. Aguirre); por último, la crítica citada del académico Fernández Almagro se articula en torno a lo que él llama el intelectualismo del libro.

Veamos ahora más concretamente algunas de las opiniones más sobresalientes de estos críticos. Así, José Luis Cano señala en su crítica (64) que lo que realmente interesa a Celaya es la expresión directamente viva de un sentimiento de las cosas y del mundo, de la oposición a su ámbito cotidiano. En Las cartas boca arriba, tal y como el título indica, Gabriel Celaya mantiene una actitud humana que no teme a la verdad. El libro podría inscribirse dentro del existencialismo: "Las cartas boca arriba puede no ser un libro bello ni el autor lo ha pretendido, pero es sin duda un testimonio poético importante de nuestro tiempo por sus valores humanos y por su poesía vital -existencial, si se quiere-. La vida -no la estética- de un hombre, de un poeta, hierve y canta y agoniza en estos arriscados poemas de Gabriel Celaya".

Germán Bleiberg comienza su crítica (65) diciendo: "Siempre dentro de una misma línea lírica, fiel a su preocupación existencial, romántico en su egocentrismo y en su consciente exaltación de lo prosaico y de lo cotidiano e inmediato, Gabriel Celaya (...) nos brinda ahora un volumen de epístolas (...) La existencia continuada, monótona, tediosa, es la que asoma a cada verso, sólo salvada de su instantánea corrupción por el lenguaje eficaz que Celaya sabe hallar para sus poemas". Finalmente, el asimismo poeta y crítico señala la importancia excepcional de esta poesía que, un tanto solitaria, canta las cosas como son.

Miguel Fernández destaca (66)el carácter revolucionario de esta poesía que se nutre de los temas de siempre, las fuerzas de siempre de Gabriel Celaya:"el amor, el sexo, el hombre, Dios, lo cotidiano existencial, lo absoluto, lo subconsciente, y las mil formas insinuadas de ese otro mundo que poseen al poeta (...) Estamos ante un Celaya que ha marcado toda una directriz poética dentro del panorama nacional y del cual creemos que no podrá ampliar más en verso todo su manifiesto, pues lo ha logrado plenamente con este libro". Destaca, más adelante, el carácter elegiaco de estas cartas y su situación, en ocasiones, a dos pasos de la "náusea" existencial que a todos asola. Termina el también escritor y crítico Miguel Fernández considerando esta poesía como propia de su momento social cuya fuerza sacude las más profundas raíces del hombre.

Fernando Quiñones, en una breve crítica publicada en la gaditana revista Platero (67),señala: "Gabriel Celaya, primero y evidente existencial español -existencial sano, esperanzado, sin morbo-, alcanza en Las cartas boca arriba el punto demo de su gran ruido, que es carcajada, que es llanto, que es charla amical, que es coloquio cierto, interpelación rendida, sin imprecaciones ni rabietas del momento, con Dios Padre". Termina considerando unidas en este libro la poesía y la vida: "Poesía o vida nobilísima y humana hasta el más no poder".

Ramón de Garciasol, poeta y crítico como casi todos, resume su postura crítica del libro con las siguientes palabras: "Las cartas boca arriba, de Gabriel Celaya, proclama a uno de los mejores poetas de nuestra poesía, poeta

plena sazón. Y cultivador de una poesía (...) que ha de quedar con todo decoro y con todo derecho. Este libro de Celaya es su mejor libro, hasta ahora, porque es el más afirmativo, el más apasionado, rabiosamente afirmativo. En él hay un hombre que sabe su camino, y canta con fe y entusiasmo, sin larvadas tristezas, sin humoristas desplantes, que muchas veces no son más que confusa desorientación"(68).

Leopoldo de Luis encara el libro con inteligencia. Su crítica (69) muestra cómo en el libro en cuestión la poesía y la vida van estrechamente unidas, siendo ésta una poesía apasionada y de "temperatura humanísima". Asimismo, señala que en el libro hay mucha razón pensada, esto es, "mucha aportación de conocimiento alcanzado porotra vía que la propia poética". Por último, juzga la técnica de Celaya : no es tan descuidada como frecuentemente se cree.

J.M. Aguirre (70) juzga esta poesía,a raíz de la "carta" "A Andrés Basterra", como poesía social -con las limitaciones lógica de encontrarse en 1951-: "Si yo creyera en eso de la "poesía social" diría que esta carta es el mejor poema social que se ha escrito en España desde hace mucho tiempo (Pero no creo en la "poesía social", quizás porque pienso que si una poesía es verdadera está siempre al servicio del hombre , de cualquier hombre)". Concluye su crítica con las siguientes palabras: "Resumiendo: la nota más verdadera de Gabriel Celaya en sus cartas es la de su "humanismo". Un libro escrito por un hombre que es poeta, pero sobre todo humano. Un libro fuerte, directo. Un libro interesantísimo. Pero, insisto, un libro rebosante "humanismo"ggg

Lo demás es silencio fue objeto de inmediata y amplia atención por parte de la crítica -los ya conocidos nombres y algún que otro nuevo. El interés que suscitó el extenso poema queda ratificado no sólo por el número de críticas recibidas, sino también porque la mayor parte de éstas se publicaron en 1952, el mismo año de aparición del libro. Por lo que a una valoración global de estas críticas respecta, cabe decir que todas ellas emitieron juicios favorables que van desde el aplauso entusiasta de quienes comulgaban con el hacer y pensar poético de Celaya a los que, sin estar tan sonoramente de acuerdo con el vasco, reconocían la originalidad y autenticidad de su labor poética. A este libro-poema, hay que decirlo, se le han formulado pocos reparos, pero, de todos modos, alguno ha venido a mostrar que las coordenadas ideológicas del libro eran difícilmente asimilables en aquel momento por parte de algunos lectores y críticos. Valgan como botón de muestra las siguientes palabras: "Pero desgraciadamente hay que poner a la parte moral muchos más reparos que a la poética; el poeta se nos presenta a veces de una soberbia satánica, y otras, en cambio, de un nihilismo desgarrado y desolador" (71). En el amplio abanico de críticas que nos ocupa (desde las que hablan del existencialismo del libro a las que lo consideran poesía social y aun "comunismo poético") (72), hay afirmaciones y reflexiones para todos los gustos. Pero dejemos estas consideraciones de tipo general y vayamos a las críticas concretamente.

Gabino-Alejandro Carriedo expone en una extensa crítica del libro la filosofía existencialista del mismo, al tiempo que recoge en él lo social. Valgan los siguientes

párrafos como testimonio de lo que afirmo: "Esto es cuanto nos enseña Lo demás es silencio. La angustia que destila la poesía de Celaya, ese escepticismo sentido y lamentado que algunos han localizado como expresión clara y neta de un existencialismo moderno, como si el existencialismo no tuviera orígenes remotísimos, encuentra su revelación más trágica en versos como el que sigue: "Debe haber un error. No cabe sufrir tanto" (...) A veces esa inquietud, cuando trasciende al prójimo, en el deseo del poeta de recoger toda la angustia de su tiempo, raya las fronteras de lo social, y entonces se hace eco de la desigualdad reinante, en la que sus quejas personales no son más que las del hombre c cualquiera que se debate con sus problemas".

Francisco Ynduráin también se ocupó del libro al que compara, por su extensión y temática, al de Espronceda "El Diablo Mundo", si bien con las diferencias lógicas emanadas de la distinta situación personal del vasco. Asimismo, ubica este extenso poema al existencialismo. Veamos sus palabras: "El recuerdo de Espronceda y su poema inconcluso venía más apretado por una concepción similar, en mi sentir de ambas obras, claro que partiendo cada uno de su propia situación personal. Si dijera que Lo demás es silencio es El Diablo Mundo de la mente y de la sensibilidad existencialista temo mucho que se me entienda mal por exceso de simplificación; pero para mí vale el paralelo en cuanto equipara en líneas generales dos intenciones poéticas y dos estructuras poemáticas (...) dos filosofías de la vida expresadas poéticamente, sí, la romántica y la, llamémosla, existencialista. De un existencialismo que conoce y rechaza la angustia y se queda de este lado del silencio, y de la esperanza".

Ramón de Garciasol, por su parte, ha expuesto una serie de precisiones a Lo demás es silencio que paso a resumirles:Esto es un libro de primera fuerza, cargado de problemas y soluciones y de hermosos y significativos versos; Celaya es un poeta "al rojo vivo" y Lo demás es silencio es poesía, ensayo, filosofía y preocupación social; es el libro más importante publicado en España después de la guerra civil; es un libro claro y hermoso, coherente en su forma; abras al lector en un sentido u otro, por-que es una criatura viva; tiene"medula de esperanza"; en esta cantata, a veces hay una mezcla agridulce de manotazo unamunesco y greguería, de fe y sarcasmo. "Lo demás es silencio,es un poema social, a ratos, o siempre en la superficie, pero tiene un constante trasfondo religioso; es un poema fundamentalmente religioso".

Juan Guerrero Zamora expone que la temática de este libro, la temática poética de Celaya, estriba en el hombre y su humanidad,calando nuestro ser con esa mano contradictoria y torrencial. Más adelante, afirma que Celaya ha aportado a la poesía española "su dimensión de desnudo monólogo interior, no a la manera del subjetivismo poético preceptuado, sino,en todo caso, a la manera del blasfemar rezando, quiero decir: del salirse en lo que los tan abundantes delicados llamaron extrapoético y que, por el contrario, realmente, era la poesía de lo confuso entendido como esencia". Finalmente, el crítico se refiere al tono del libro: "Su tono, pues, como atento al hombre, y como afianzando en su realidad y en su amor, se sube por cimas que pudiéramos llamar de un comunismo poético. Y la voz no se le queda cortada".

Leopoldo de Luis formula una interesante crítica. Comienza conectando Lo demás es silencio con la anterior producción poética de Celaya, lo que equivale a considerar que este libro no representa una ruptura con lo precedente: "Este libro venía preparándose a lo largo de una extensa zona de su obra. No sólo Las partes boca arriba y Las cosas como son, sino hasta el mismo fascículo Movimientos elementales (1947), y, desde luego, el Tranquilamente hablando, de Juan de Leceta (mismo año), son antecedentes, en contenido y en expresión, de este extenso e importante poema, con un acento tan actual, tan vivo y tan dolido". Posteriormente, el crítico señala que Celaya es el mejor poeta -y este libro así lo demuestra- actual que interpreta desgarradamente el problema vital del hombre de hoy. Tras resumir hábilmente el poema y analizar las fórmulas expresivas del mismo, termina su artículo diciendo: "Diremos de Celaya, como final, que ningún otro poeta contemporáneo busca con tan desesperada crudeza en el existir humano ni nos da tan impresionantemente la sensación de tener la vida misma, desnuda y vivisseccionada entre las manos de una poesía arrolladora".

En una crítica muy breve el gaditano Fernando Quiñones tiene tiempo de señalar uno de los rasgos más significativos del libro: su carácter social: "De intención epopéyica -dice- y particular turgencia, el nuevo libro de Gabriel Celaya parece peculiarmente destinado a compendiar un ciclo importantísimo de su poesía: el que llamaríamos social o, mejor que social, "convivente", en atención al extraordinario vitalismo poético de Celaya y su dedicación al factor tiempo con respecto al hombre". El caos, termina

diciendo, en que se ha debatido el arte de Celaya, arte esencialmente caótico, va asentándose y fraguando con este libro.

La novedad de la crítica que hace del libro en cuestión María de Gracia Ifach estribe en que, por un lado, destaca cómo van cediendo en Celaya los recursos prosaístas para alcanzar Lo demás es silencio las más altas calidades neorrománticas; y, por otro, señala cómo este libro es una continuación armónica de su obra tan particular y superior como Las cartas boca arriba. Finalmente, expone cómo en el vasco se sabe unir sentimiento y pensamiento para que sean el fruto artístico de su poema y cómo el libro no es sino un canto al hombre trabajador.

Rodríguez Aguilera aborda en su crítica, si bien de manera un tanto elemental e incompleta, la interesante cuestión filosofía y poesía, a la que obviamente remite un libro como el que nos ocupa. Sus palabras en este sentido son: "Si Filosofía y Poesía son, como se ha dicho, actitudes gemelas, sólo habrá poesía allí donde desde la simple visión se pasa a la preocupación, de la apariencia a la esencia, de lo individual a lo universal. El azar tremendo de la Filosofía y de la Poesía es que su objeto no puede ser jamás logrado. Lo silencios de Celaya (...)son el objeto inalcanzable del filósofo y del poeta, su razón de existir: la última y definitiva proposición eternamente informulada; la última verdad no dicha.". Tras esta explicación, tan curiosa como inexacta del silencio celayano, Rodríguez Aguilera considera que esta obra posee un enorme interés por tres razones: por su contenido de pensamiento, por sus aciertos formales y por su envergadura.

Frente a la interpretación del silencio dada por el crítico anterior, Fernández Almagro da, creo, con la clave al exponer que lo que el poeta acepta es la realidad con todas sus consecuencias, siendo lo demás silencio. Algunos rasgos y características del libro son, según él, los siguientes:"Lo demás es silencio responde típicamente a la despistada conciencia de nuestro tiempo, en su zona más refractaria al sentimiento religioso.Poéticamente, Gabriel Celaya reacciona con fuerte y personal acento, y busca, antes que elude, el prosaísmo que puede facilitar la crudeza y energía de la expresión". Termina su juicio diciendo que el libro es una nueva muestra de la variedad de recursos a que Gabriel Celaya gusta de apelar, "en su angustiado y dinámico concepto de la poesía".

Opiniones, pues, para todos los gustos, opiniones contradictorias en este breve panorama de la crítica recibida por Lo demás es silencio.

Vimos en su momento cómo gran parte de la crítica que se había ocupado del libro Paz y concierto prestó su atención al prólogo, ya analizado (73), que Celaya había titulado expresivamente "Nadie es nadie". Ahora toca el turno a aquellos y otros críticos que extendieron sus lecturas a los poemas del libro en cuestión. Hay en estas críticas dos grandes grupos: uno, inmensamente mayoritario, que concibe esta poesía como poesía comprometida, dicho esto de diversas maneras: poesía social, poesía humana, poesía impura, etc.; y otro, representado aquí por un crítico sólamente, que hace una lectura aparentemente contraria a la de los anteriormente citados. Me refiero a José Fernández Nieto (74), director de la revista Rocamador en donde apa-

ció su crítica, en la que textualmente su puede leer: "Esta universalización de la poesía de Celaya, es la que da el síntoma de que se trata de poesía auténtica. Hoy, que se escribe mucha poesía social, religiosa, intelectual, haciéndola servidumbre de metas ajenas, Celaya lanza sus versos apuntados a una sensación vital, a una finalidad exclusivamente poética, sin rozar nunca una determinada concreción humana. Creemos, sin temor a equivocarnos, que este libro de Celaya es de los más importantes y significativos de los últimos veinte años". El abismo, pues, existente entre ambos grupos es enorme. Creo que la lectura de Fernández Nieto es de todo punto errónea. Ahora bien, con esta afirmación no pretendo hacer creer que las lecturas que conforman el primer grupo sean totalmente correctas. Veamos, por tanto, qué han dicho al respecto.

La primera afirmación de nuestro ya habitual crítico de Gabriel Celaya, M. Fernández Almagro, acerca de Paz y concierto es que la "poesía pura" ha perdido el pleito (75), en tanto, razona más adelante el crítico, todo lo humano es capaz de interpretación poética, incluso "lo social", lo que hoy parece haberse impuesto masivamente, si bien, matiza el académico a continuación, no todos estos poetas han sabido dar el tratamiento adecuado a estos temas humanos y sociales en su reacción excesiva en contra de la poesía pura. Esto es lo que ocurre en parte en Gabriel Celaya que, además, pese a aniquilar el yo, habla desde él. El crítico, finalmente, parece rechazar una parte de los poemas del libro en cuestión, justamente muchos de los aquí comentados: "El Gabriel Celaya que se pierde es el que se deja arrebatar por el prosaísmo discursivo o descriptivo de muchas estrofas

que no sabemos por qué aspiran a crear poesía. Para decir ciertas cosas, la medida, el ritmo del verso, la traza formal del poema, resulta supérfluo". En cambio, otros poemas del libro dan la dimensión del lirismo, tierno y patético, del vasco.

Ricardo Blasco, por su parte, efectúa una crítica muy breve del libro (76), en la que insiste fundamentalmente en uno de los aspectos de la poesía de Celaya que dan cuerpo a esta segunda parte. Veamos: "Sin embargo, ateniéndome a ellos, señalo que hay poemas como El poeta, extraordinariamente calificadores de su autor y de su entendimiento de la poesía. Hace Celaya una poesía entre mística y materialista, entre prosaica y lírica, entre humana e intelectual, porque "tiene ideas" sobre la poesía, a diferencia de los poetas que sólo"tienen sentimientos"".

No pasa desapercibido tampoco para V.A. Catena (77) el hecho de que muchos poemas de Paz y concierto conformen en realidad una poética en unidad de estilo, mensaje y sentimiento. Asimismo, interesa señalar de su crítica su afirmación consistente en que el libro en cuestión es una prolongación de Lo demás es silencio, afirmando ahora aún más sus deseos de júbilo y paz para el futuro del hombre y la poesía: "Un nuevo avance para ese gran poemahumano al que Celaya caminaba desde sus primeros libros".

Leopoldo de Luis, habitual también en estas páginas, hizo su lectura de nuestro libro, lectura que, como era frecuente en él, recogió la prestigiosa revista Insula (78). Sus opiniones se hallan quintaesenciadas en su mismo texto: "en Paz y concierto , el poeta toma decididamente el camino

de la llamada poésie engagée, que rondó en otras anteriores. Paz y concierto no es un libro unitario, sino unos cuantos poemas que, con diversa temática, se agrupan en el volumen.Sin embargo, todos han sido escritos partiendo de un sentido beligerante y salvador de la poesía (...) Es,pues, ésta una poesía de ambición y de nobleza. Una poesía de gran aliento, que aspira a la interpretación de un alma colectiva, superando el yo estricto".

El escritor y crítico Miguel Fernández (79) opina que Celaya ha situado en la base de un nuevo orden o concierto al "Hombre", exponiendo que ésta es la línea del libro: "El concierto feliz es el hombre con su atributos naturales, esenciales y existenciales. Esta es la línea del libro de Celaya. Un libro más directo, más pegado al día, más anclado en nuestras posiciones humanas cotidianas", El libro, al que considera ejemplar, es, finalmente, una afirmación de existencia.

Luis Horno Liria, desde su rincón aragonés lector y crítico de la producción del vasco, ha insistido,al igual que lo hiciera Blasco en su crítica, en ese aspecto de la poesía de Celaya que nos permite hablar de la existencia en la producción del vasco de una poesía de la poesía:"¿Comprenden ustedes, pues, que una poesía como ésta, hebchida de conceptos, densa, bellísima también de forma y de pasión, nos parezca extraordinaria, muy superior al nivel medio de los poemas que suelen caer en nuestras manos? Podrán discutirse los puntos de vista, las ideas de Celaya. Lo indiscutible, lo innegable es que en él existen ideas; es, también, que esas ideas tienen un ropaje poético poco común. Pienso,

por eso, que Celaya ha de ser cada vez más, un poeta leído, discutido, divulgado"(80).

Eduardo Moreiras (81), tras resaltar el carácter más humano que artístico de esta poesía y la identificación del poeta con los destinatarios de la misma, elabora una clasificación de los poemas de Paz y concierto -artificiosa e innecesaria-: en el libro habría poemas sociales, poemas sentimentales y poemas afectivos, más el poema "Buenos días" que escapa, según el crítico,"a toda provisional interpretación".

Otras críticas insisten en lo mismo (82): alto nivel de pensamiento en esta poesía, carácter social y humano de la misma, etc.

Llega el turno ahora a su famoso libro Cantos iberos, del que hemos recogido y comentado algunos textos poéticos. En este libro late por primera vez con fuerza el tema de lo ibero -la raíz milenaria de nuestro pasado histórico- asociado a lo español (en otros libros lo asociará exclusivamente a lo vasco: Rapsodia euskara y Baladas y decires vascos e incluso, de manera especial, opondrá lo ibero a lo español en alguno más: Iberia sumergida) y de este tema se ha hecho la crítica amplio eco, así como de los poemas en los que reflexiona sobre la poesía. Inicialmente, cabe decir que las críticas ante este libro han procedido de distinta manera: Trina Mercader, por ejemplo, ha aprovechado la ocasión que le brindaba la crítica del libro (83) para exponer sus propias preocupaciones y reparos en torno a la poesía social, convirtiéndose así su crítica más en confesión personal que en análisis del libro propiamente. Otros críticos,

como es el caso de Arturo Benet (84) se ocupan muy especialmente del sentido que en los poemas puede tener lo ibero: "Acaso desde su punto de vista lo ibérico parezca más real y concreto que lo hispánico, aunque nosotros no lo veamos así. Sea como fuere ante sus cantos ibéricos contemplamos maravillados como la substancia fecunda de la vieja tierra ibera es absorbida por la raigambre voraz de sus poemas y, convertida en savia, asciende, primaveral y luminosa, hasta la exuberante fronda lírica. Y ése es el auténtico fenómeno poético de todos los tiempos.". Por su parte, José Carlos Gallardo titula su crítica de Cantos iberos de forma harto expresiva: "Poesía triunfante" (85), y poesía triunfante, porque es"una poesía para un mayor número de seres comunicables, esencial y aparentemente opuesta al concepto de poesía pura". El resto de su crítica está orientado a parafrasear e interpretar algunos de los temas tratados por Gabriel Celaya: lo ibero, España y su "patriotirmo-matriotismo" esperanzado en el futuro, etc.

Hay otras críticas que, aparte de detenerse en cuestiones generales que ya conocemos, exponen sus opiniones sobre algunos poemas concretos. Me refiero en este caso a Mariano Roldán que, desde medio periodístico tan conocido por Celaya como La Voz de España (86), expone la siguiente lectura de sus poemas: "El poema "Hablando en castellano" merece, a mi entender, un extenso estudio sin perder tilde.!Aquí quiero yo ver a los que afirmaban que Celaya es "demasiado directo", "demasiado espontáneo", "que no construía"...! Poema éste que por su concepción, "construcción", buena técnica, y meollo que es lo más importante, no podrá dejar atrás cualquier futura antología (...) Tal vez no sea impor-

tuno afirmar que "Vivir para ver", último poema del libro, es algo así como el testamento poético, o mejor el saldo de cuentas y afirmación de posiciones frente a los que precedieron, que, en plena madurez, hace Celaya. De aquí su radical importancia. Vanguardismo, poesía pura, hallan en él, no podía ser de otra forma, admiración, mas no adhesión (...) Ve, de un lado, la belleza de salida de que habló Juan Ramón, que le incita y le atrae; pero lo duro, lo compacto, la tierra en suma, reclaman también con su honrada hermosura".

Con los títulos de "Mi abrazo para un gran poeta" y "Cantos iberos, por Gabriel Celaya" se publicaron en tierras americanas sendas críticas sobre nuestro libro (87). El tono de estas críticas, como se comprenderá, rebasa de alguna forma lo permitido entonces en nuestro país. Así, Gabriel García Narezo hace una lectura de este libro que parece responder a los objetivos que en el acto de escritura del libro perseguía Gabriel Celaya (recordemos en este sentido la cita que recogía más arriba), esto es, sacudir las conciencias y promover un cambio social. Veamos si no las propias palabras del crítico: "Hace mucho tiempo que no sentía una emoción española, patriótica y poética tan grande como hace unos días, cuando recibí de España un libro que esperaba: Cantos iberos, de Gabriel Celaya. Todo lo pensado y soñado: la incomovible fe en nuestro pueblo, la seguridad que tenemos en la llegada de ese día en que el pueblo de que somos parte se yerga como un gigante maltrecho y poderoso, está aquí en los tremendos, viriles, magníficos versos de Celaya". Más adelante, se refiere al canto a la Patria y al pueblo que hace el vasco: "Es la definición de nuestro pueblo, de sus costumbres, de la geografía en que vive; es lo que nadie,

ni los de dentro (el franquismo venal y degenerado) ni los de fuera (los mercaderes yanquis) podrán jamás arrebatarnos". Finalmente, sólo resta destacar su impresión global del libro: "Libro maravilloso éste, donde todo impulso noble, popular y políticamente justo tiene su cauce dinámico, su minucioso vuelo, su canto de alborada". Por otra parte, la crítica de Enríquez Calleja insiste, con menos detenimiento que el anterior, en el carácter esencial de estos poemas: "Cantos iberos son un ramo de sabrosas elegías, donde se lloran las tristezas de España en versos de suavidad y sentimiento, y se protesta airadamente contra toda opresión. Sus metáforas redondas bombardean la tiranía y el preciosismo reinante y culpable de una poesía sometida y, casi diríamos, comprometida en reserva". La poesía de Celaya, a pesar de tener estos objetivos, no da en chabacana, dice a continuación Enríquez. Y es más, el crítico llega a oponer el impulso de esta poesía de "dentro" con la poesía de la "otra España", deshaciendo así una creencia que, ya tópica, descalificaba la práctica literaria que por aquellos años de postguerra se venía elaborando en el marco geográfico de nuestro país: "Contrasta -dice- el impulso épico-lírico-combativo de Celaya con el verso linfático de algunos vates de la España peregrina".

Nuevas críticas, éstas publicadas en tierras españolas, hacen una lectura más matizada del libro que nos ocupa. Así, José Couceiro Tovar (88) expone que este "nuevo" poeta es provisional, en tanto la etapa lógica que parece mostrar ahora no debe ser en sus nuevas obras más que un conjunto de imágenes en espera a ser ambientadas por la intensa emo-

tividad que es la raíz del hombre y poeta Gabriel Celaya. Manuel Molina (89), en cambio, hace una lectura más exacta, creo, del libro. Así, juzgando sus poemas dice: "No son pasatiempos intelectuales, ni recreo de la imaginación estos poemas. Los amantes de la poesía pura no encontrarán en estos versos materia para su deleite. Los que busquen en la poesía el logro expresivo de la belleza escueta, se sentirán defraudados con la lectura de este libro. Porque la poesía de Gabriel Celaya es distinta a la que se ha escrito y se escribe en nuestros ámbitos culturales; porque la creación de este poeta obedece a una necesidad, a una urgencia del corazón que brota del contacto directo con los problemas humanos". Y esta lectura global la ejemplifica con textos de los poemas "A Juan Ruiz, Arcipreste de Hita", "Hablando en castellano" y "Vivir para ver".

Sus libros de tema vasco, Rapsodia euskara y Baladas y decires vascos, publicados en los años sesenta, también fueron objeto de atención de la crítica, si bien ésta fue cuantitativamente inferior a las precedentes. De todas maneras, valga a manera de muestra lo que Javier Aramburu, Gabriel Aresti, José Miguel Ullán y Guillermo Díaz Plaja manifestaron al respecto (90). Aramburu exponía en la sección "Correo de las letras" del diario barcelonés La Vanguardia Española que Celaya se presenta en Rapsodia euskara dentro de su línea poética, esto es, se presenta con "expresión dura, fuerza expresiva y metáfora recia", utilizando ahora como tema lo vasco. Le llama la atención especialmente al crítico los poemas "De Norte a Sur", comentado y citado previamente, "Canto a los míos" y "A Ignacio de Loyola", así como "Noche de Zugarramurdi", entre otros."Se

trata, pues, -termina diciendo- de un libro importante, dentro de lo que en verso se ha escrito sobre el país,libro fuerte. Muy fuerte. Como acertadamente se ha dicho, Celaya "escribe sus poemas como chico travieso que juega gozosamente con pólvora" (esta comparación última muestra cómo la poesía ha gozado siempre de un especial tratamiento y justificación por parte de la crítica y aun por parte de los políticos, a pesar de que ésta tocara temas,y adoptara un tono fuerte frente a los mismos, tan "delicados" en aquella circunstancia política como lo vasco. Y cuanto afirmo corrobora las palabras pronunciadas por Juan Aparicio, Director de Prensa: "Si a.los poetas se les tomara en serio, habría que fusilarles a todos", palabras que el propio Celaya reproduce (91). Obviamente, nosotros sabemos que la poesía es algo más que un juego verbal, pese a la "desideologización" -lo que ya es una lectura ideológica, paradójicamente- a que es constantemente sometida por unos y otros).

Por su parte, Gabriel Aresti confirma la importancia de Gabriel Celaya como vasco, así como la importancia de su actitud provasquista sostenida en su libro Rapsodia euskara. Tras señalar el carácter irregular del libro, en el que junto al oro de mejor calidad aparece la ganga, señala inteligentemente el deseo de que este libro, quizás el más combativo de Celaya al aludir a una circunstancia muy concreta, "hubiera sido únicamente apológético de lo vasco. Quiere conseguir Celaya el equilibrio de los pueblos españoles. Tememos que este equilibrio no se logre con ataques directos y abiertos hacia pueblos españoles que él considera rivales del vasco". Finalmente, el crítico repara, cómo no, en la aspereza de su decir.

El poeta y crítico José Miguel Ullán se ocupó de Baladas y decires vascos, libro que considera en una línea "mística en pro de una labor desmitificadora". Poesía, calada de ironía, muy elaborada, sobre la densa temática del hombre común y sus problemas cotidianos. Lo considera libro comprometido cuyos cantos revelan el abismo existente entre su quehacer poético y los "correctos" y grises libros de nuestra poesía actual. Es poesía, opina más adelante, recia, cantable, oral, que echa por tierra el pretendido juego minoritario de la poesía.

Guillermo Díaz Plaja también hizo su lectura del libro que nos ocupa. Tras destacar cómo Celaya transfiere su inquietud humana a su poesía por amor de justicia, lo que ha hecho de su poesía un instrumento de perfección social, señala el carácter y raíz popular de estos poemas. Una vez comprendido el proyecto inicial del libro, expuesto en algunos poemas, el académico se dispone a juzgarlo con arreglo a estos propósitos. Considera que en el libro se mezclan justamente "baladas" y "decires", esto es, "que una parte tiene un carácter narrativo, con predomino de lo fantástico; mientras la otra porción poética se hace reflexiva y denunciadora". Para Díaz Plaja son las "baladas" y no los "decires" los que pueden permitir un mayor acercamiento al pueblo, es decir, cuando el poeta no hace "sociología" (sic) es cuando mayor atención e interés populares reclama. En su interesante artículo, el crítico comenta el bilingüismo, no muy ampliamente utilizado, así como los poemas que, "perfectos", describen la geografía y paisaje vascos. Por último, y juzgando "lo doctrinal" del libro, Díaz Plaja insiste en que son sus "baladas" las potencialemente más populares,

a pesar de que parezcan ser sus "decires" los destinados al pueblo. El libro es fiel a la consigna que se ha trazado.

El artículo de Enrique Molina Campos, "Sobre la poesía de Gabriel Celaya (Después de sus Cantos iberos)"(92), es un interesante trabajo que aborda con inteligencia la trayectoria de la poesía de Celaya desde Objetos poéticos hasta Cantos iberos. Por lo que a la etapa de la poesía social concierne, comienza señalando la crisis que se establece entre el poeta existencialista y el autor de Lo demás es silencio, una crisis,como dice, "sustancialmente psicológica" -"exasperación ontológica de su mismidad". Más adelante, se detiene en Paz y concierto, libro que considera fruto de la "buena nueva" que anuncia el anterior y en el que se deja ver la influencia de tres grandes poetas contemporáneos: Maiakovski, Eluard y Neruda, de los que toma Celaya la convicción de que existe una conciencia "transpersonal" que hay que expresar."La repercusión de estos presupuestos -dice el crítico- en el hecho poemático es transcendental y presenta varias caras, accesibles al análisis.La poesía así concebida va a ser expresión colectiva, voz de nadie porque de todos (...)tal poesía tiene entonces una doble misión (un doble compromiso): el anteriormente apuntado y el de "cambiar la conciencia" colectiva, hasta informarla según los principios de la nueva mesianidad". Finalmente, dada la concepción de poesía de la que Celaya participa, considera que esta poesía es pre-poética, en tanto constituye un discurso previo a la misma poesía total y colectiva.

Max Aub (93), por su parte, se ha referido a esta poesía del vasco en los siguientes términos: "Gabriel Celaya es paradigma de una nueva poesía española, nacida de las trágicas condiciones en que vive, desde hace veintiun años, el pueblo español. Poesía alzada. Poesía levantada, con sus armas en la mano".

François Lopez en su prólogo a la antología de Celaya L'Espagne en marche (94) expone el carácter fronterizo que representa Cantos iberos con respecto a la anterior trayectoria de su poesía, marcada por el existencialismo sartreano: "Lorsque furent publiés, en 1954, les Chants Ibères, si glorieusement affirmatifs, on put croire que c'en était fini désormais des angoisses et de la désespérance, qu'une fois pour toutes la poésie de Celaya s'envolait à l'air libre, "loin de toutes les cavernes" ".

Pierre-Olivier Seirra dedica varios apartados de su importante introducción a una antología francesa del vasco, titulada precisamente Gabriel Celaya, a analizar la trayectoria poética descrita por el poeta y crítico (95). En el apartado que titula "Le nouveau contenu poétique" expone: "Depuis 1951. année de la parution de Cartes sur table, Celaya n'a fait que progresser irrésistiblement vers l'engagement. Sa poésie se définait comme étant une arme, chargée de futur qui doit transformer la societé. Elle est la poésie d'un homme que chante les hommes et s'adresse à tous les hommes (...) Aussi sa poésie traitera-t-elle de la réalité quotidienne, des hommes et ne sera pas le fruit de l'imagination pure et personnelle. C'est une poésie réaliste".

Angel González,en su trabajo ya conocido, se refiere a esta etapa del poeta vasco en los siguientes términos: "A partir de ahí, la evolución de Gabriel Celaya hacia la estética del compromiso parece inevitable. Del aislamiento, Celaya pasa a la participación, dejándose arrastrar y a la vez impulsando la corriente de lo que se ha dado en llamar "poesía social" (...) poesía al servicio de algo, concebida -en sus propias palabras- como "un arma cargada de futuro", como una "herramienta para transformar el mundo". Y aunque el desplazamiento en esa dirección no es lineal (...) no es difícil percibir el decidido progreso de su obra desde la duda inicial al punto del máximo compromiso social-político marcado por la extensa cantata Lo demás es silencio (1952), y confirmado en Cantos iberos (1955)".

José Mª Valverde, en su trabajo asimismo conocido, señala cómo el tono de sus libros existencialistas le lleva a nuevos contenidos y a una nueva temática más comprometida. Esta evolución se toma su tiempo y sus libros: Lo demás es silencio, "versión poética del humanismo marxista"; Paz y concierto, libro en el que su "vena meditativa" se haría más accesible; Entreacto: "un contraste de ligereza"; Cantos iberos, "su primer libro accesible e inequivocamente comprometido". En esta dirección continúa Valverde su bien apuntada introducción a la segunda edición de las Poesías completas del donostiarra.

Por su parte, Gustavo Domínguez, editor de Memorias inmemoriales, se refiere en su introducción a este -hasta ahora- último libro de Celaya al periodo literario y vital que nos ocupa en los siguientes términos: "El sentimien-

to de progreso social y la politización de su poesía aparecen como resultado del nuevo giro ideológico. Los frutos fueron en su vertiente vital la participación en la lucha contra el régimen fascista, al lado del PCE; en su aspecto filosófico, la profundización del marxismo como nuevo humanismo, y en su contrapartida estética, la poesía social".

Experimentación, revisión de la poesía social y nihilismo: ¿Hacia la poesía por la poesía?

Estamos en los comienzos de los años sesenta. La poesía social ha entrado en crisis, por razones que en alguna parte del trabajo hemos comentado (98). La producción poética de Gabriel Celaya, a simple vista, adquiere nuevos rumbos. Esta situación se va a prolongar hasta hoy. Nuestro poeta y crítico es consciente de esta situación y, es más, va a dejar constancia de esa consciencia en innumerables poemas, donde vuelve a explicar y a explicarse. Esta actitud va a generar una nueva contradicción, en tanto parece volver ahora a la palabra por la palabra que, en las ocasiones en que se explica, vuelve a ser obviamente palabra para algo. Son años, según nos cuenta el propio poeta (98), de vuelta a los orígenes; de revisión de la poesía social, aplicándola ahora al País Vasco; de experimentación; de nihilismo y reacción en contra del modelo humanista hasta entonces propagado y defendido; de vuelta a la poesía por la poesía. A este panorama hemos de añadir la resurrección de la poética realista en Baladas y deciros vascos, Lo que faltaba y en Iberia sumergida, publicados en 1965, 1967 y 1978, respectivamente. Pero, no se mantiene así la situación. El panorama se enturbia aún más, si no desabendemos las relaciones existentes entre sus reflexiones teóricas desde la poesía y sus reflexiones teóricas últimas en sentido estricto, donde ya no se observa aquella unidad de planteamientos, salvo en algún que otro libro

(Operaciones poéticas, por ejemplo), que se daba entre ambos discursos en los años cincuenta, hasta el punto de casi avergonzarse de ello el poeta y crítico vasco. A todo esto hemos de sumar el sentido nuevo que cobran las constantes remiciones en los últimos años de libros estrictamente realistas, si bien es cierto que Celaya permite su nueva publicación, porque en ningún momento reniega de su trayectoria, asumiéndola totalmente. El panorama es, pues, tan caótico como sugestivo para nuestra investigación. Abordaremos en primer lugar las reflexiones poéticas, que comentaré y, como es lógico, transcribiré; en segundo término, ensayaremos una lectura global de tan interesante periodo, planteando las relaciones de sus reflexiones y concepciones poéticas con su discurso teórico y crítico en sentido estricto; y, por último, veremos qué ha dicho la crítica al respecto.

"Señores profesores,
amigos teorizantes,
estos versos -perdón-
nublarán mi imagen.

¿Son oscuros? ¿Son
sólo para unos pocos?
¿Son
una contradicción?"

Estas dos estrofas de su poema "Protopoesía", de Mazorcas (1962), son, además de una directa interpelación a la crítica, el síntoma de un cambio en la trayectoria poética de Gabriel Celaya. Ahora bien, ¿hasta dónde lle-

gan realmente ese cambio? ¿qué concepciones básicas, de las que ya conocemos, han sufrido cambio, ruptura o transformación? ¿qué relaciones existen entre esta manera "coloquial" de dirigirse al lector-crítico, el cambio que en estos versos se da por cierto y las anteriores posiciones-prácticas poéticas? ¿qué está ocurriendo en Gabriel Celaya? ¿por qué? Para iniciar la serie de respuestas a preguntas tan acuciantes, hemos de realizar un amplio recorrido por la poesía de la poesía de estos años. Nuestra primera etapa la constituyen unos poemas del libro ya citado, Mazorcas, así como de un libro que continúa en esa misma dirección, La linterna sorda, libros de los que el propio Celaya ha dicho: "En aquellas circunstancias (la crisis de la poesía social), me pareció que era necesario volver a mis primeros principios y a las originarias e imborrables imágenes arquetípicas de que había partido en mi juventud. Sólo volviendo a empezar por donde antes había empezado, y no tratando de alargar una línea de marcha ya trazada, podría encontrar un nuevo camino y una nueva salida. Así, en 1962 publiqué Mazorcas; dos años más tarde su concomitante La linterna sorda" (98). Veamos, pues.

El primer poema, que da título al libro, "Mazorcas", muestra su concepción de la poesía como una actividad estricta y especialmente lingüística. Así, pues, el lenguaje absoluto en su fuerza natural y, por tanto, auténtica es la materia prima de la poesía:

"DESGRANO las palabras
penúltimas
de una en
una.
Mazorca sacudida,
caen los granos
hechos, dichos
redondos, saltando.
Solos, salvos,
parecen puros,
decisivos,
absurdamente absolutos.
Si digo "nube",
si digo "árbol",
digo, estoy diciendo
lo que no puedo explicar
y ahí está, sin embargo,
estúpido, real,
sobresaltado,
desde el origen gritado."

Ahora bien, tal lenguaje no es concebido en sí mismo, lo que convertiría a las palabras en cosas, en simples fetiches, que impedirían la comunicación, en tanto que se trata de un lenguaje. Las palabras de cualquier forma se significan:

"Cada voz se recuerda
a solas,
piedra en la poza
resonando.

Cada voz se piensa
a sí misma
como en la nada,
como ida y vuelta.
Y entonces es terrible,
¡oh resonancia!
ya no se puede
ser inocente.
Porque hay un eco
que en lo redondo
retrata el susto.
Y todo vuelve,
quiña maliciae
y a su manera,
quizá no humana,
se significa."

"Protopoesía" es un poema donde reafirma el carácter real de esta poesía, en tanto es y no en tanto dice, en tanto muestra y encarna en sí misma el acto de hablar, lo que también se aparecia en su poema titulado "Lo real", ~~del que citaré un fragmento~~. Esta es su realidad, tan real "como el hecho alarmante del exterior". Así, la poesía muestra mediante la combinación de palabras, fortuitamente, lo que por elemental no puede pensarse de nuestra materia. Esto supone concebir las palabras en su autenticidad y expresividad. De ahí que rechace la poesía realista en aras de la protopoesía o de la poesía que es y muestra lo elemental, secreto y originario. Veamos algunos fragmentos del poema citado en primer lugar:

"Y es real, tan real
como el hecho alarmante
del exterior
esto en que doy
hoy por poeta.
Son los misterios
de la materia.
Es el origen.
(...)
¿Hay algo más real,
casi creíble,
que las palabras
y su amor libre?
A veces siento
que en lo más simple
está latiendo
mi ser de origen.
(...)
La vida secreta
de nuestra materia,
cuanto en la memoria
más que recordado
es lo que no puede
pensarse, y a veces
provocan a locas
las palabras sueltas.
¿Poesía realista?
Poesía prenatal
como una luz pequeña
en la inmensidad."

Mazorcas es un libro donde se piensa la poesía como "cuestión de palabras" en sentido estricto. Así, en su poema "La herida", observamos sus reflexiones en torno al ritmo como factor constructivo fundamental de la poesía, descalificando el verso como unidad mínima de la poesía por su carácter "sólido" o monolítico y por estar alejado de lo oral. El "ruido" o ritmo, los sonidos, es más profundo en poesía que su significado, que el verso mismo en su sucesión significativa. Este es el poema:

"DESCABALGO
el verso,
como el sólido
perfecto
para ver
qué tiene dentro.
Entonces las palabras
caen como
pequeñas cascadas
de agua virgen,
fría y vivificante.
Y, entre espumas, me arrastran.
Me quedo oyendo
el ruido.
Es más profundo
que su sentido,
más venturoso
que el verso.
Se siguen, siguen
unas por otras,
inacabables,

esas palabras.
Nunca son nombres
de una vez dichos.
Si se repiten
no son los mismos
que antes dijimos:
juegan al eco
o, con un guiño,
riman.
Y no hay objeto
bello que dure.
Todo es fluencia
desde el origen,
persecución
de algo imposible.
Buscando en otro
el nombre de uno,
siempre esperamos
-sangre del verso-
que algo restañe
nuestro discurso."

"La aventura poética" ofrece una concepción global del poema en un sentido similar al expuesto en su libro teórico Inquisición de la poesía: un poema no es embellecimiento de algo, sino aquello que se hace manifiesto en virtud del ritmo y de un tratamiento especial de la materia verbal. Así, señala cómo el poeta no quiere expresamente adornar y cómo la "Belleza" es un falso nombre para designar el tratamiento especial de la materia verbal -"trampas verbales", que dice en el poema. El poeta pretende ir alcentro de las cosas en el lenguaje, ha-

ciéndose así sorpresivo, lo que legitima su propia función, su función poética. Esta manera de proceder del poeta lo remite al lenguaje en su pureza, en su autenticidad, poseyendo, frente al lenguaje práctico, una vertiente analógica y, por tanto, no conceptual: una palabra dice más de lo que sabe, esto es, puede tener muchos sentidos al tiempo que muchos sentidos caben en una sola palabra. Veamos el poema:

"El poeta no quiere
adornar.
Pero nombrar
es llamar a las cosas
desde muy lejos.
Porque sólo así llamadas
responden desde su centro.
Hay que sorprender
al escondido.
Hay que denunciar
al que quisiera
pasar de incógnito,
y explicar que ese nombre que se
no es el suyo.
Por eso el poeta
llama a las cosas
por sus nombres no sabidos.
Por eso las carca
con adjetivos de choque.
Por eso les busca
las vueltas.
Belleza, ¡qué falso nombre
para estas trampas
verbales

con las que tratamos
de cazar las salvajes
imágenes primeras
que, ocultas, laten!
A veces las palabras
se esconden una en otra,
y fluyen,
y sólo dejan
el oro de una sombra
o el temblor inacabable
de unas hojas.
Pero a veces las palabras
dicen más de lo que saben.
Sorprenden
lo real en donde había
sólo un significado.
Y el convicto confiesa los secre
de su bella durmiente.
Entonces brota
la verdad de origen
y somos aquello
que antes que hombres fuimos.
Y todo funciona,
dentro igual que fuera,
en plena gloria.
Y todo está en todas partes,
también en las palabras
del poema
y en el llamar a las cosas
como ni se llaman ni pueden llamarse,
pero así llamadas
algo dicen."

Los poemas que hemos visto hasta aquí ofrecen una concepción de la poesía que en su trabajo Inquisición de la poesía (1972) ocupará abundantes páginas. Ahora bien, los poemas de Mazorcas transcritos ignoran la cuestión fundamental poesía/sociedad a diferencia de aquel trabajo, donde se abrirá una parte, "Palabras mayores", para el estudio de la misma, una vez analizada la poesía en tanto lo que es en las partes tituladas "Cuestión de palabras" y "Las buenas formas". Por otra parte, el lector se habrá percatado, sin dificultad alguna, que muy raramente los poemas citados "muestran" lo que dicen. Más bien, son exposiciones "poéticas" unívocas, pese a que afirmen lo contrario. Decididamente, no podemos pensar esta poesía como "social". No obstante, en los casos concretos conocidos, no dejan de ser cualitativamente lo que los poemas que nos han ocupado en apartados anteriores: reflexiones acerca de la poesía. Que apunten en uno u otro sentido, es donde comienzan las diferencias, pero cualitativamente son un mismo discurso, por supuesto más que poético: teorización de una ideología. Asimismo, reparemos en que estas posiciones teóricas básicas no son negadas por las poéticas anteriores, lo que las diferencia es la distinta función social que Celaya cree ver en ellas. Por lo que al resto de los poemas de estos libros respecta, sí se notan mayores cambios, cambios que poco van a durar.

El último poema de La linterna sorda, oportunamente titulado "Epílogo", es todo un "examen de conciencia" a que se somete Celaya, en el que se justifican los libros anteriores, se muestra la dificultad de la realiza-

ción de lo que ha teorizado acerca del "sonido significativo", anuncia la vuelta al canto de lo colectivo, abandonando el yo y su intimidad como tema, y se promete el retorno a "nuestra urgencia" tras estas "vacaciones de origen". Veamos algunas estrofas:

"FUERON unos días
de duda y recuerdo.
Fue como una infancia
más que mía, remota.
Fue, no lo sabido,
sino lo que soy
sin saber, mi canto.
(...)
Parecía, es cierto,
que estaba viviendo
por fin lo real.
Y ahora que releo
estos versos, veo
qué difícil es
pronunciar el viento.
(...)
Volveré a escribir
lo que es necesario.
Volveré a cantar
más allá de mí.
Volveré a pensar
que los íntimos transportes
no se deben registrar."

Efectivamente, Celaya vuelve a la poesía social, aplicada nuevamente al País Vasco (el libro anterior en este sentido fue Rapsodia euskara). Esta nueva andadura tiene un nombre: Baladas y decires vascos (1965), libro del que algún poema hemos comentado en el apartado anterior, al estar sustantado sobre la base de la poética del realismo social, allí tratada específicamente. Por esta misma problemática se mueve su libro Lo que faltaba (libro que da título a un volumen antológico que, lógicamente, recoge otros libros), publicado en 1967. Pero, tras este paréntesis siguen nuevos libros que va a llevar hasta el extremo algunas de las reflexiones apuntadas en Mazorcas. Es más, que parecen dar un giro a esa ideología humanista que ha sustentado buena parte de su producción anterior y que le ha llevado, por aludir a un ejemplo concreto, al examen de conciencia efectuado en el poema anteriormente citado, "Epílogo". Los libros a que me refiero son los titulados Lírica de Cámara (1969) y Función de Uno, Equis, Ene, F (1.X.N.) (1973). Hagamos un alto en Lírica de Cámara. Nos ocuparemos después de la revisión de la poesía social llevada a cabo en Operaciones poéticas (1971), para terminar volviendo al antihumanismo en Función de Uno, Equis, Ene, F (1.X.N.).

"Puesto que no existe el hombre
sobran los versos humanos.
Tomemos pues las medidas,
fabriquemos aparatos
de palabras, al margen
de ideas y sentimientos."

Así comienza su poema "Psi-5", de Lírica de Cámara, proclamando los principios básicos que van a sustentar estos libros y, como es lógico, su trayectoria vital. Ahora bien, aunque se sientan los dos pilares básicos: el hombre no existe en tanto lo que de él se ha venido pensando y la poesía no es más que palabra, fuera de ideas y sentimientos, estas afirmaciones, estas ideas y reflexiones se hacen paradójicamente en poesía. Así, 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 gramaticalmente: preposiciones y adverbios; otros, en poesía, son básicos: los sonidos,

"Quizá con preposiciones
y con algunos adverbios,

y signos sólo sonoros
basta para hacer los versos
que quisiera ahora escribir
sin retórica, en los huesos,
sin recordar más al hombre,
ni sus cuentos de otros tiempos."

Todo el poema, como hemos leído, utiliza "coherentemente" la lengua, empleando abundantes formas verbales, sustantivos y algunos adjetivos. Tan sólo en los dos versos antepenúltimo y penúltimo se hace lo que se dice, para terminar en el último verso diciendo 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, que desarrollará teóricamente en Inquisición de la poesía y a la que aludió en Mazorcas. Es su poema "Nu-4" el que, dicho y hecho, explica lo que es-debe ser la poesía: una explotación de la capacidad expresiva de los sonidos, situándola por tanto más como un hecho de la parole que de la langue saussureanas, al mismo tiempo que concibe los sonidos no sólo como expresión, sino también como representación e imagen sonora:

"Quisiera explicar.
No sé cómo fue.

No se-co-que-fu,
s-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-debe ser la creación poética: "No se trata de pensar -dice el poeta en el comentario introductor-, 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

teóricamente se ha reflexionado antes. No se trata evidentemente del desarrollo en verso de un contenido o "argumento" previamente delimitido, pero sí de un "argumento teórico". Pese a obtenerse con este poema un resultado inesperado al dejarse llevar por el ritmo como factor constructivo único -así lo piensa ahora- de la poesía, atisbamos una posible contradicción, en tanto que el sentido de esta práctica es desarrollar lo pensado antes.y Y lo pensado es justamente conseguir un resultado final imprevisto al tratar de una manera específica la materia verbal.

Es habitual en Gabriel Celaya dedicar buena parte de sus poemas a decir-explicar lo que hace. De ahí que, en esta parte de la presente investigación, no tenga más remedio que multiplicar las citas de textos poéticos para ofrecer al lector una idea aproximada sobre el particular. Ahora bien, sorprende el número de poemas de su libro Lírica de Cámara dedicados a ofrecer la "razón poética", variante de la "razón narrativa", de cuanto en este momento hace y afirma debe hacerse. El móvil de este explicar y explicarse es el mismo de siempre: reivindicar el carácter concreto, de aquí y ahora, de la poesía; rechazar los mitos de la metapoesía; sentar una explicación material de lo que otros darían como resultado de la inspiración mágica; de alguna manera, luchar contra el hermetismo, al ofrecer al lector las "claves" que explican dichos poemas. Estos supuestos son los de siempre y su simple presencia muestran la contradicción en que ahora se debate el poeta entre el humanismo-no humanismo. Puesto que el hombre no existe, decimos noso-

tros ahora, sobran este tipo de explicaciones. Y, sin embargo, éstas se dan, incluso en mayor cantidad y calidad que en etapas anteriores. Si la evolución ideológica de Celaya hubiera sido tan drástica como parece suponer él mismo, se hubiera limitado al "porque sí" irracional o al sonido por el sonido o a la simple carcajada -risa-bomba- cuyo eco vamos a escuchar en La higa de Arbácorriya (1975). Pese a todo ello, se explica, reflexiona y, sin sonidos significativos, sin sonidos por los sonidos mismos en muchas ocasiones, se dirige a su humano interlocutor, mostrándole los restos del antiguo edificio humanista clásico-religioso-marxista a la luz de la estructura impersonal que todo lo domina. Tal y como es entendido comúnmente el hombre, no existe. En lo que pretende destruir Celaya apunta en buena dirección. Ahora bien, donde comienza a dejarse sentir nuevamente esa ideología nihilista es en lo que pretende construir, es en la lectura que efectúan del "micro-sujeto". Volvamos a los poemas. Veamos sus reflexiones sobre el humanismo.

Uno de los poemas donde se observa con mayor claridad la contradicción básica que arrastra en torno al problema antes citado, "Fi-4", es introducido con el siguiente comentario: "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, como vamos a ver a continuación, justifica la posibilidad de una nueva práctica poética, que por otra parte aquí no lleva a cabo, en base a que ya no actúan sobre su quehacer literario determinadas exigencias éticas, teni-

d

das muy en cuenta en su poesía abiertamente comprometida. Una conjunción adversativa y unos puntos suspensivos constituyen el último verso del poema, verso en el que Celaya vuelve a ver esa manía humanista. Algunas vez, hace ya muchos años, le oímos decir (99),

> "Yo me alquilo por horas; río y lloro con todos;
> pero escribiría un poema perfecto
> si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos."

El texto del poema en cuestión es el siguiente:

> "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 de su poema "Beta-4", reafirma su posición en contra del humanismo al tiempo que expone la conveniencia, puesto que el hombre no existe, de aplicar a la poesía lo que la Mecánica Cuántica enseñe:

"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 históricamente. "Beta-1" ofrece estas ideas, estas concepciones de lo que debería ser un poema, pero que efectivamente no es, "porque 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 aparto 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."

En contra del intimismo lírico, en contra del yo del poeta como centro del universo y, en sentido contrario, señalando el lugar e importancia que ahora ocupa el poeta, se manifiesta en "Beta-6", del que les transcribo el siguiente fragmento:

"¡Oh poetas intimistas, liriqui-si-si, en ¡oh!,
os adoro!
Por desgracia, deliciosos, sólo fuisteis un error
de cálculo, un dolor,
un jugar al yo-yo, ¡ay!
Tanta música y estabais 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 este recorrido por <u>Lírica de Cámara</u> (de la Cámara de Wilson) (100), voy a ofrecer dos testimonios que resumen las nuevas posturas de Celaya acerca de la poesía y acerca del humanismo en el que se había venido sustentando hasta ahora. El primer testimonio es el comentario introductor a su poema "Tau-7", donde leemos: "Poesía sin tema. La estructura es el tema. La re-

lación 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 testimonio 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, qué será.
Y a 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."

Justo en la época en que está escribiendo Inquisición de la poesía y publica un libro de poesía experimental, más concretamente de poesía concreto-visual, Campos semánticos (1971), Gabriel Celaya está ocupado en un nuevo libro que, editado en 1971, llevará por título

Operaciones poéticas. No es de extrañar que ahora nuestro poeta y crítico vuelva sobre sus pasos, esto es, vuelva a determinadas concepciones básicas de la poesía que están presentes en la poética social, si bien ahora elimina cualquier alusión circunstancial o política. Se queda con la concepción de la poesía como práctica y propiedad de alguien que es más que un yo: una voz colectiva. De ahí títulos como el de "Poesía, sociedad anónima", poema en el que leemos:

"Como yo no soy yo, represento a cualquiera
y le presto mi voz a quien aún no la tenga;
o respiro otras voces que siento como mías
aunque, hasta sin querer, siempre de otra manera.

Parezco personal, mas digo lo sabido
por otros hace siglos. O quizás, ayer mismo.
Ojalá me repiten sin recordar quien fui
como ahora yo repito a un anónimo amigo."

Asimismo concibe la poesía como un "transformador de conciencia", única manera que tiene el poeta de intervenir en la revolución política "porque modificar la conciencia es modificar el modo de las cosas y, por tanto, un poderoso modo de transformar la realidad" (Inquisición de la poesía, pág. 231). Así se pronuncia en las dos últimas estrofas del poema anteriormente citado:

"Si algún día un muchaco nos plagia sin saberlo
y en él, lo ya sabido, vuelve a ser un invento,
estaremos en él, invisibles, reales,
como otros, ahora en mí, son corazón de un ave.

Es eso y no los versos guardados en los libros,
lo que, venciendo el tiempo, sin forma durará
en la obra colectiva y anónima, aún en ciernes,
transformando y creando conciencia impersonal."

En este mismo sentido posee un poema, precisamente titulado "Transformador de conciencia", donde además reflexiona nuevamente sobre el carácter colectivo de la poesía, sobre el acto de la anónima comunicación poética y, en los últimos versos, sobre la "función poética" (recordemos su teorización al respecto en Inquisición de la poesía), sobre el carácter de representación dramática de la poesía, en la que el poeta, su yo, es un personaje más, alguien que miente -comediante- para decir una verdad: la verdad de la poesía. Veamos estos versos últimos:

"Pues es tan grande el dolor
del yo que es más que yo,
que es todo, que no es nada!
Poeta comediante
simule lo que no soy
porque yo soy no sé quién
si es que no soy lo que -¡oh!-
acabaré quizá
por ser, casi sin ser, suspirar,
si tú me crees de verdad."

Ya hemos hablado en muchas ocasiones de su concepción del yo como un "nadie es nadie" y en esta concepción básica vuelve a insistir en poemas como los titula-

dos "Corriente continua", "La poesía se me escapa de casa", "La poesía se basa con todos" y, finalmente, los expresivamente titulados "Ser sin yo soy" y "Les regalo un yo". El yo es negado, pues, a dos niveles, en tanto responsable último, único y original de la obra y, como acabamos de ver en el fragmento del poema "Transformador de conciencia"que he transcrito más arriba, al concebirlo como si de un personaje más se tratara, un personaje, inventado por tanto, que interviene en la puesta en escena de la poesía, un yo que no se corresponde con el del hombre-autor.

El carácter colectivo de la poesía lo hace extensivo Celaya, lógicamente, tanto a los materiales lingüísticos que ella utiliza como a otros fenómenos que van a determinar la creación final: tradición literaria, "influencias", el lenguaje poético que, en aras de la sorpresa y en función de la comunicación, ha de ser negado. Estas reflexiones, expuestas en su último libro teórico con el detenimiento necesario, se dan cita en su poema, de muy expresivo título, "Soy un pésimo plagiario", donde además parece valorar negativamente la calidad de sus versos:

"Me repiten y explican
que mis versos están llenos de defectos.
Escribo como puedo
y creen que lamento más que nadie
no haber nacido antes.
Escribo de prestado
pues que yo no he inventado el castellano.

Soy ya por eso un plagiario.
Tampoco escribiría como escribo si antes otros
no hubieran agotado ciertos modos.
Soy plagiario, en consecuencia, por rechazo.
Lo cierto es que me invaden otras vidas,
me poseen y hasta fuerzan a que diga
cosas que no son mías.
Soy plagiario pues también de esta manera.
¡Y con tanta riqueza acumulada,
tanta herencia, tanta lengua atesorada!;
¿es posible que no logre salvar nada?
Hasta plagiar es difícil, ¡caramba!"

Las reflexiones contenidas en el apartado "Los fetiches verbales" de Inquisición de la poesía vuelven a exponerse —tal vez se expusieron aquí antes— en el poema "La poesía inmortal":

"La belleza se mira en el espejo,
le pinta los labios a su imagen, la maquilla,
porque hundida en las aguas heladas del alinde
debe ser la momia de su vida inmortal.

Ya bonito y compuesto su reflejo en poesía,
ella da media vuelta, y se va, porque es tarde,
con su amante del día, buscando una alegría
sólo provisional.

La vida, ya se sabe, siempre es pequeña y sucia,
adorable, es verdad, y a veces, hasta dulce,
mas no como la gloria con laurel coronada,
solitaria e inmortal.

Así que para andar por casa, uno se queda
con la porquería tierna y terrenal,
sólo temporal,
y para su futuro dispone la mentira

noble, digna y seria de la belleza inmortal
maquillada y envuelta con vendas perfumadas,
rígida y extraña, si va y uno le dice:
¡Hola, chica! ¿Qué tal? ¿Tomamos una copa?"

Frente al poema-cosa, frente al hermetismo en que éste se hunde, frente a la separación de la vida de la obra, Celaya afirma una vez más su poética, en absoluto desconocida para el lector, una poética de corte realista que procura la buena forma o forma eficaz más que la perfección estética. Todo ello en función de la comunicación, esto es, de la apelación a la conciencia colectiva. Veamos un fragmento de su poema "Mi tiempo: perfecto del imperfecto", de Operaciones poéticas también:

"Escribir en verso libre
como hacían los estetas del pasado
para afinar, refinar, estilizar el canto,
sería no aclarar el caso.
Escribamos, llamándolos modernos, versos malos
que chirríen y así suenen como el mundo en que vivimos.

Escribamos en barato son-sentidos, eco-huecos
para que griten alto
y no canten entonándose los versos.

Escribamos sin mostrar qué bien sabemos
lo que hacemos.
No exhibamos la trampa perfecta de lo imperfecto."

En esta misma dirección poética insiste en la segunda parte del poema titulado "A la poesía no hay que hablarle de usted", donde una vez más rechaza la dicotomía puro/impuro:

"El "endemoniado lenguaje noble" de que hablaba Desnos,
la "fermosa cobertura" del Marqués,
mis amigos que se ponen de etiqueta
para hacer el amor,
y se sienten puros, altos,
paseando con coturno sus pingajos,
mientras yo, con bajas miras,
violo la poesía."

Sus reflexiones en torno a la esencialidad lingüística de la poesía, en torno al carácter auténtico de la misma en tanto que muestra y no dice, en tanto que es una manifestación de lo que es y no un discurso de lo que debe ser, es dicho paradójicamente en las "Maquinaciones verbales", de Operaciones poéticas. En la poesía no debe haber ideas, sino tan sólo la vivencia del fondo, parece decir. En definitiva, tal y como teoriza en "La correlación forma-contenido-fondo", en Inquisición de la poesía, un poema es una mostración de lo real (el fondo), siendo ésta su verdadero contenido poético, lo que a su vez explica -siempre según nuestro crítico- que la poesía sea una representación en imágenes más que un dis-

curso lógico, siendo sus significados intuitivos y simbólicos antes que conceptuales. Así, leemos en el poema número 1 de la última parte del libro que nos ocupa:

"Presencia sin apariencia, lo real no es realista.
Los hechos restituyen aliento retenido
despacio, muy despacio, y huyendo del peligro.
Como una chica loca, baja el agua la escala
mas la salva quizá su tacón con tacleo.
Hablo de lo real que no se piensa nunca:
La poesía expuesta que fusila la idea."

y en el poema número 4 de "Maquinaciones verbales" se lee:

"Cuanto menos dicen, más declaran
las palabras, lo real. Pronuncio, y ahí está.
Cuanto menos explican, más luz dan."

Del poema número 16, también de la última parte de <u>Operaciones poéticas</u>, les transcribo el siguiente fragmento:

"Hablo de lo que importa. Son palabras, no ideas.
Las palabras me llevan. Las ideas me dejan.
Yo voy con las palabras sin saber lo que digo."

En efecto, hemos de deducir la existencia de una estrecha relación entre su propuesta teórica final -<u>Inquisición de la poesía</u>- y el libro de poesía del que acabamos de ocuparnos. Al parecer, un paréntesis más en su a simple vista contradictoria negación del humanismo y en su vuelta a la poesía por la poesía como consecuencia del nihilismo en que parece hallarse. Va a ser su libro

Función de Uno, Equis, Ene, F (1.X.N.) el que retoma el eco de Lírica de Cámara.

El sentido de ambos libros (101) ha sido explicado por el propio autor en la "Introducción" a Itinerario poético, en los términos que siguen: "¿A qué apuntan estos libros? 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. Más allá de cualquier transfiguración, racionalización, revolución o transformación posible. 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 podemos 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, Ene, en donde "Uno" es el yo aislado, "Ene", los 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 mácro y mácro estructuras en las que nosotros desaparecemos sin ser siquiera advertidos."

En Operaciones poéticas hemos visto su negación del yo en favor del colectivo. Ahora, en este libro de "veta científica" -a decir de J.Mª. Valverde-, vuelve a negar el yo y vuelve a entregarlo al colectivo, pero el colectivo en el sentido antes pensado no existe. En

el poema "Las Máscaras (Función de Uno hacia Ene)" leemos:

"No, nunca se está solo.
Me adivino en los otros
pues cuanto más me oculto,
más me parezco a todos.
Soy una multitud.
No estoy solo aunque piense.
Represento a cualquiera
y al yo en que a veces creo.
Soy sólo un comediante
perdido en sus papeles.
Mis máscaras ocultan
que yo no tengo rostro.
Los unos somos otros
y todos juntos, nadie.
Porque los hombres tienen
vocación de fantasmas.
No quiero limitarme.
Juego a las apariencias.
Cuando digo no digo,
alquilo mi vacío.
Simulo realidades
pues yo en rigor no existo.
Me descubro en los otros
y los otros son uno.
Perdidos entre espejos
sin fondo, ¿quiénes somos?"

En el mismo sentido se pronuncia en el poema "Fin de la tragedia (Función de Ene en Uno)", del que les transcribo un significativo fragmento:

"Erinias, estáis locas.
No existe la desgracia.
Ni ~~ésid~~desgracia existe.
Creímos que existía
cuando el hombre...¿qué hombre?
¿Conocéis algún hombre?
¡Ah, vuestra furia abstracta!
El hombre no es un hombre
y todos somos uno:
Un uno que no es nadie:
Un círculo sin centro
y un perderse en espejos."

"El pronunciamiento (Función de Equis en Uno)" es un poema en el que Celaya se plantea el sentido de la creación poética, toda vez que el yo no existe, que sólo es un fantasma:

"Y es sin-nombre quien habla.
Y no sabe lo que dice
pero algo dice,
algo rompe, algo intenta
más allá de sí mismo,
y eres tú, yo-yo mío.
No mi yo, mero sujeto.
No tú, ouro espectante.
Oí, pues, extraño, quién eres.

¿Eres sólo el lenguaje
que habla en mí
cuando creo que yo hablo?
¿Y qué decimos entonces?
¿Quiénes somos, lejanos,
producidos por algo más que humano?
Sujetos gramaticales,
productores de frases
o productos del lenguaje
que se dice a sí mismo
mientras nosotros, mortales,
creemos que nos decimos
y no somos
más que una ocasión propicia
para que Nadie se diga.
O desdiga. Siga y viva,
¡oh inmanente
transeúnte trascendente!"

Aparte de las abundantes "razones poéticas" ya expuestas, Gabriel Celaya ha dejado la "razón narrativa" de esta trayectoria poética última, explicación que sus trabajos de teoría y crítica literaria han dejado de ofrecer al ocuparse de otros objetos, en una publicación reciente. De una u otra manera, lo significativo es que nuestro escritor ha vuelto a dejar expuesta su "razón narrativa". La publicación a que me refiero lleva el título de Memorias inmemoriales (Madrid, Cátedra, 1980). En este libro, en el que se toma a sí mismo prototípicamente, en el que trasciende, o al menos así lo intenta, su yo y el que elabora una suerte de narración

de su trayectoria vital , entendida más allá del realismo anecdótico y de la vida elemental -siempre según sus propios planteamientos-, ofrece una explicación de este momento ideológico, de sus contradicciones, cuya lectura va a aportar cierta luz en el panorama en que nos hallamos inmersos: "Fue una locura -dice. Y fue como si el hombre, al llegar al límite de sus posibilidades, hiciera explosión y se desintegrara" (la crisis del modelo marxista). Más adelante, leemos:" ¿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? El hombre ha desaparecido. 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 montada 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" (pp. 181-182) (está claro que este es el eje de los libros que hemos comentado, esos libros de "veta científica"). Finalmente, afirma: "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" (pág. 183) (hemos llegado al nihilismo).

<u>La Niña de Arbigorriya</u> es una explosión nihilista. Nada tiene sentido, salvo el "porque sí" irracional(102).

En este libro, Celaya no reflexiona sobre la poesía. La hace. Un tono burlesco-destructivo lo recorre de parte a parte. En muy pocas ocasiones nuestro crítico-poeta explica. Una de éstas la constituye el poema titulado "Dichoso dicho del hecho Arbigorriya", siendo rechazado una vez más el humanismo prometeico-marxista. Veamos un fragmento:

"La exploración natural de la alegría:
la desintegradora bomba de la risa
contra los humanismos prometeico-marxistas.

Las pulsiones, los instintos, los resortes de la vida,
el presente total que me ilumina
como un tonto celeste, grotescamente obsceno:

salto quántico que rompe el código de los genes
que repite y más repite nuestra especie.
Presente sin futuro. Fin del orden, Fin del hombre."

<u>Buenos días, buenas noches</u> es un libro inmerso en la misma problemática que venimos describiendo: en contra del humanismo, reafirmación vital, la poesía concebida como una actividad del aquí y ahora, como una actividad lúdico-verbal estrictamente. En este sentido, posee un poema titulado "La belleza inmediata", en el que se apela a la belleza de lo real por lo real, de la vida por la vida, rechazando todo intento transformador político-social, todo modelo humanista, siendo éste el causante de alguna manera de ver lo real en sus dimensiones estrictas. En estas mismas ideas insiste en su poema "La

santa idiotez". Veamos unos versos del primero:

"Ó, nada me sirvieron mis esfuerzos prometeicos.
Logré -si algo logré-, !qué asombro!, la belleza.

Descubrí de repente que en las cosas más tontas
había mil secretos, y había una alegría.

(...)

Daba risa pensar en cómo pretendimos
transformar nuestro mundo, mejorar el presente,

sin advertir qué bello, pese a tantas desgracias,
era ya ese presente por ser, aún siendo abrupto.

(...)

Tantos deberes, tantos dictados me impusieron
prometeico-humanistas, cristianos y marxistas,

que olvidé el disparate sagradamente sano.
Y el cuerpo liberado, me pareció en pecado."

Sobre el sentido de la creación poética, su carácter de juego, sobre la lengua como materia prima de esta actividad literaria, su pertenencia al "más acá", la autonomía del discurso poético, etc., se pronuncia en el poema que titula "La Gramática":

"Pretéritos imperfectos, futuros perfectos
estáis llenos de versos.
Después de tanto lirismo, yo, gramático, pienso
en cuanto reina latente,

y en lo intenso y aún no extenso,
y en lo que a veces sólo
parece combinatorio, sonambúlico e indefenso.
Pienso
cruelmente contra mí lo que no debo,
ferozmente repleto de misterios.
Y juego.

Sé que al fin la mecánica del verso y la sintaxis
dirán lo que no quiero.
Juego.
No al inconsciente, sólo según el reglamento.
Y no hay musa, ni dios, y por eso
tengo miedo.
Pero maquinalmente, juego.
La Gramática es mi reino
y dios o la musa, cero.
El mundo surgirá cuando organice
el animal, celeste y adorable palabreo."

"La puerca poesía", irónico título para un poema en el que se encaran dos tipos básicos del quehacer poético. Celaya, tras referirse a los mismos, una poesía del más allá y otra -descriptiva y que se explica- del más acá, busca una nueva vía creadora que lo lleve, inhumano, al mundo exacto. Pero, hablar así es ya describir y explicarse, poesía humana al fin y al cabo:

"Hay una poesía trasnochada
y hay otra tartamuda y descriptiva.
Aquella es delirante hasta la estrella
y ésta es, mísero amor, la que se explica,

se rasga los vestidos, se disculpa.
La belleza está allí, diamante al cero
de las constelaciones que al fin siempre combinan.
La belleza está aquí, de otra manera,
y no me gusta nada por sincera.
Tantas porquerías hemos hecho juntos
que prefiero olvidarlo. No me gusta
repetir mis mil vicios contigo, amada mía.
Yo quisiera y no puedo volver al mundo exacto,
limpio de polvo y de paja, felizmente inhumano
de los cálculos locos del cuaternio
y a la Etica, en fin, según Spinoza.
No quiero llorar. Me ensucia. No quiero ser humano.
Mas si lo digo, digo, me estoy diciendo, !qué asco!"

En 1978 publica Gabriel Celaya Iberia sumergida (103), un libro sorprendentemente combativo, en el que se desempolvan sus concepciones de la poesía social, aplicándola ahora,nuevamente,a la problemática vasca. En sus poemas apenas si reflexiona sobre la poesía y cuando lo hace, toma como objeto de atención primordial el lenguaje, concebido como fuerza natural y auténtica, etc. La publicación de este nuevo libro tiene un enorme interés por la circunstancia,ya señalada, de volver a la poética social en tiempos en que contradictoriamente afirma y busca una poética distinta, en tiempos en que el humanismo -principio motor de este tipo de poesía- ha entrado en crisis. Pero, nos ocuparemos del sentido de este "retorno" más adelante. Valga su simple presencia como síntoma de que Celaya aún no se ha clarificado lo suficiente por lo que al humanismo respecta, humanismo

negado, pero actuante.

El 25 de febrero de 1981 se terminaron de imprimir los, hasta ahora, últimos poemas publicados por el vasco. Estos pertenecen a su libro, aún inédito como tal, Poemas Orficos, del que una selección de cincuenta y cuatro poemas, no muy extensos, se han incluido en el volumen antológico Poesía, hoy (1968-1979) (104). De estos poemas, dos reclaman nuestro interés, "Esto es cantar" y "La belleza se esconde de sí misma". En el primero de ellos define lo que es la poesía y cuál es su objeto y función. La poesía es -una vieja idea ya- mostrar y no decir el mundo concreto y real en las palabras en su autenticidad, sin adornos por tanto. La poesía es mostrar inconscientemente lo real, fuera de nuestra conciencia subjetiva que impide su conocimiento. La poesía es cantar lo elemental:

"Cantar es más que hablar.
Cantar es alabar y abrir con un !oh! el mundo.
Cantar es admirar; no explicar, no decir.
Cantar es saludar lo que no es explicable,
mostrar la maravilla de la realidad,
vivir en el asombro del mundo de los dioses
que es también nuestro mundo, según vemos de pronto:
El que descubrimos como tontos con amor, al besar.

Cantar es percibir y quedar fulminado,
y dar con las palabras que, al decir, son lo que es
sin charlatanerías, ni adornos de oropel.
Cantar es descubrir el misterio del hecho

que aunque está ante nosotros no sabemos ver.
Cantar, no, no es hablar; es ganar y perder,
es abrir lo celeste y encontrar, ciego, en él,
al dios que espera al hombre para poder creer."

En "La belleza se esconde de sí misma" insiste en una idea fundamental: en contra de lo metapoético e inefable y su ubicación en el más acá concreto y elemental. La poesía, viene a decir, muestra y aquello que muestra es lo siempre igual a sí mismo: una esencia permanente:

"El mundo al que, lejano, llamábamos bello,
el mundo del deseo, del ansia insatisfecha,
siempre allí, más allí de nuestros pobres versos,
empieza de repente a decirse a sí mismo,
y es sin más lo pequeño que pasamos por alto,
y es el cielo no visto, y eres tú, tú, escondido:

Lo mínimo, lo exacto, lo concreto en su punto,
mientras vuelan las voces informes y encendidas,
los caballos galopan y los bosques deliran.
El canto se recoge. No quiere decir nada.
Nos muestra lo visible sin cuentos ni aureolas,
lo sencillo, lo extraño de lo igual a sí mismo."

Una vez realizado nuestro recorrido por la poesía de la poesía de estos años, cabe preguntarse: ¿Qué relación guardan estas reflexiones vertidas en su poesía última y las que presiden su producción teórico y crítico literaria de estos mismos años? La primera diferencia

viene impuesta por los propios trabajos de carácter teórico y crítico literario que, en buena medida, han rebasado ya el marco de la "razón narrativa" que hasta ahora había orientado su labor en este sentido. Esto no quiere decir que en determinados momentos de este periodo -años sesenta y, muy especialmente, años setenta- dejara de publicar algunos artículos donde volvía a explicarse. Los hay, ciertamente. Pero son minoría. Así, trabajos como Exploración de la poesía, Gustavo Adolfo Bécquer e Inquisición de la poesía ? por citar los más importantes, se ocupan desde Gabriel Celaya de algo más que de Gabriel Celaya. Los trabajos que, en cambio, sí ofrecen la"razón narrativa" de su quehacer poético son los prólogos, notas e introducciónes de nuestro crítico a, por lo general, reediciones de sus libros de años anteriores.

Desde la publicación de su libro Función de Uno, Equis, Ene, F(1.X.N.), en 1973, y hasta la parcial aparición de Poemas Orficos, en 1981 (103), sus libros de poesía dan su propia explicación, ofrecen sus propias reflexiones que no tienen "paralelo" con su labor teórico-crítica, toda vez que, desde 1972 en que publica su última palabra teórica hasta el momento, Inquisición de la poesía, y desde 1976 en que publica un último artículo, "La poesía catada", salvo las últimas reflexiones introducidas en la segunda edición de Poesía y verdad (papeles para un proceso), en 1979, Gabriel Celaya ha guardado silencio crítico. Esta es la razón de que los últimos libros de poesía puedan ayudarnos a reconstruir sus reflexiones literarias mantenidas durante este periodo, reflexiones que de otra manera nos veríamos obli-

gados a no conocer bien o desconocer en su totalidad. Sin embargo, desde su libro de poesía Mazorcas (1962) y hasta Operaciones poéticas (1971), sí coinciden con otras publicaciones estrictamente teórico y crítico literarias, entrando en contradicción muchas de las reflexiones ofrecidas en la poesía con las publicadas en las restantes publicaciones y observándose cierto "paralelismo" en otras, si bien nunca volveremos a ver la estrecha relación que existía entre su producción literaria y crítico literaria anterior.

Así, algunas de las reflexiones ofrecidas en Mazorcas serán revisadas mucho después en Inquisición de la poesía, coincidiendo tan sólo de una manera parcial, pues el sentido dado aquí a la poesía en general escapa al del ofrecido en aquel temprano libro. No ocurre lo mismo con Operaciones poéticas en el que sí se observan coincidencias de planteamiento con su última propuesta teórica, coincidencias a las que globalmente se ha referido también Amparo Gastón en su prólogo citado. Las reflexiones, por otra parte, de Lírica de Cámara (1969) en torno al humanismo no encuentran eco en ninguna publicación teórico-crítica y las referidas al "sonido significativo" en poesía, por su carácter extremo, tampoco pueden considerarse coincidentes plenamente con las contenidas en Inquisición de la poesía, puesto que en este libro ésta es una fase de la investigación del fenómeno poético, dándose entrada finalmente a las "Palabras mayores", esto es, a la cuestión poesía/sociedad. Por otro lado, su libro de poesía gráfica o concreto-visual, Campos semánticos (1971), del que no nos hemos ocupado por carecer de reflexiones propiamente dichas, coincide con

su libro teórico último en tanto desarrollo concreto de lo que allí se teoriza acerca de la poesía gráfica o, cabe la posibilidad de que sea al contrario -desconozco qué libro se realizó antes-, este libro teórico dio explicación teórica a lo que antes se había realizado a nivel de creación.

En lo que sí vienen a coincidir todos sus libros y en lo que también insistirán los publicados a partir de 1973, es en las concepciones básicas acerca de la poesía, fuera ya del análisis de la función social o del "motor" concreto de aquella poesía. Todos coinciden, pues, en concebirla como una práctica lingüística especial o auténtica, en que su discurso no es ideológico sino "real". Aparte de coincidir, claro está, en el habitual rechazo del mito de la Metapoesía, de la inspiración mágica, del deseo de originalidad y consecuente unicidad de la obra, del hermetismo, del perfectismo, etc.

Una vez analizada mínimamente la relación que establecen estos libros con el trabajo fundamental de estos años, Inquisición de la poesía, veamos cuál es la que mantienen con otros trabajos críticos. Así, Mazorcas entra en contradicción con artículos que, publicados en 1962, continúan inmersos en los postulados de la crítica social. Me refiero a trabajos como "Tirios y Troyanos (sobre Poesía y Política)", "En torno a LUis Cernuda", "La actualidad de Miguel Hernández", "Con Machado, en Colliioure", etc. La linterna sorda (1964), por su parte, "concomitante" del libro de poesía antes mencionado, contradice ese análisis de los distintos módulos de la poe-

sía idealista que fue su Exploración de la poesía (1964), por cuanto del análisis de este último libro extrajimos la conclusión de que se daba por hecho la existencia de una poesía antagónica o materialista que, en contradicción con la anterior, anunciaba la síntesis de una poesía auténtica que estaba por venir. Esta vuelta al intimismo, a los orígenes que se observa en Mazorcas, Versos de otoño y La linterna sorda contradice su práctica crítica, aún de fuerte compromiso social. Sin embargo, esta contradicción no había de durar mucho tiempo, pues con la publicación de Baladas y deciros vascos vuelve a la poesía estrictamente social, aplicada ahora a lo propiamente vasco, vuelve a cantar en esta ocasión a un nosotros humano, concreto y actuante: el pueblo vasco. Entre este libro y el publicado en 1978, Iberia sumergida, asimismo comprometido y de tema vasco, publica Celaya su manual Castilla, a Cultural Reader (1970), haciendo en él una lectura de Castilla que se separa abiertamente de la realizada en su Rapsodia euskara (1961)y en los dos libros citados inmediatamente más arriba. Pese a la distancia que separa esta serie de publicaciones, hemos de deducir una contradicción manifiesta, ratificada por sus afirmaciones en prólogos como el que abre la segunda edición de Cantos iberos (1974).

Una estrecha relación se observa, en cambio, entre la publicación de su introducción a la traducción,realizada por el propio Celaya también,de Une saison en enfer, de Rimbaud, y su libro Lírica de Cámara, ambos publicados en 1969. Esta introducción que tituló "Rimbaud,sin más"

guardaba un elocuente silencio crítico en torno a este tan joven como influyente poeta francés en relación sobre todo con anteriores y contundentes manifestaciones suyas al respecto. En sus años de mayor furor en la lucha social y literaria, ponía al poeta francés como ejemplo -que no debía seguirse- de "rebeldía subjetiva anarquizante", lo que se ignoraba en la publicación citada, destacando ahora la importancia y actualidad de Rimbaud. La rebeldía anarquizante de Lírica de Cámara, donde la ideología humanista parece iniciar su desmoronamiento, tal vez le impidieran repetir sus ataques al poeta galo. Por otra parte, cuando está escribiendo este libro de poesía, acaba de regresar de Cuba, donde, en el Congreso Cultural allí celebrado, se pronunciaba todavía como poeta social con la lectura de un trabajo titulado "La responsabilidad del escritor".

Celaya se ha separado del marxismo militante, asimismo ha rechazado todo dogmatismo y ha iniciado un proceso de revisión de la poesía social a nivel teórico, convirtiéndose su investigación en un análisis de la poesía sin adjetivos. En estas circunstancias escribe su artículo "En torno a Pablo Neruda (Poeta del Tercer Día de la Creación)", volviendo en él a los presupuestos del realismo crítico. La "palidez" del artículo sobre tan significativo poeta y militante comunista, palidez señalada por el propio autor, coincide con la revisión de la poesía social que lleva a cabo en sus Operaciones poéticas y con la experimentación visual de Campos semánticos.

Este panorama que a simple vista es tan contradictorio, se complicaría aún más, como decía al principio, si analizáramos el efecto de sus contínuas reediciones de libros y antologías de su poesía social. Pero, hemos de quedarnos en el marco de su producción literaria de estos años e intentar esclarecer qué piensa acerca de la poesía y cuáles son sus posiciones ideológicas, tarea a la que pasamos a continuación.

Angel González (106) se refiere al "nuevo Celaya", considerando que esta evolución del poeta no cierra un círculo, sino que prolonga una espiral "que trata de ceñirse a su cambiante realidad personal e histórica". En efecto, no podemos hablar de un nuevo Celaya, sino del poeta único Gabriel Celaya que vive unas nuevas condiciones históricas que han generado una evolución en su práctica y en su reflexión sobre esta práctica, tal vez no tan contradictorias entre sí como a simple vista hemos observado. El modelo de cultura apropiado para la lucha en contra del irracionalismo en todos sus frentes, muy especialmente en el político y cultural, ha entrado en crisis y con él la poesía social y su discurso paralelo (ya vimos algunas de las razones históricas que podríamos situar en la base de esta crisis, en el análisis de su Inquisición de la poesía). Este es, pues, el punto de origen de la "desigual" trayectoria iniciada desde la publicación de Mazorcas, en 1962.

Este periodo de la actividad intelectual de nuestro escritor tiene una lógica interna que explica ciertas contradicciones, reduciéndose, más que a tales con-

tradicciones propiamente dichas, a simples variantes de esa lógica. Los retornos, revisiones y evoluciones en su trayectoria poética y consecuente reflexión teórica obedecen, pues, a una misma problemática de base que, como es lógico, da coherencia a esta etapa que, según explica el propio Celaya, se presenta como un continuo vaivén, como una exploración de caminos que se niegan unos a otros. Y efectivamente esto no es así. Todo su deambular poético obedece a una misma problemática interna, que hemos de delimitar y explicar aquí y ahora.

Gabriel Celaya vive un momento crítico que afecta muy especialmente a los intelectuales de izquierdas que han desarrollado su labor cultural y política de manera especialmente intensa en los años cincuenta. Esta crisis tiene su repercusión, por tanto, en dos facetas importantísimas de su práctica: la literario-cultural y la público-política. En el primer caso, Celaya va a buscar un nuevo modelo poético que venga a sustituir al ya agotado del realismo social, para lo que va a recorrer múltiples caminos, creyendo encontrar la eficacia expresiva en unos momentos o, ante la situación de no encontrar la vía idónea en otras ocasiones, se va a remitir a la práctica de una poesía por la poesía como única salida última. Claro que esta poesía por la poesía no debe entenderse en términos de vanguardia literaria, por las razones que más adelante veremos. Ahora bien, lo que sí sigue haciendo en todo momento es justificar y razonar el porqué de esa práctica poética concreta a través de numerosos poemas, de los que han conocido una significativa parte. En el segundo caso, esta situación crítica le lleva a aban-

donar "dolorosamente" su militancia activa en el PCE. Estos son los años en que el marxismo dogmático ha entrado en crisis y, con él, su "traducción" estética: la poesía social.

Pese a tanta diversidad creadora, ¿qué es lo que unifica su práctica y reflexiones literarias de este momento? A simple vista, hemos observado un retorno al intimismo y a las figuras arquetípicas de su adolescencia en Mazorcas y sus libros concomitantes con él, una vuelta a la poesía social en Baladas y decires vascos, un rechazo del humanismo y una reivindicación de la práctica poética estrictamente verbal en Lírica de Cámara, una revisión de la poesía social -sin política concreta- en Operaciones poéticas, vuelta al antihumanismo en Función de Uno, Equis, Ene, F (I.X.N.), la alegría destructivo-nihilista en La higa de Arbocorriva y, más controlada y esperanzada, en Buenos días, buenas noches -hola y adios: una despedida-, vuelta a la poesía social en Iberia sumergida y, finalmente, una vuelta a la poesía por la poesía para conectar con lo elemental humano en Poemas Órficos. Pese a tan contradictorio panorama, estos libros tienen una lógica común que los determina, unificándolos finalmente en su base. En todos ellos se observa un retorno, ya se trate de poesía social o de poesía por la poesía. Es más, en todos ellos se observan las mismas concepciones básicas del fenómeno poético. Pero, detengámonos en el primer rasgo común.

Mazorcas significó un retorno a los orígenes del poeta; Baladas y decires vascos y su Iberia sumergida,

un retorno a lo elemental vasco-ibero; Lírica de Cámara y Función de Uno, Equis, Ene, F (I.X.N.), un retorno a lo elemental poético: el sonido, en el doble plano de reflexión y práctica; Campos semánticos, un retorno a lo elemental gráfico; La higa de Arbogorriya y Buenos días, buenas noches y, de alguna manera, los Poemas Órficos, un retorno a lo elemental humano mediante/en la poesía concebida comoaprehensión-mostración de dicha elementariadad esencial. En dos palabras: tanto en su poesía intimista como en la experimental, en todos sus frentes, y al igual que en la utilización de la poesía social, observamos una constante: un retorno a lo elemental en muchos aspectos y facetas que, en todos los casos, se traduce en un retorno a la palabra por la palabra, un retorno a la elementariadad del lenguaje, cuya función social, como tal lenguaje, es comunicar. Así, pues, lo que persigue Gabriel Celaya en todos los casos es apelar a la conciencia dormida tanto con su decir como con su hacer. De ahí que reflexione en muchos poemas, explicando y explicándose. De ahí que utilice un lenguaje sorprendente, experimentando con la esencial capacidad expresiva de la lengua. Esta es la problemática interna de todos sus libros aquí comentados, libros nacidos del escepticismo que la crisis vivida le ha procurado, escepticismo ante la acción política concreta (la ruptura de la unidad del movimiento de izquierdas: floración de partidos (107), la pérdida del sentido real de la función política que hasta entonces había venido manteniendo, etc.; todo ello unido a la nueva situación teórica y política del marxismo a nivel internacional);

escepticismo ante la ideología clásico-religioso-marxista del humanismo; escepticismo ante la crisis de la función social de la poesía realista, el gran hallazgo de los años cincuenta, etc. Estas y otras circunstancias llevan al poeta a una etapa de revisión en todos los niveles, de búsqueda de algo en lo que aferrarse, indestructible, para iniciar así una nueva andadura tras esta crítica situación. Lo indestructible reside para él, pues, en lo elemental en todas sus facetas: lo elemental poético, lo elemental humano, lo elemental vasco-ibero, etc. Este es el hilo que unifica y explica su contradictoria creación literaria de estos años. Ahora bien, veamos qué explicación tiene la existencia de esta problemática interna.

Las concepciones básicas que posee acerca de la poesía no sufren transformación alguna en ninguno de sus libros. Así, su concepción de la poesía como una actividad estricta y esencialmente lingüística que tiende a explotar la rentabilidad del lenguaje natural mediante determinados mecanismos, etc.; su concepción del poeta como un medio, en tanto que en la poesía que aspira a serlo no cabe la ideología consciente de su autor, sino tan sólo la mostración de lo real que única y exclusivamente puede hacerse a nivel inconsciente; su concepción del acto de comunicación poética que conecta a dos interlocutores por encima del mismo poema, siendo éste una mera ocasión formal para el establecimiento de dicho contacto, etc.. Estas concepciones básicas, digo, no son negadas por ninguno de sus libros. Las diferencias entre unos y otros libros son diferencias de "estilo"

que no niegan lo que, según Celaya, existe objetiva y esencialmente: la capacidad poética humana, humana aunque se manifieste en contra de una determinada concepción del hombre. Digo humana, pues el humanismo sigue latiendo paradójicamente en la poesía de nuestro escritor. Esta reacción-denuncia antihumanista es consecuencia de una "manía humanista" que el poeta no puede eliminar. De ahí que, ante el reconocimiento de una realidad ingobernable por el hombre, ante la pérdida de la función y el carácter de "hacedor" de la historia que ve ahora, fruto del escepticismo y de la crisis que vive, tenga una reacción típicamente humanista: el nihilismo, que en poesía aspira -que no lo consigue siempre- a fabricar aparatos de palabras sin ideas ni sentimientos: la palabra por la palabra: una mostración de lo real, de lo que es. Esta reacción de Celaya hacia la poesía por la poesía, esta fallida huida de las ideas y de los sentimientos, este canto de lo real y elemental humano, es la mostración más palpable, no de la palabra por la palabra, sino de su situación ideológica y, por ello, de unas relaciones ideológicas concretas e históricamente determinadas: una mostración de lo que a nivel ideológico ocurre en la España de los años sesenta y setenta, por lo que a un sector de la pequeñoburguesía intelectual de "izquierdas" se refiere, sector en el que tanto tuvo que ver como trágor y "hacedor" nuestro Gabriel Celaya.

Así, pues, si hemos visto hasta aquí que todos sus libros de esta época tienen una misma lógica interna: el retorno a lo elemental indestructible en sus diversas

facetas, y las concepciones básicas del fenómeno poético son las mismas para todos, hemos de deducir que las diferencias entre unos y otros libros no son cualitativas y que, por el contrario, responden a unas mismas posiciones ideológicas, ¿cuáles son éstas? En pocas palabras: unas posiciones histórico-evolucionistas que le llevan a un retorno a lo esencial, ya sea humano, poético o histórico, un retorno a una serie de principios últimos en los que se encarna un principio final (valga la paradoja), traducción-inversión materialista de la Idea hegeliana. Unas veces se referirá a este principio como una macro-estructura impersonal y ahumana -es el caso de sus libros antihumanísticos-, otras veces será la realidad histórica -es el caso de sus libros donde vuelve a emplear la poesía social-: el hombre de todas formas no puede gobernar su situación, porque este principio, determinante de sí mismo, existe con independencia de toda conciencia subjetiva. El poeta, desde este punto de vista, juega un papel secundario, pudiendo mostrar sólamente, mediante su poesía, lo que es: mostrando, a través de su vivencia oscura e inconsciente, esa realidad esencial última histórico-natural. Después de concebir la realidad de esta manera, al Celaya existencialista, escéptico y vital, cuyos rescoldos no se han apagado todavía, sólamente le queda una salida: el nihilismo y con él la recuperación de la alegría vital, de lo elemental humano-animal. Es lo único que le queda, después de haber comprobado que el hombre no es el principio último y que el voluntarismo revolucionario no ha dado los frutos deseados. Hasta aquí hemos visto lo que

explica en su unidad estos libros, esta unidad no elimina algunas contradicciones entre ellos, pese a todo. Ahora bien, las contradicciones pueden ser explicadas a la luz de la lucha ideológica que se plantea en Celaya ahora entre el hegeliano-marxista y el escéptico-vital-existencialista, dos caras de una misma ideología de base, lo que en última instancia vuelve a unificar los libros. Estamos en lo mismo.

Acabo de señalar la posible causa de la compleja situación ideológica vivida por el vasco, veamos ahora qué ha ocurrido con Celaya por lo que a su moral poética se refiere, sobre todo desde la crisis de "su" marxismo y de la poesía social. Recordemos que en nuestro poeta y crítico siempre han primado los criterios éticos sobre los estéticos, las formas eficaces o buenas sobre las elaboraciones meramente formales o perfectistas, la teorización de aquellos y el consiguiente rechazo mediante el análisis teórico-crítico de estas formas fetichistas. Estas preocupaciones básicas han calado varias décadas de su quehacer literario. Sin embargo, ante el escepticismo en que ahora se halla inmerso, ante la vuelta que postula a la palabra por la palabra, cabe preguntarse acerca de la existencia o no de dichos criterios éticos en su labor intelectual. Sin rodeos, en Gabriel Celaya sigue latiendo con fuerza los criterios éticos o morales más que propiamente los estéticos. Esto es lo que explica ese continuo explicar y explicarse en libros que aspiran a ser en su proyecto creador básico toda una experimentación verbal, por poner un caso. En este sentido, su compromiso, tal y como dice el profesor Valver-

de, no ha sido "superado" en sus últimos libros. De ahí su continua lucha contra el posible hermatismo de sus últimas publicaciones mediante la explicación o reflexión en numerosos poemas: Lírica de Cámara es un perfecto caso concreto de lo que afirmo. De ahí que, cuando en otros casos no reflexiona abiertamente, su compromiso le lleve a la elaboración de una suerte de filosofía irónica, perfectamente justificadora de su situación.

Esta actitud nos permite afirmar que Celaya no vuelve a las vanguardias literarias en esta última etapa. No hay neo-vanguardismo en su creación, pues no actúa con criterios estéticos, persigue además apelar a la "conciencia dormida" del lector y no juega con la poesía, no se da el juego por el juego verbal, sino que se acude a la palabra por la palabra - a lo elemental poético- para mostrar lo que es, para ofrecer y ofrecerse una imagen de lo real. Desde que dio el "salto" del surrealismo al compromiso literario y político, Celaya recorrió un camino sin retorno, pese a tan aparentes como coyunturales concesiones. Pero es más, nuestro escritor va a experimentar constantemente durante estos años, pretendiendo encontrar un nuevo modelo poético tan eficaz ahora como lo fuera en su tiempo la poesía social. No lo encuentra. Sigue experimentando. Persigue en todo momento la eficacia expresiva y, mientras busca y se pierde en su camino, se halla descargado de la urgencia moral de darse a la inmensa mayoría, porque, así lo dijo él mismo, su palabra aún actuaba socialmente a través ahora de canciones de éxito. Por otra parte, su moral poética y consecuente actitud no neo-vanguardista le lleva a dar la

poesía como algo definible y concreto, como algo del aquí y del ahora -algo esencial, no obstante- que racionaliza y explica constantemente.

Celaya en este momento es uno más de esos intelectuales comunistas españoles que se han quedado desorientados. Esta etapa es la explicación-mostración más cabal de dicha desorientación. Con Inquisición de la poesía, vimos su intento de solucionar el problema teóricamente, una solución fallida dijimos entonces. Desde ese momento, 1972, su pensamiento literario que hemos recorrido a través de su poesía se orienta a la búsqueda-justificación de nuevas buenas formas poéticas, que podemos reducir a una proclamación de la poesía por la poesía, esto es, de la poesía como mostración de lo real, con la que actuar socialmente sobre la indeterminada y dormida conciencia del lector, con la que vivir lo único que le queda: la palabra por la palabra y con ella la alegría vital más elemental. Al final de la trayectoria de su pensamiento literario, vemos una proclamación de un principio o faceta que en él actuó siempre sobre la faceta de crítico: la de creador o poeta, en la que inició y agotará su vida.

Han sido los últimos estudios sobre el poeta, por lo demás los de mayor interés global, , los que lógicamente se han ocupado de una forma particular sobre la producción de Celaya aquí tratada. Aparte de detenernos en estos trabajos críticos, ha seleccionado otras muestras críticas que, por lo que se refiere a su libro Ma-

zorcas, aparecieron al poco tiempo de publicarse dicho libro. La primera recensión crítica es la de Luis Jiménez Martos aparecida en el número 254 de La Estafeta Literaria. Allí, el crítico sienta su afirmación prinicpal al respecto: Celaya se repite en este libro al tiempo que se observan atisbos de otra poesía, no del todo nueva en él, muy hacia dentro y conmovedora. Respecto de la disposición de los versos, le llama la atención la forma de las estrofas en escaleras y zigzag "para martirio del impresor, Celaya ha querido -dice- reflejar tipográficamente sus vaivenes, sus andaduras por lo real y también por lo irreal".

Ramón Barce, en el madrileño diario Ya (27-diciembre-1962) también se ocupó de este libro, del que señala de alguna manera su novedad: "Y ha surgido así un libro múltiple y riente, evocador y vasto en el que el misterio ha regresado para anidar en todas las formas del recuerdo y de la distancia". Más adelante, continúa afirmando: "Mazorcas es la historia lírica de una gran aventura acaecida al poeta por el fantástico mundo de la realidad, nuevamente vista y sentida como algo recién creado y pleno de secretos".

De manera curiosa titula Luis Yrache su crítica de La linterna sorda, libro que continúa la trayectoria abierta por Mazorcas, "Una excursión de Gabriel Celaya" (Papeles de Sons Armadans, Palma de Mallorca, abril, 1965) donde -sólo nos interesa esto por el momento- su novedad con respecto a anteriores libros de poesía es señalada: "De la sensación -comienza diciendo-, vaga aún, antes

de una mirada detenida al estilo y a algunos quiebros del autor en las ideas y en la lengua, de que es un libro de versos muy distinto a otros del poeta. Muy prolífico ya Gabriel Celaya y un clásico de la poesía de posguerra".

Lo mismo que hablábamos de La linterna sorda en relación con Mazorcas, cabe afirmar de Versos de otoño con respecto a ese libro. Esta es la razón de que les transcriba una palabras de Antonio Burgos , extraídas de su breve reseña que titula "Un Gabriel Celaya otoñal", en las que, al igual que los anteriores crítico, pero tal vez de una manera más explícita, indica el salto que se produce entre éste y los libros más claramente realistas. Veamos: "Celaya es uno de los más conocidos poetas españoles de la posguerra, a quien -con razón o sin ella, vaya usted a saber- se ha celebrado como padre e inventor de la "poesía social" (...) Pero baste anotar que este nuevo libro -el mismo título lo dice- parece apuntar hacia una nueva manera poética de Celaya, más remansada y despreocupada, meramente lírica, que vuelve sus ojos a los recuerdos, a la tristeza, a la vida misma, sin más intención, sin más cartelito de "social" ni más etiqueta de esto o lo otro" (108).

Pierre-Olivier Seirra en su trabajo sobre Gabriel Celaya, publicado por Editions Pierre Seghers en 1970, no se ocupa de la última poesía del vasco, a pesar de observar el nuevo camino poético que parece adoptar Celaya en libros como Mazorcas, La linterna sorda, etc. Todo su esfuerzo crítico se orienta a mostrar al poeta como el poeta social que, por excelencia, había sido hasta entonces, ofreciendo una lectura de los libros cita-

dos como si se tratara de momentos de duda o incertidumbre. Tal vez sea este el error más sobresaliente de tan documentado trabajo: no ver en su importancia radical el nuevo giro que Gabriel Celaya imprime a su poesía, aun sin negar por ello totalmente la poética realista a la que vuelve en nuevas ocasiones. Este estudio alimenta la imagen tópica del poeta social que de manera común y a veces única se ve en el poeta vasco. De ahí que en el penúltimo párrafo de su estudio introductorio podamos leer: "La preuve en est son dernier recueil: Ce qui manquait, poésie d'actualité, oú le poète revient à une poésie encore plus directe et vivace aprés les moments de doute et d'incertitude qu'il connut dans les vers qu'il mous livre avec Epis, Poésies d'automne et La lanterne sourde." (pág. 95). Justamente, todo el esfuerzo de Celaya va a orientarse en estos últimos años a luchar contra esta imagen, valorando de manera muy especial los últimos años de su quehacer poético. De ahí su libro antológico Poesía, hoy (1968-1979) que, recientemente aparecido, ya fue anunciado en una entrevista publicada en 1980 (El País/Libros, 27-julio-1980) como un intento de mostrar a los lectores sus nuevos caminos poéticos no realistas.

Angel González en su "Introducción" a la antología de poemas de Gabriel Celaya, preparada por él, Poesía, hace una interesante lectura del último Celaya, ciñéndose especialmente al libro Buenos días, buenas noches: "En la contraportada de la primera edición -dice- puede leerse una frase estimulante: "Un nuevo Celaya". Y así es, pero sólo en cierto modo. Es así en cuanto a que el libro define a un nuevo personaje que, sin renunciar es-

ta vez a su nombre, contradice y niega, en ocasiones de manera muy explícita, a la voz del poeta decididamente comprometido que llenó gran parte de su obra. Nunca Celaya se había vuelto con tanta desconsideración contra Celaya -aunque haya iniciado a veces el gesto (se refiere Angel González a los libros publicados desde los años sesenta en adelante), como en ese título, que tiene algo de saludo y de despedida. Sin embargo, la rebelión frente a sí mismo delata la presencia del poeta único que subyace bajo las figuras de Múgica, Leceta y Celaya" (pág. 29). Más adelante, continúa el también poeta y crítico afirmado que esta contradicción es un desplazamiento dialéctico impuesto por la realidad. Y termina diciendo: "Esta evolución del poeta, como las anteriores, no cierra un círculo, sino que prolonga una espiral que trata de ceñirse a su cambiante realidad personal e histórica"(pp. 29-30).

Una de las lecturas de mayor interés que se han ofrecido al respecto es la del profesor Valverde, en su "Introducción" a las <u>Poesías Completas</u> (tomo I), de Gabriel Celaya (Barcelona, Laia, 1977). Valverde, en su breve y sustancioso comentario a cada uno de los libros del poeta, señala la existencia de un salto total en <u>Mazorcas</u>, en forma, tono y tema: "poesías en concisas estrofas de mesurado desgranamiento, con motivaciones que van desde la metafísica hasta el intimismo, sin olvidar alguna vez el compromiso combativo; un tipo de lírica muy sujeta a una forma, que se prolonga en las colecciones posteriores <u>Versos de otoño</u> y <u>La linterna sorda</u>" (pp. 14-15). Destaca, después, la inesperada "Salsilla

sonora" de Música de baile y la nueva sorpresa de Los espejos transparentes, poemas sobre fantasías entre surrealistas kafkianas y borgesianas, sin olvidar el tono coloquial de Lo que faltaba y la sorpresa que supone volver, tras experiencias creadoras como las anteriores, a un libro como Cantata en Cuba. Se detiene más adelante en la veta "científica" de su poesía (Lírica de Cámara y Función de Uno, Equis, Ene, F (I.X.N.)), donde observa su ironía filosófica sobre el hombre y el universo. "Después-dice textualmente-, Operaciones poéticas (1971) justifica su título por un predominio, entre las piezas que forman esta miscelánea, de las que versan sobre la poesía misma, como "arte poética" antirretórica" (pág. 16). Buenos días, buenas noches lo considera "síntesis de lo mejor de los últimos libros anteriores: unos temas, con perspectiva de universo, desarrollados en tono de filosofía irónica" (pág. 17). Su última afirmación resaltable, es la que juzga esta actitud de Celaya como un intento de transcender, sin superarlo, todo lo que es deber de compromiso ético.

Gustavo Domínguez, editor de Memorias inmemoriales y autor de un magnífico estudio introductorio, como he afirmado alguna vez, ha sido uno de los críticos que con mayor sentido han luchado contra una imagen tópica de Gabriel Celaya, señalando en más de una ocasión a lo largo de su trabajo el nuevo giro que tomaba la poesía del vasco a partir de los años sesenta:"Pero justamente al final de los años 60 -dice-, patente ya cierto desencanto en la poesía social, aparecen varios libros, que marcan el inicio de un giro, entre ellos Lírica de Cámara (1969), Campos semánticos (1972) y Función de Uno, Equis,

Eng (1973). En ellos Celaya, por medio de la experimentación formal, se aparta en su contenido de lo que la crítica había asignado como normal en la obra del poeta (...) Pues bien, en los libros citados últimamente algo parece haberse desmoronado del edificio del humanismo marxista. Sea por decepciones en la praxis política, sea por fallos vitales racionalizados o por convencimiento personal cada día más interiorizado, la derivación ideológica de Gabriel Celaya cobra cada vez más fuerza" (pág. 23). Afirma también Domínguez que el poeta se ve abocado al reconocimiento de que el hombre no obedece a los modelos humanistas de su obra anterior: sólo existe "una estructura molecular sumida en un mundo de estructuras físicas que funcionan al margen de nosotros en un orden regido por algo no humano". El Celaya de Buenos días, buenas noches no es un "nuevo Celaya", sino el estado final de la metamorfosis: el nihilismo.

Amparo Gastón es la autora del prólogo, "Celaya, hoy", al libro antológico Poesía, hoy (1968-1979). Ya he comentado el sentido y objetivo final que Gabriel Celaya persigue con esta publicación. Ahora bien, lo que no he señalado suficientemente todavía es que esta edición de su poesía última, junto a las reflexiones que sobre la misma vuerte el vasco en Itinerario poético, equivalen a toda una interpretación crítica que de nuevo efectúa el vasco de sí mismo. Pero veamos lo que al respecto opina Amaparo Gastón, persona tan cercana al poeta.

Amparo Gastón señala que el objeto, no ya de su estudio, sino del libro, es"definir y mostrar cómo más allá del tópico "poeta social", hay un tercer Celaya, importante y muy poco advertido que se desarrolla a lo largo de los últimos años" (pp. 15-16). Inicia a continuación una andadura por cada uno de los libros que justifica este "tercer Celaya". Así de Lírica de Cámara afirma que expone la derrota del humanismo, que Celaya había venido defendiendo, y muestra la influencia del estructuralismo. De Operaciones poéticas se trata de un libro crítico y experimental que contiene tres tipos de poemas, unidos por el rasgo antes dicho, siendo el primer tipo una puesta a punto de la vieja poesía social, desposeyéndola de todo contenido político, aunque aceptando su apelación a la conciencia colectiva y su carácter de instrumento de transformación social, escrita en un tono irónico; la segunda serie (segunda y tercera partes del libro) está influenciada por el mundo hippy; la tercera, "Maquinaciones verbales", es una vuelta a una especie de neo-creacionismo. De Función de Uno, Equis, Ene afirma, citando a Celaya, que es un libro donde se entabla un conflicto dramático entre Ene (lo colectivo), Uno (el yo aislado) y Equis (una estructura impersonal, un orden no humano), libro que apunta al reconocimiento de que el hombre no responde a los modelos humanistas que se nos han dado. La higa de Arbúgerriya es una carcajada destructiva, viene a decir, una vuelta a lo elemental, una reacción nihilista "contra los homanismos prometeico-marxistas". De Poemas prometeicos, libro inédito del que se incluye una selección en el volumen citado, dice que parece suponer una vuelta a cierto humanis-

mo, al ocuparse de las esculturas, "refugios" en pleno nihilismo, elabradas por los héroes prometeicos que son los escultores. Su libro Buenos días, buenas noches sigue en la línea de los anteriores, afirma, obsevándose en él un cambio de tono que todo lo transforma: la alegría elemental y cierta esperanza. Iberia sumergida "más recuerda al Celaya antiguo que al actual", apartándose de la problemática de Celaya de este momento (110). Por último, se ocupa de Poemas Orficos, del que afirma:"En el fondo,Celaya,que quizá por reacción solía subrayar en sus años sociales que el trabajo es más importante que el rapto de la inspiración, parece que descubre ahora lo que la poesía ha sido siempre para él: Un poder exaltante y revivificador y, sobre todo una premonición de esa conciencia más que humana de la que Celaya siempre ha hablado como ya dada en parte, y a la vez como anuncio de una mutación radical de nuestra condición actual".

Notas del capítulo V

(1) Poesía española contemporánea, México, Ediciones Era, 1969, pág. 104.

(2) Son muchos los trabajos existentes al respecto, de ellos sólo voy a citar algunos estudios significativos, así como algunas antologías: Vittorio Bodini, Los poetas surrealistas españoles (Barcelona, Tusquets Editor, 1971); J. Cano Ballesta, La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936) (Madrid, Editorial Gredos, 1972); Pablo Corbalán, Poesía surrealista en España (Madrid, Ediciones del Centro, 1974); Joan Fuster y José Albí, "Antología del surrealismo español", Verbo, núms. 23-24-25, Alicante, 1954; Paul Ilie, Los surrealistas españoles (Madrid, Taurus, 1973).

(3) Bilbao, Comunicación Literaria de Autores, 1967. Quiero advertir al lector que en la "Parte ducumental" encontrará junto a algunos de los poemas aquí transcritos otros poemas en los que Celaya aborda de alguna manera la poesía o los elementos en ella convergentes.

(4) De La soledad cerrada, San Sebastián, Norte, 1947.

(5) Ibídem.

(6) Ibídem.

(7) Pertenence a Vuelo perdido, libro editado junto a La soledad cerrada (vid. nota (4)).

(8) Este libro no fue nunca publicado aisladamente, como tal. Fue incluido en Poesías completas (Madrid, Aguilar, 1969), donde apareció publicado por primera vez.

(9) Vid, el apartado del capítulo III titulado "Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya".

(10) El País. Libros, año II, núm. 40, Madrid, 27-julio-1980 (entrevistado por Rosa María Pereda).

(11) Vid. pp. 173 y ss.

(12) "Notas para una Cantata en Aleixandre". Vid. el apartado del capítulo II titulado "Nuevos análisis de la poesía española contemporánea: la poesía politizada (1956-1962)".

(13) Valladolid, Halcón, 1948.

(14) San Sebastián, Norte, 1947.

(15) Vid. el apartado del capítulo III titulado "Prpuesta teórica global final: Inquisición de la poesía (1972)" y más concretamente lo que se refiere al desclasamiento de los poetas.

(16) "Rafael Múgica, La soledad cerrada", Verbo, Alicante, julio-agosto, 1948 (firma "J.A.").

(17) "Rafael Múgica; La soledad cerrada", Corcel, núm.16, Valencia, 1949.

(18) "Movimientos elementales, por Gabriel Celaya", ABC, Sevilla, 24-abril-1948.

(19) "Colección "Norte": Movimientos elementales", La Gaceta Regional, Salamanca, 24-diciembre-1947 (firma "V.G.F.").

(20) "Gabriel Celaya: Objetos poéticos", Manantial, núm.1, Melilla, 1949.

(21) "Gabriel Celaya: Objetos poéticos", Verbo, Alicante, I-febrero-1949.

(22) "La poesía biológica de Celaya", Informaciones, Madrid, 13-febrero-1948.

(23) "Mapa poético de España: Guipúzcoa", Informaciones, Madrid, 26-enero-1949.

(24) Alicante, Ifach, 1950.

(25) "Deriva", Arbor, núms. 57-58, Madrid, septiembre-octubre, 1950.

(26) Alicante, Editorial Verbo, 1951, col. "Cuadernos de Crítica Literaria".

(27) Gabriel Celaya (presentation, choix de textes, traduction par Pierre-Olivier Seirra), Paris, Pierre Seghers, 1970, pág. 61.

(28) Gabriel Celaya, Poesía (selección, introducción de Angel González), Madrid, Alianza Editorial, 1977; y Poesías completas (1932-1939), I, (introducción de José María Valverde), Barcelona, Editorial Laia, 1977.

(29) Ibídem, pp. 10-11.

(30) Madrid, Editorial Cátedra, 1980, col. "Letras Hispánicas".

(31) Este libro constituye la tercera parte de su publicación antológica Deriva.

(32) San Sebastián, Norte, 1947.

(33) Santander, La Isla de los Ratones, 1949 y 1952[2].

(34) Barcelona, Colliure, 1961; Barcelona, El Bardo, 1974[2].

(35) "Carta abierta a Victoriano Crémer". Vid. el apartado del capítulo I titulado "La polémica sobre el prosaísmo y la poesía coloquial (1949)".

(36) Estrofa del poema "Mi intención es sencilla (difícil)", de Tranquilamente hablando, op. cit.

(37) Ibídem.

(38) Ibídem.

(39) Me refiero aquí a Heidegger no en el sentido de "maestro, fuente o influencia" para con Gabriel Celaya. Si lo traigo a colación es porque él ha sido uno de los filósofos que ha dejado en su obra una de las teorizaciones más importantes de lo que llamamos existencialismo, obra en la que podemos ver en estado más "puro" las categorías ideológicas subyacentes al mismo. Por lo demás, Gabriel Celaya no es considerado aquí como discípulo, aunque así se confiese él mismo, sino como un ser histórico que resulta atravesado por la misma problemática. No es, pues, una simple cuestión de nombres lo que aquí se debate.

(40) Madrid, Adonáis, 1951; Madrid, Turner, 1974[2] y 1979[3].

(41) Vid. el apartado del capítulo I titulado "La polémica sobre el prosaísmo y la poesía coloquial (1949)".

(42) "Gabriel Celaya: Deriva", El Diario Vasco, 25-julio-1950 (firmado por "B").

(43) "Deriva, por Gabriel Celaya", Correo Literario, Madrid, 15-agosto-1950.

(44) Alba, núm. 6, Vigo, 1951.

(45) "Gabriel Celaya: Deriva", Insula, núm. 58, Madrid, 15-octubre-1950.

(46) La trayectoria poética de Gabriel Celaya, op. cit..

(47) "Gabriel Celaya y su poesía", prólogo a Lo demás es silencio, Barcelona, Jorge Furest Editor, 1952.

(48) Poesía y verdad (Papeles para un proceso), Pontevedra, Ed. Litoral, 1959, col. "Huguín de Ensayos", pág: 53.

(49) Poesía y verdad (Papeles para un proceso), Barcelona, Ed. Planeta, 1979[2], pág. 173.

(50) Vid. nota (47).

(51) Madrid, El Pájaro de Paja, 1953.

(52) Barcelona, El Bardo, 1965.

(53) Publicado inicialmente en la madrileña revista Poesía Española, núm. 81, Madrid, septiembre, 1959; e incluido en sus Poesías completas, Madrid, Aguilar, 1969, y más concretamente en el libro Motores económicos, editado aquí por primera vez.

(54) Cantos iberos, Alicante, Verbo, 1955.

(55) Ibídem.

(56) Rapsodia euskara, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1961, núm. 16 (se da la circunstancia de que este fue el primer libro de poesía aparecido en esta colección).

(57) Vid. el apartado "Poesía española de postguerra", del capítulo VIII.

(58) El corazón en su sitio, Caracas, Lírica Hispana, 1959.

(59) Vid. el apartado "Teatro español de postguerra", del capítulo VIII.

(60) Vid. el apartado "Primeras reflexiones teóricas acerca de la poesía social (1952-1955)", del capítulo II.

(61) Recuerde el lector que puede hallar otros puntos analizados y diversas opiniones críticas sobre el tema en el apartado citado en la nota anterior.

(62) El País. Libros , año II, núm. 40, Madrid, 27-julio-1980.

(63) "Las cartas boca arriba, por Gabriel Celaya", ABC, Madrid, 2-octubre-1951.

(64) "Las cartas boca arriba", Correo Literario, núm. 32, Madrid, 15-septiembre-1951.

(65) Gabriel Celaya: Las cartas boca arriba", Clavileño, núm. 11, Madrid, septiembre-octubre, 1951.

(66) "Las cartas boca arriba, de Gabriel Celaya", Alcándara, núm. 2, Melilla, 1952.

(67) "Las cartas boca arriba, de Gabriel Celaya", Platero, núm. 9, Cádiz, septiembre, 1951.

(68) "Gabriel Celaya: Las cartas boca arriba", Insula, Madrid, 15-octubre-1951.

(69) "Las cartas boca arriba, de Gabriel Celaya", Ambito, Gerona, 1951.

(70) "Las cartas boca arriba", El Noticiero, Zaragoza, 23-diciembre-1951.

(71) "Gabriel Celaya: Lo demás es silencio", Diario Vasco, 23-octubre-1952 (firmado por C.de L.").

(72) Aljaba, "Gabriel Celaya, Lo demás es silencio, Jaén, noviembre-diciembre, 1952; G.A. Corriedo, "Lo demás es silencio", Deucalión, núm. 7, Madrid, 1952;M. Fernández Almagro, "Lo demás es silencio, por Gabriel Celaya", ABC, Madrid, 22-julio-1952;R. de Garciasól, "¿Y antes del silencio?", Agora, primavera, 1952, Madrid; J. Guerrero Zamora, "Lo demás es silencio", Indice, Madrid, 15-septiembre-1952; Mª Gracia Ifach, "Gabriel Celaya: Lo demás es silencio", Sigüenza, núm. 3, Alicante, enero, 1953;L. de Luis, "Un nuevo libro de Gabriel Celaya", Insula, núm. 80, Madrid, 15-agosto-1952; F. Quiñones, Lo demás es silencio, de Gabriel Celaya", Platero, núm. 17, Cádiz, 1952; C. Rodríguez Aguilera, "El silencio de Gabriel Celaya", Revista, Barcelona, 7-agosto-1952; F. Ynduráin, "Tres poetas: Gabriel Celaya (...)", El Noticiero, Zaragoza, 9-diciembre-1952.

(73) Vid. el apartado "Primeras reflexiones acerca de la poesía social (1952-1955)", del capítulo II.

(74) "Paz y concierto", Rocamador, núm. 6, Palencia, otoño, 1955.

(75) "Paz y concierto, por Gabriel Celaya", Abc, Madrid, 12-septiembre-1954.

(76) Indice, núm. 72, Madrid, febrero, 1954.

(77) "Paz y concierto", Norma, núm. 2, Granada.

(78) "Gabriel Celaya: Paz y concierto", Insula, núm. 97, Madrid, 15-enero-1954.

(79) "Paz y concierto", Al-Motamid, núm. 27, Tetuán, febrero, 1954.

(80) "Paz y concierto", Heraldo, Zaragoza, 30-diciembre-1953.

(81) "Paz y concierto, último libro de Gabriel Celaya", Aturuxo, núm. 5, La Coruña.

(82) Vid., por ejemplo, la crítica titulada "Paz y concierto" en Información, Alicante, 22-enero-1954 (firmada por "V.R.").

(83) "Gabriel Celaya, Cantos iberos", Al-Motamid, núm. 31, Tetuán, abril-junio, 1955.

(84) "Gabriel Celaya, Cantos iberos", Rumbos, núm. 95, Madrid-Barcelona, diciembre, 1955.

(85) Patria, Granada, 24-julio-1955.

(86) "Los Cantos iberos de Gabriel Celaya", La Voz de España, San Sebastián, 14-septiembre-1956.

(87) La primera crítica de Gabriel García Narezo, aparecida en Excelsior, México, 27-enero-1956; y la segunda de Isidoro Enríquez Calleja, aparecida en Las Españas, núms. 26-28, México, julio, 1956.

(88) "Gabriel Celaya: Cantos ibéricos", Atlántida, núm.13, La Coruña, enero-febrero, 1956 (Repárese en el error cometido al transcribir el título del libro: "ibéricos" por "iberos").

(89) "Gabriel Celaya, Cantos iberos", Poesía Española, núm. 41, Madrid, mayo, 1955.

(90) "Gabriel Celaya: Rapsodia euskara", La Vanguardia Española, Barcelona, 12-enero-1962; "Sobre temas vascongados: La rapsodia euskara de Gabriel Celaya", Hierro, Bilbao, 6-abril-1962; "Canción de Euzkadi", El Adelanto, Salamanca, 12-diciembre-1965; y "Baladas y decires vascos, Gabriel Celaya", ABC, Madrid, 6-octubre-1966, respectivamente.

(91) En Literatura y política (en torno al realismo español), de E. García Rico, Madrid, Edicusa, 1971, col. "Los Suplementos", núm. 19, pág. 23.

(92) Caracola, núm. 37, Málaga, noviembre, 1955.

(93) "Raíces de Gabriel Celaya", prólogo a Las resistencias del diamante, de Gabriel Celaya, México, Romorovargas y Blasco Editores, 1957, col. "Libros Luciérnaga".

(94) Paris, Pierre Seghers, Editeur, 1961.

(95) Véase nota (27).

(96) Véase "Propuesta teórica final: Inquisición de la poesía (1972)", del capítulo III.

(97) Véase "Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya(1959-1980)", del capítulo III.

(98) Itinerario poético, Madrid, Cátedra, 1975, pág.28. En su entrevista publicada por El País/Libros, el 27 de julio de 1980, vuelve a referirse a sendas publicaciones, considerándolas carentes absolutamente de poesía social.

(99) "Aviso", de Los poemas de Juan de Leceta, op.cit. El subrayado es de A.Ch.

(100) El título del libro es tomado significativa e irónicamente de la "Cámara de Wilson", aplicada en la Física Nuclear. Así, en el comentario introductor de su poema "Alfa-7" leemos:"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 microscópicas 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". Por otra parte, Amparo Gastón en el prólogo a Poesía, hoy (1968-1979) ofrece una explicación del sentido de este libro en la pág. 17, sin negar lo antes dicho por Celaya.

(101) Para ver el sentido del término "función", remito al lector al análisis efectuado de Inquisición de

la poesía, donde, a propósito de la "función poética", expuse mis conclusiones al respecto. Véase nota (96).

(102) Para subrayar cuanto digo, puede verse las últimas páginas de Memorias inmemoriales, op. cit. pp. 183-185.

(103) Puede verse mi trabajo "Revasquizar España": Reflexiones en torno a Ibera sumergida de Gabriel Celaya, Granada, Curso de Estudios Hispánicos, Universidad de Granada, 1980.

(104) Madrid, Espasa-Calpe, 1981, Col. "Selecciones Austral", núm. 82.

(105) Hemos de contar ya con la existencia de un nuevo libro, titulado Cantata a cuatro voces, en el que, según manifestaciones de su propio autor, se orienta a la poesía por la poesía. El libro se encuentra aún inédito y dio noticia de él en unas declaraciones efectuadas a una edición del programa de TVE "Las cuatro esquinas".

(106) "Introducción" a Poesía, antología de la poesía de Gabriel Celaya, op. cit.

(107) Puede consultarse lo que al respecto dice en Memorias inmemoriales, op. cit., pág. 181.

(108) Domingo, Madrid, 31-marzo-1963.

(109) Véase nota (97).

(110) No puede entenderse que se aparte del Celaya actual, sino todo lo contrario: Iberia sumergida

libro comprometido, es un elemento constitutivo del Celaya actual, esto es, de sus posiciones ideológicas. Momentáneamente, de 1976 a 1977 en que fue escrito, vuelve a existir un Celaya "social". Esa es la cuestión.

PARTE III: LAS POSICIONES CRITICO LITERARIAS DE GABRIEL CELAYA FRENTE A LA LITERATURA ESPAÑOLA

"Veo el hilo rojo en la poesía anárquica y en la poesía pura, en la novela tremendista y en la - pintura abstracta, y en el experimentalismo, y en el teatro de cámara. Todo nuestro arte y nuestra literatura es burgués, doblemente burgués cuando no quiere parecerlo. ¿No lo será también cuanto yo hago? ¿No hay esperanza?"

(Gabriel Celaya, Memorias inmemoriales,pág.17

Capítulo VI: Sobre el concepto de literatura española y otras precisiones

Justificación previa

Antes de exponer las sucesivas lecturas o interpretaciones que Gabriel Celaya ha hecho de determinados autores y periodos de la historia literaria española en el doble plano de interpretación crítica y en el de utilización literaria de algunos temas, autores, etc., lo que de manera sintética podríamos formular en los siguientes términos: Gabriel Celaya ante la literatura española y la literatura española en la producción poética del escritor vasco, antes de pasar a esta exposición, repito, he de hacer una serie de advertencias y precisiones al lector con objeto de mostrar la otra cara del tapiz, esto es, la nudosa serie de principios y razones metodológicos subyacentes a la exposición que aquí iniciamos. Tres son las cuestiones básicas que voy a intentar clarificar a lo largo de este capítulo: en primer lugar, la esfera de la producción de Gabriel Celaya tenida en cuenta a la hora de aislar sus lecturas y aportaciones acerca de la literatura española; en segundo término, valoración global de sus distintas aportaciones; y, por último, el concepto que de la literatura española posee el escritor vasco e íntimamente relacionado con esta cuestión, el sentido de la ordenación histórico-literaria adoptada para esta exposición.

Por lo que a la primera cuestión se refiere, no he dudado en ningún momento servirme de toda la producción del vasco y no sólo de aquella en que cuantitativa y cualitativamente sus aportaciones críticas eran de mayor interés.

Las razones que me han impelido a ello pueden resumirse en que sus fugaces y quintaesenciadas opiniones críticas expuestas, con carácter adjetivo, a lo largo de su producción sobre determinados autores, periodos y rasgos de la literatura española, poseen un indudable interés, en tanto presuponen en su breve inmediatez una concepción de la literatura española y en tanto ofrecen en pocas palabras una valoración y caracterización global del autor o periodo comentado. Una razón más reside en que la descripción de los distintos trabajos y el comentario de distintos poemas, abordados en otros lugares de este estudio, ignora en múltiples ocasiones, por ser adjetivo con respecto al sentido global de los trabajos y poemas en cuestión, una serie de reflexiones críticas concretas que no podemos ignorar a la hora de conocer la labor teórico y crítico literaria de Gabriel Celaya.

Valoración de sus aportaciones

Acerca de la segunda cuestión más arriba anunciada, valoración global de sus aportaciones críticas para el conocimiento de la literatura española, cabe decir que las más importantes son las que se refieren a las que toman por objeto la poesía española de postguerra. La labor teórico-crítica y creadora de Gabriel Celaya en este sentido ha sido decisiva por razones que, por obvias y repetidas, no voy a exponer en este momento. Así, desde sus primeros análisis de la poesía española contemporánea hasta su última y provisional palabra en Inquisición de la poesía, reflexión teórica y al mismo tiempo crítica sobre "su" quehacer poético, pasando por una legión de artículos, cartas abiertas, etc., todos ellos constituyen un material ineludible al que deberá acudir quien pretende conocer los últimos cuarenta años de la poesía española. A cierta distancia de esta aportación, pero asimismo importante es su lectura de Bécquer, lectura que se pretende desmitificadora. Por último sobre Fernando de Herrera y San Juan de la Cruz que, junto con el poeta romántico antes citado, fueron los caminos seguidos para una exploración "en vivo" de la poesía, Gabriel Celaya ha ofrecido unas lecturas curiosas y llenas de interés, a pesar de que el objetivo último de Celaya perseguido en estas lecturas fuera eso, una exploración de la poesía. El resto de sus aportaciones se reducen a opiniones sueltas que, a vuela pluma unas veces y con cierta morosidad otras, se encuentran desperdigadas a lo largo de su obra, siendo ésta ocasión única para verlas en conjunto y con arreglo al marco histórico literario que presuponían y del que hablaban. Y esto nos da paso, finalmente, a la tercera cuestión antes apuntada

Gabriel Celaya: concepto de literatura española

Su concepto de literatura española no está expuesto, explícitamente al menos, en ninguno de sus trabajos, ni, conscientemente, en ninguno de sus poemas. Pero esto no elimina su existencia, en tanto éste se construye y reproduce en las diversas lecturas e interpretaciones que de la literatura española ha venido haciendo. Si no existe, pues, una formulación teórica de lo que él entiende por literatura española, sí existen en cambio unas lecturas concretas y unos poemas que nos están mostrando esta concepción. Por tanto, esta es la razón que me permite hablar objetivamente de la existencia de este concepto. Otra cosa distinta es que mi lectura, y consecuentes aseveraciones al respecto, resulte exacta, esto es, objetiva. Pero este riesgo último no justifica el silencio. Por lo que peso a exponerles las conclusiones extraídas acerca de ese concepto informulado explícita y conscientemente.

Inicialmente, hemos de volver sobre el concepto de literatura que, en sentido abstracto, posee el escritor vasco. En pocas palabras: la literatura es concebida por Gabriel Celaya como un discurso cuya materia prima es una lengua utilizada de una manera específica, de una manera especial. La literatura, pues, no es más que una práctica lingüística especial. Ya veremos las diversas formulaciones de esta concepción básica (1). En este sentido la literatura española es la literatura escrita en lengua española, esto es, la práctica resultante de una utilización

estética -por lo tanto, específica- de esta lengua nuestra. De todas maneras, bien predomine en Celaya una finalidad estética en un momento determinado o bien, en otro, una función expresivo-comunicativa que se pretende más que estética, lo que sí se mantienen en todo momento intocado e intocable es la concepción del discurso literario como un discurso lingüístico especial. Y de lo que aquí afirmo, nuestro escritor ha dejado, tal vez sin pretenderlo, un claro testimonio y una declaración de principios en un poema que titula "Hablando en castellano" (2) del que me permito reproducir unas estrofas:

"HABLANDO en castellano,
mordiendo erre con erre por lo sano,
la materia verbal, con rabia y rayo,
lo pone todo en claro.
Y al nombrar doy a luz de ira mis actos.

Hablando en castellano,
con la zeta y la jota en seco zanjo
sonidos resbalados por lo blando,
zahondo el espesor de un viejo fango,
cojo y fijo su flujo. Basta un tajo.

Hablando en castellano,
el <u>poblo</u>, <u>puoblo</u>, <u>puablo</u>, que andaba desvariando,
se dice por fin pueblo, liso y llano,
con su nombre y conciencia bien clavados
para siempre, y sin más puestos en alto.

Hablando en castellano,
choco che, te !zas!, ¿ca? Canto claro
los silbidos y susurros de un murmullo que a lo largo
del lirismo galaico siempre andaba vagando
sin unidad hecha estado.

Hablando en castellano,
tan sólo con hablar, construyo y salvo,
mascando con cal seca y fuego blanco,
dando diente de muerte en lo inmediato,
el estricto sentido de lo amargo.

Hablando en castellano,
las sílabas cuadradas de perfil recortado,
los sonidos exactos, los acentos airados
de nuestras consonantes, como en armas, en alto,
atacan sin perdones, con un orgullo sano.

Hablando en castellano,
las vocales redondas como el agua son pasmos
de estilo y sencillez. Son lo rústico y sabio.
Son los cinco peldaños justos y necesarios
y, de puro elementales, parecen cinco milagros."

Ahora bien, si leemos estas estrofas detenidamente, si estrechamos el cerco de nuestra lectura, teniendo en cuenta la limitación que supone que no se trate de un texto teórico, aunque bien es verdad que tampoco podemos considerarlo reducido a mero testimonio "literario", podremos descubrir cuál es la concepción que, necesariamente ideológica, posee

Gabriel Celaya de la literatura española en este momento determinado. Así, observamos que no puede concebirse la existencia de la literatura española sino desde que se habla "castellano": "pueblo" y no "poblo, puoblo, puablo" (3). La literatura española está ligada hasta tal punto, pues, a la lengua española que no ha podido existir hasta que esta se ha constituído. No hay otras"esencias", por tanto, que las lingüísticas ("la materia verbal": "los sonidos", "las sílabas", "las vocales", etc., tal y como el propio Celaya ha dejado dicho en su poema más arriba citado), no pudiendo remontarse la existencia de la literatura española a eso que otros han dado en llamar la "literatura hispano-romana", tal y como Menéndez Pelayo propugnaba (4), por citar a tan conocido e influyente crítico. De todas maneras, de esta concepción se desprenden una serie de contradicciones que, por el momento, sólo voy a dejar planteadas: en primer lugar, al no tomar en consideración más que criterios asépticamente lingüísticos y al no dar entrada siquiera sea de manera yuxtapuesta a criterios históricos, cualquier literatura hispanoamericana habrá de ser concebida, desde esa perspectiva, como una literatura española, no faltando en este sentido un testimonio de Gabriel Celaya que corrobora la contradicción aquí planteada: en "Veinte años de poesía (1927-1947)" podemos leer textualmente: "y <u>Residencia en la tierra</u>, de Pablo Neruda que, a pesar de ser de nacionalidad chilena, entra y se afirma con ese libro en la poesía española". Por otro lado, la dispar atención prestada a la llamada poesía española medieval, atención que, a pesar de ser irrelevante y poco importante en sus aportaciones, demuestra su acep-

tación tácita de la existencia de esta poesía en tanto tal, plantea la contradicción consistente en que no es necesario que se constituya siquiera la formación social española para que exista una literatura de tal nombre, siendo suficiente únicamente la existencia de dicha lengua. Finalmente, señalar que Gabriel Celaya denomina a la lengua en que les hablo "castellano", término en el que se dan cita tanto lo que ciertamente era "castellano" como lo que devino en "español". Pero, no es este el lugar más apropiado para plantear la debatida cuestión del nombre de nuestra lengua, máxime cuando se ha ofrecido una última y, creo, exacta palabra sobre el tema (5). Lo que sí cabe aquí es mostrar una nueva contradicción: a la literatura en cuestión se refiere siempre como "literatura española", mientras que a la "materia verbal", es-to es , a la materia prima de que, según él, está hecha, la denomina "castellano", tal y como he afirmado más arriba. Ejemplos de ello los hay sobrados (6).

Hasta aquí, pues, su concepto y, según mi opinión, sus límites. Pero aún no todo está dicho al respecto. Hay una cuestión más cuyo tratamiento no desprecio, pues en el caso que nos ocupa su planteamiento y posible clarificación es decisiva. Para delimitar con mayor rigurosidad su concepto de literatura española, hemos de internarnos en su idea de "lo español" cuyo mero planteamiento hace saltar a estas páginas su postura ante "lo vasco". Vayamos a ello.

Gabriel Celaya se siente profundamente vasco. Algunos libros suyos de poesía (Rapsodia euskara, Baladas y decires vascos, Iberia sumergida)y algunos textos así lo de-

muestran (7). Una estrofa del poema antes citado lo pone de manifiesto,

"Hablando en castellano,
mal o bien, pues que soy vasco, lo barajo y desentraño,
recuerdo cómo Unamuno descubrió su abecedario
y extrajo del hueso estricto su meollo necesario,
ricamente sustanciado."

asimismo en su poema "Sin lengua" (8) hay, al mismo tiempo que una denuncia, una profunda reivindicación de lo vasco:

"¡Que nos arrancan la lengua!
¡Que nos roban nuestro canto!
Y hasta mis versos son versos
que traduzco al castellano.

Yo que aprendí a decir "padre",
mas nací diciendo "aitá",
no acierto con el idioma
justo para mi cantar."

A lo largo de su producción encontramos numerosos testimonios en este sentido cuya cita haría excesivamente lenta esta exposición. Baste saber, pues, que "lo vasco" desempeña un importante papel en Celaya. Ahora bien, sus planteamientos sobre el particular no son lineales, sino significativamente contradictorios, tal y como voy a exponerles. Así, por lo que concierne a sus opiniones sobre la lengua española, nunca rechazada con tanta virulencia como en Iberia sumergida (9), no siempre ha mantenido esta opi-

nión. En una entrevista y a la pregunta de "Usted no habla euskera ¿Considera justa la idea de aquellos que piensan que el castellano es una lengua opresora?", respondía: "No. Eso es una tontería. Yo creo que tenemos que apropiarnos de todas las armas buenas y el castellano es un arma que se nos pone en las manos y tenemos que utilizarla" (10). La producción de Celaya, en tanto está escrita en esta lengua nuestra y según sus propios criterios anteriormente expuestos, pertenece de lleno a la literatura española. Ahora bien, ¿Qué significa ese "traducir" al castellano a que hacía referencia en su poema "Sin lengua"? ¿Qué es lo que traduce? Al pie de la letra se podría responder que lo que trasvasa a su producción en español son unas "esencias" específicamente vascas y propiamente no lingüísticas. Esto permitiría hablar de la existencia de una literatura vasca en español, caracterizada ya no por esencias estrictamente lingüísticas, sino por esencias de otro tipo. Esto nos permite afirmar que, si Gabriel Celaya se considera escritor vasco por excelencia que escribe en español, su concepción de la literatura da entrada, junto a los criterios lingüísticos, a otros criterios de naturaleza distinta a los sustentados en su poema "Hablando en castellano", permitiendo en un caso hablar de Gabriel Celaya como escritor español y en otro de Gabriel Celaya como escritor vasco en español.

La cuestión es compleja y contradictoria desde esta perspectiva en un doble plano: en primer lugar, en tanto parece superar el estricto marco lingüístico que caracteriza su anterior concepción; y, en segundo término, en tan-

to muestra su contradictoria concepción de "lo vasco"/ "lo español". Por lo que a esta última cuestión respecta, se observa en Celaya un proceso contradictorio que va desde reivindicar lo propiamente español (Cantos iberos es un clarísimo ejemplo de ello) a rechazarlo en favor de lo propiamente vasco (es el caso de su ya mencionado libro Iberia sumergida), pasando por intentar la fusión de ambos (esto puede verse en algún poema de Rapsodia euskara) Veamos algunos testimonios concretos de lo aquí afirmado.

En primer lugar, me referiré a sus palabras introductorias a la segunda edición de Cantos iberos mediante las que matiza claramente el sentido en que entonces (1955) aceptaba lo español. Así, leemos: "Cantos iberos fue escrito en los años de furor y esperanza, pero a pesar de eso, o quizá por eso mismo, es el libro más calculado para producir un determinado efecto de cuantos he escrito en mi vida. Y esto, tanto por su técnica (...) como por su temática, basada en esa problemática de España que, desde nuestros ilustrados, y pasando por los escritores del 98, llega a libros tan candentes para mí como España aparta de mí este cáliz y España en el corazón. Piénsese, para comprender ciertas aparentes contradicciones de estos cantos con mis poemas vascos, cuánto me impresionaba a mí el que César Vallejo y Pablo Neruda, aún no siendo mesetarios, como yo no lo soy, pudieran sentir en su entraña los problemas de la Península. Pues la cuestión de que se trata -más que castellana- es ibera" (11). Claro que esta opinión no coincide ni mucho menos con otra que, tomando por objeto de atención algunos poemas de Cantos iberos, ha expuesto

en una nota a un poema, "España en marcha", incluido en su antología de poemas político-sociales de expresivo título: El hilo rojo (12). Allí puede leerse: "Este poema, y los cinco siguientes en este libro, pertenecen a Cantos iberos (1954) . Más que cantar a España, lo que yo pretendía era cantar la resistencia. Apelar patrióticamente a España no era más que una trampa tendida a la censura para poder hablar de cosas que de otro modo no hubiera tolerado. Y esta vez conseguí engañar a la censura" (12).

Por lo que a su actitud de defensa de lo propiamente vasco concierne, hemos tenido la oportunidad de ver un testimonio en la cita que más arriba les he transcrito de su poema "Sin lengua". De todos modos, sus libros de tema vasco son un claro y contínuo testimonio de lo que estoy afirmando, salvo lo que se observa en su poema "Canto a los míos": un rechazo de "lo castellano" y el establecimiento de una relación de identidad entre lo español y lo ibero, sumando de esta manera lo vasco y lo español. Los siguientes versos así lo demuestran(13):

"Dentro de España seguimos trabajando (los vascos)
a pesar de los fracasos, por si acaso.

Ahora, Patria, te llevamos.
Ya no somos castellanos. Somos más por españoles."

El hecho de que esta cuestión quede planteada de esta manera, que sé poco rigurosa, se debe a que he intentado seguir los pasos del propio Celaya, esto es, he pretendido ver su concepción de la literatura española, someti-

da a las fluctuaciones coyunturales de la lucha ideológica y política, tal y como las citas más arriba reproducidas nos permiten comprobar.

Hay, finalmente, otras opiniones de Celaya a través de las cuales parece descubrirse una más clara postura o concepción de la literatura española y de lo vasco en literatura. Estas son sus palabras: " No creo -dice- en "regionalismos", ni en "localismos", ni en tierras ungidas por una gracia especial para la poesía o para lo que sea. Precisamente porque soy vasco y he vivido durante muchos años rodeado de vascos que creen, hasta el separatismo, que el resto de los españoles son tontos, inútiles, vagos y superficiales, me niego (...) a reconocer que el ser sevillano, gallego, guipuzcoano o mallorquín constituya un hecho diferencial ten particularmente favorecedor o tan radicalmente definitorio que sirva para caracterizar una generación o para salvar una curailería municipal. No ha habido mejor poeta de Castilla que Miguel de Unamuno que era vasco ni no es Antonio Machado, que era andaluz. Así que, !a ver si nos entendemos!" (14).

En esta parte del trabajo, por otro lado, quien va a hablar no obstante es Gabriel Celaya. Y esta es la razón precisamente que me ha llevado a ordenar la exposición siguiendo lo que podemos llamar el esqueleto tradicional de ordenación de la historia de la literatura española, pues esta es la ordenación que acepta el escritor vasco, ordenación tan tópica como en múltiples ocasiones inexacta,si bien introduce diversas matizaciones, desmitificadoras en alguna medida, que, pese a su interés, no aportan solución

a cuestiones básicas. Así, aunque desdeña a los autores en tanto seres geniales y concibe la poesía como creación colectiva "relacionada" directamente con la historia, su postura denota un eclecticismo teórico que no proporciona un conocimiento exacto de ese aspecto de la realidad. Ciertamente, no pretendo exigirle cuentas a Celaya de todas y cada una de las opiniones que sobre escritores españoles ha ido dejando desperdigadas a lo largo de su producción, como si se trataran de análisis rigurosos. Mi rechazo va más lejos. Va al mismo concepto que de literatura española tiene y a esa periodización que comienza en la Edad Media y que él acepta sin cuestionamiento ni delimitación previa alguna. Así, aunque Celaya conciba la historia literaria como todo lo contrario a un registro de nombres y todo lo contrario asimismo a una historia sin nombres y afirme que lo único que existe no es la "cosa misma", sino actos poéticos, esto es, participaciones creadoras o recreadoras en la vida sobreindividual de la poesía (15), ni esta ni otras demitificaciones le van a llevar, desde mi prespectica, a conocer realmente lo que es la literatura española. Por eso, no tiene dificultad alguna en remontarse a la Edad Media, dando por supuesto la existencia desde entonces de la literatura española y más concretamente de la poesía cuyo peregrinar histórico va a seguir hasta estos últimos tiempos. La ordenación, pues, a que someto sus diferentes críticas y aportaciones interpretativas de la literatura española es, para ser objetivos, la que el vasco me ha impuesto en sus coordenadas básicas. Yo procedería de otra manera. Pero he de hablarles de Gabriel Celaya, de sus posiciones críticas frente a la literatura española.

Notas del capítulo VI

(1) Vid. conclusiones del presente trabajo: "Teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya: evolución y problemas fundamentales".

(2) Pertenece a su libro Cantos iberos, Alicante, Verbo, 1955. Se halla recogido en la "Parte documental". Quiero aclarar que el hecho de reproducir parte del poema no sólo como testimonio, sino con el valor de toda una declaración de principios, se debe a que concibo el poema no como una realidad verbal plurisignificativa, sino como una realidad ideológica con un solo sentido, un sentido único que es tarea nuestra delimitar.

(3) Vid. el trabajo dedicado por Manuel Alvar a esta cuestión dialectal en su libro Estudios y ensayos de literatura contemporánea, Madrid, Gredos, 1971.

(4) "Programa de literatura española", en Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, Santander, Ed. Nacional, 1941, vol. I.

(5) Vid. José Mondéjar, "Castellano" y "español", dos nombres para una lengua, Granada, Curso de Estudios Hispánicos, Universidad de Granada, 1979.

(6) Un ejemplo claro donde se alterna la denominación de "castellano" para la lengua y "español" para otras realidades lo tenemos en su poema "A Juan Ruiz, Arcipreste de Hita", de Cantos iberos, op. cit..Veamos las primeras estrofas:

"HOLA, Juan Ruiz, alto y bajo, tan real
en las contradicciones que hacen saltar el rayo
de tu verdad vital!

Ya arábigo o judío, ya buen o mal cristiano,
tú encarnas un total
y hablas en castellano, que es hablar claro unidad.

Ser español no es cerrarse, sino abrirse siempre a más
tomar todo lo que viene como un impulso fluvial
en la turbina que centra la vertical gravedad."

(7) Vid. el apartado del capítulo II titulado "Sobre la poesía vasca: Xavier de Lizardi (1961)" y "Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya", del capítulo III.

(8) De Rapsodia euskara, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1961, núm. 16.

(9) Vid. mi trabajo "Revasquizar España": reflexiones en torno a Iberia sumergida de Gabriel Celaya, Granada, Curso de Estudios Hispánicos, Universidad de Granada, 1980.

(10) "Gabriel Celaya y la conciencia colectiva" (entrevista), Kantil (Revista de Literatura), núm 13, San Sebastián,, febrero, 1979.

(11) "Nota" a Cantos iberos, Madrid, Turner, 1975[2].

(12) Madrid, Alberto Corazón Editor, 1977, col. "Visor de poesía", pág. 36.

(13) De Rapsodia euskara, op. cit.

(14) "Respuesta a una encuesta sobre la "generación sevillana del cincuenta y tantos" ", Caracola, núm. 168-169, Málaga, octubre-noviembre, 1966, pág. 16.

(15) Inquisición de la poesía, Madrid, Taurus, 1972, pág. 243.

¿Capítulo VII: Desde la Edad Media hasta el siglo XIX

La poesía medieval

Gabriel Celaya no ha prestado una atención detenida a la poesía medieval española. No obstante y siempre movido por la necesidad de sustentar sus teorías acerca del ritmo, carácterо oral y creación dolectiva de la poesía en general, se ha visto obligado a hacer algunas referencias a la poesía de la Edad Media. Considera esta poesía "lisa y llana", en tanto que sus versos son más que líricos al contar, narrar, describir y ofrecer incluso argumentaciones (1). Los poetas medievales, según Celaya, lejos de ser entes quintaesenciados y abstraídos del hombre total, eran "hombres a una de carne sensible, hueso indeformable y alma que sobrenadaba a su yo" (2). El carácter anónimo y colectivo, pues, de la creación poética es uno de los rasgos más sobresalientes de la épica popular, del romancero. Este creador colectivo no es el mito romántico del "alma del pueblo", según Celaya, sino el trabajo concreto de muchos individuos sobre unas mismas obras que, por su transmisión oral y por ser "vividas" a lo largo del tiempo, se prestan a modificaciones tanto del pueblo bajo como de los hombres cultos, modificaciones que no son felices siempre, pero que demuestran el carácter colectivo de esta creación (3).

Sobre la versificación de esta poesía, tachada por la métrica de irregular, Gabriel Celaya manifiesta que esta falta de regularidad métrica se debe a un sentido del ritmo que no es el del preceptista. Así, el hecho de que la

métrica descalifique a la poesía medieval (y a la poesía popular) por imperfectas y rudimentaria se debe a que no tienen en cuenta que esta poesía, por ser anterior a la imprenta, fue creada más para ser oída que leída (4). No obstante, en otro lugar, el crítico vasco expone que paralelamente a aquella poesía creada para ser oída, existía también, antes de la invención de la imprenta, una poesía escrita para ser leída: la del "mester de clerecía" (la "inmensa minoría" de la época). Esta poesía era más regular que la del "mester de juglaría" que se propagaba oralmente, lo que la hace ser eminentemente rítmica y acentual. Las diferencias que expone Celaya en este sentido entre juglaría y clerecía son las siguientes: el ritmo de la poesía juglaresca es acentual más que de sílabas contadas, utiliza enormemente el estribillo y el paralelismo, desconoce la estrofa como entidad regular y se produce en series indefinidas de versos. El "mester de clerecía incurre constantemente en irregularidades, sólo preceptivescas, ya que desaparecen, cuando se oyen, por el modo de leer o entonar la poesía (5).

Sobre los <u>juglares</u> habla con relativo detenimiento (6). Los considera rapsodas, autores y actores a un tiempo, cantores errantes y bohemios que buscan su público por cualquier sitio. Proceden de todas las clases y grupos sociales y, aunque no gozan del beneficio de la Corte, cuentan con el aplauso del pueblo del que y con el que viven.

Gabriel Celaya se ha referido con especial interés al <u>Arcipreste de Hita</u> en dos ocasiones: en la primera, destaca el carácter oral de su poesía por ser poeta juglaresco y

resalta el deseo del Arcipreste de que su Libro de Buen Amor se someta a la refundición popular (7); la segunda ocasión en que habla de Juan Ruiz es en un poema, "A Juan Ruiz, Arcipreste de Hita" (8), en el que Celaya, pretendiendo utilizar su estilo, va dando una interpretación del poeta: la verdad vital de su poesía, su estilo sencillo y genialmente vulgar, su clara raíz ibérica; al mismo tiempo que reflexiona sobre España, pasando a desempeñar el tratamiento de la figura del Arcipreste una específica función en un momento histórico determinado: los años cincuenta. Veamos cuanto aquí se ha afirmado en un fragmento del poema en cuestión:

"¡HOLA , Juan Ruiz, alto y bajo, tan real
en las contradicciones que hacen saltar el rayo
de tu verdad vital!

Ya arábigo o judío, ya buen o mal cristiano,
tú encarnas un total
y hablas en castellano, que es hablar claro unidad.

Ser español no es cerrarse, sino abrirse siempre a más,
tomar todo lo que viene como un impulso fluvial
en la turbina que contra la vertical gravedad.

¡Oh total, tan sencillo, oh total, tan vulgar,
tan constante y sabido
como quien reza a vueltas que Juan es la Verdad !

Tú al decirte, nos dijiste; tú al expresarte, libraste
en tu adentro la batalla de nuestra España integral;
tú y no las armas que todo lo querían separar.

Tú, Juan Ruiz, Juan-raíz de materia cordial
que abarcas cuanto choca, que sigues donde estás
con un aire -tu sonrisa- de "mañana Dios dirá". "

Juan Ruiz bien encarnado, tu anchura es caridad:
Dios se llama hoy por ejmplo Pedro o Martín como un
(día se llamó Jesús -¡Jesús!-
y no hay nada tan sagrado como la vida vulgar.

En tus versos bien leídos, Juan Ruiz, hay "poridat".
Tu malicia es ingenua, tu ironía, piedad,
tú de una vez quien eres realmente real."

Finalmente, sólo hacer referencia a la atención que Celaya prestó al Marqués de Santillana, a Juan del Encina y a Juan Alfonso de Baena como ejemplos claros de la contradicción existente entre la idea platónica de <u>la inspiración y el trabajo</u> realmente poético. De los tres, cita textos (9). En el caso del Marqués de Santillana, Celaya expone que, a pesar de su obligada consideración de la inspiración, éste valora la poesía como un saber o mester. Por lo que respecta a los otros dos autores citados, procede de igual manera.

La literatura de la "época aúrea" (siglos XVI y XVII)

Dos han sido los poetas de este dilatado periodo de la historia literaria española que han sido objeto de especial atención por parte de nuestro crítico: Fernando de Herrera y San Juan de la Cruz, como hemos tenido ocasión de comprobar. No obstante, algunas opiniones se han vertido a lo largo de toda su producción que, aisladas y vistas en su conjunto, nos dan una idea, necesariam-ente relativa, de lo que Gabriel Celaya piensa al respecto. Procederé de lo general a lo particular.

Situación social de los poetas: los primeros poetas que, según Celaya, se afirman libres y pretenden independizar su profesión del mecenazgo son los humanistas del Renacimiento. Pero, pese a sus pretensiones y medios puestos al efecto ("segundo oficio"), seguían dependiendo en buena medida del beneficio de los señores, cosa que, dados los tiempos que corrían, resultaba humillante. De todas maneras, el camino estaba abierto al haberse afirmado el individualismo renacentista y consecuentemente los valores de la personalidad. La dependencia aún existente a que se refiere Gabriel Celaya queda demostrada por las dedicatorias que los clásicos del Siglo de Oro ponían a sus libros. No obstante, el que Lope de Vega, por ejmplo, justificara sus comedias porque las pagaba el vulgo, demuestra, por otra parte, este creciente deseo de independencia que culminará a mediados del siglo XVIII (10).

En otro lugar de su producción (11), Celaya se refiere a la versificación y a la contradicción poesía leída/poesía oral, diciendo que es en el Siglo de Oro cuando culmina la tendencia de la poesía española hacia la regularidad y el isosilabismo. Esta evolución "desde el primitivismo a la clasicidad" se debe, más que a un progreso, a que cada vez se lee más poesía, oyéndose, por tanto, menos. Esta es la razón de que esn esta época la poesía oral quede relegada no a lo popular sino a lo vulgar. No obstante, y pse a esta tendencia general, a partir de 1600 se produce un de los primeros "neopopularismos" españoles, al apasionarse algunos poetas por la poesía popular. Esto se propaga a través del teatro; razón por la que, obviamente, la versificación irregular coincide con el apogeo del teatro, es decir, con el apogeo de la poesía oída . Al mismo tiempo está teniendo lugar la toma de contacto de los nuevos poetas con su pueblo (Lope, Tirso, Valdivieso, Quiñones de Benavente, Juan de la Cueva) cuyas obras de teatro incluían poemillas o canciones que se decían en alta voz.

En uno de sus últimos libros de poesía (12), nuestro escritor manifiesta abiertamente sus preferencias literarias y ratifica su actitud realista, lo que le lleva a juzgar de manera global la literatura del periodo que nos ocupa, enfrentándola con El Corbacho del Arcipreste de Talavera, obra satírica, popular y realista:

"¡Disfraces del Siglo de Oro, fábulas de Arcadia, comedias, (sonetos,
frailes y mendigos, labradores, lacayos y héroes del Imperio
.....

¡Vida disparatada! ¡Alegría soñada contra la impuesta
(España!
Ved cómo en "El Corbacho" retozan y riñen
María y Juanilla, Mencigüela y Marimenga, Franciscquella
(y Teresuela.
Ved a los rufianes Galterio y Pandulfo, al pajecillo Amintas
a Corniel, mozo de espuelas, y a la doncella Cantaflua.
Y ved a Tripa en Brazo, y ved al gran Traso el Cojo.
Vida libre y desenfado. Iberia que, oculta, aún late."

Como podemos apreciar, es frecuente en Gabriel Celaya acudir asimismo a distintos escritores y poetas de esta época a los que,criticando o corroborando, cita con objeto de fundamentar concretamente sus teorías acerca de la poesía. Por ejemplo, cita a Boscán en dos ocasiones (13): una para mostrar su desacuerdo con la opinión de Boscán acerca de que el mejor hablar es el que se parece con el mejor escribir; la otra, para apoyarse en una larga cita de Carta a la Duquesa de Soma sobre su introducción en España de los metros italianos, que Gabriel Celaya utiliza con objeto de hacernos comprender el principio de la ordenación rítmica del verso. Con Garcilaso le ocurre otro tanto. A él acude en dos ocasiones también: en la primera como objeto de atención de un poema titulado precisamente "A Garcilaso de la Vega" (14) en el que al mismo tiempo se ofrece no sólo una caracterización de Garcilaso, sino también la poética de Celaya en ese momento y, consecuentemente, una abierta detracción del garcilasismo:

" "Si de mi baja lira" prosaísta
surgiera, no mi voz, sino mi España,
verías cómo vibras en su entraña,
pese a tanto cantor garcilasista.

Estamos con las armas en la mano,
buscando un nuevo ritmo, fiel contraste.
Estamos, como tú nos enseñaste,
luchando por lo nuevo y por lo sano.

Por eso te saludo y te prometo
que daré, como tú, cauce a la Historia;
porque eres en mí, vida, no memoria,
e impulso a la aventura, no soneto."

Está clara, pues, su visión de Garcilaso como poeta vivo, en tanto su obra es recreada por él y no servilmente copiada, su visión de Garcilaso como poeta innovador y en ese sentido ejemplar. En la otra ocasión a que me refería, se detiene a analizar los versos iniciales de la Egloga Primera desde el punto de vista rítmico(15).

En otro lugar de este trabajo (16), hemos podido observar con detenimiento cuál es la lectura que Gabriel Celaya realiza de Fernando de Herrera. Esta es la razón por la que no voy a repetir ahora cuanto allí se dice. No obstante y en pocas palabras, expondré qué piensa Celaya de Herrera y cuáles son las referencias que a él ha hecho en otros trabajos no dedicados al poeta sevillano. Más que a un hombre lo que Celaya ve en este poeta es a un autor, ya que sacrificó su vida a su obra. Asimismo considera que la poe-

sía fue para él un quehacer, fabricación, "Poiesis" en definitiva, con la que pretende crear,en un principio, una poesía clásica nacional, una forma, un estilo y un idioma necesarios al Imperio. Por lo que a la cuestión amorosa respecta, Gabriel Celaya considera el amor de Herrera por la Condesa de Gelves inmerso en la mística laica del intelectualismo platónico, persiguiendo con él una sola verdad: la verdad de su poesía. Por lo demás, la clave de su poesía es el idioma a cuya perfección se entrega en la búsqueda de la intemporalidad. Eel crítico vasco,tras esta caracterización del sevillano, llega a considerarlo como un poeta puro en el sentido de que su poesía es revelación de lo que las palabras son. En dos ocasiones más alude a él: para demostrar cómo los significados de las palabras pueden encarnar en sus sonidos ("palabras nativas") y para señalar cómo en Herrera (y en otros poetas), que le es muy querido, se ve con claridad la búsqueda de un lenguaje absolutamente poético que habría de terminar en un empobrecimiento del léxico por depuración y en un fetichismo verbal por sobrevaloración del poder de las palabras escogidas (17).

El escritor donostiarra ha ofrecido asimismo una lectura de <u>San Juan de la Cruz</u> en su <u>Exploración de la poesía</u>, en la que -es obvio- no voy a insistir minuciosamente. Baste sàber que Celaya considera esta poesía como "poesía de vuelta", porque es una recuperaciòn dialéctica, un retorno a la realidad inmediata después de la unión mística. Asimismo, ve en ella una propensión panteista, aunque ni la doctrina ni San Juan de la Cruz lo sean, al establecer

contacto con Dios (la existencia) como creador suyo. Por lo que al sentido concierne, afirma que las canciones del santo son lección y consigna; lo que las convierte en poesía comprometida. El compromiso se resume en que San Juan deja constancia de una experiencia que, objetivada, se convierte en doctrina para los seguidores del Carmelo, convirtiéndose de esta forma en una poesía en equipo, más oída que leída. A este carácter comprometido de su poesía aludirá Celaya posteriormente (18), así como recurrirá a él para ejemplificar el carácter de creación colectica de la poesía(19).

Sobre Cervantes apenas si ha pronunciado palabra. Tan sólo en una carta muestra un juicio, favorable, sobre este escritor (20). Más ha"hablado" sin embargo, de uno de los personajes del "Quijote", Sancho Panza, al que le dedicó un largo poema, "A Sancho Panza" (21), en plena etapa de la poesía social. Como es lógico la "lectura" de este personaje en el poema viene impuesta por dos circunstancias: por el específico discurso en el que de él se habla, la poesía, y por lo que Celaya proyecta en este personaje desde la específica coyuntura histórica en que el poema fue escrito. El escritor vasco asocia a Sancho y al pueblo frente a los señoritos -Quijanos. Ambas nociones son formuladas de mil y una maneras. Así, leemos:

"SANCHO-BUENO, Sancho-arcilla, Sancho-pueblo,
tu lealtad se supone,
tu aguante parece fácil,
tu valor tan obligado como en la Mancha lo eterno.

(...)

Sancho-vulgo, Sancho-nadie, Sancho-santo,
Sancho de pan y cebolla
trabajado por los siglos de los siglos,cotidiano,
vivo y muerto, soterrado.

(...)

Hoy como ayer, con alarde,
los señoritos Quijano siguen viviendo del cuento,
y tú, Sancho, les toleras y hasta les sigues el sueño
por instinto, por respeto, porque creer es siempre bueno

(...)

Sancho-Quijote y a un tiempo Sancho de basta de cuentos,
Sancho-amén de tiempo al tiempo,
Sancho que aún hecho y derecho, ya de vuelta del Imperio,
al señorito Quijano le tratas de caballero

(...)

En tí pongo mi esperanza
porque no fueron los hombres que se nombran los que hicieron
más acá de toda historia -polvo y paja- nuestra patria,
sino tú como si nada."

En la carta a que antes me refería, Celaya aclara el haber asociado "Sancho-Quijote", pues lo distingue del "señorito Quijano", elogiando además la figura de don Miguel de Cervantes: "Gracias por la atención que habéis prestado

(al equipo de Caracola) a mi proclama "A Sancho Panza" -dice Celaya. Ahora estoy en deuda con Don Quijote, naturalmente, que bien se merece otra y que bien de dentro me saldrá algún día. Porque uno es Don Quijote, y otro el señorito Quijano, aunque siempre misteriosamente uno, nuestro gran don Miguel de Cervantes".

De Góngora también se ocupa nuestro escritor, juzgando en primer lugar su obra desde el punto de vista de la utilización de imágenes. La imagen gongorina es, más que un símbolo, una alegoría, pues bajo éstas están siempre latentes las realidades concretas que aquéllas decoran y, aunque su abundante presencia produzca la ilusión de que la referencia al primer término se ha perdido, lo cierto es que su discurso sigue siempre pasos lógicos. De ahí que, para Celaya, el pensamiento de Góngora no funcione analógicamente y tanto las Soledades como el Polifemo, si bien difíciles, puedan ser explicadas hasta su último detalle (22). Sobre la influencia posterior de Góngora, Gabriel Celaya alude a su importante presencia en la generación del 27, debido a que en el poeta cordobés se conjugaban dos tendencias: la de una poesía mágica y la de una poesía sabia. El 27 cree ver en Góngora la imagen como revelación (predecesor de esa especie de Metapoesía, por tanto). Pero esto no es así por las razones más arriba señaladas, lo que al mismo tiempo explica el carácter estrepitoso más que duradero de la influencia de Góngora. "Su poesía, como toda la del Barroco, no sólo no respondía a la más honda exigencia del momento sino que además, enmascarándola, la negaba" (23). Para cerrar este párrafo, reproduciré la respuesta que Gabriel Celaya ofreció a una encuesta reali-

zida por Insula sobre el poeta cordobés con motivo del cuarto centenario de su nacimiento. Esta fue la respuesta a las preguntas de "¿Cómo ve usted hoy la figura de Don Luis, como poeta de su tiempo y en el nuestro? ¿Es para usted Góngora un clásico vivo, al que puede volver con gusto e interés el lector de hoy no sólo el poeta?": "Góngora es, indudablemente, un gran poeta, y a mí sigue gustándome, y hasta fascinándome por lo que tiene de puramente sensorial. Pero las preocupaciones de los poetas del 25 no son ya nuestras preocupaciones, y, en este sentido, la conmemoración "bis" con que se ha tratado de celebrar este año al cordobés ha sido de evidente signo reaccionario. Dejemos a Góngora en su paz y en su gloria, y empecemos a hablar desde ahora mismo de Lope cuyo centenario está en puertas, y que tiene cosas más urgentes y más vivas que decir a las jóvenes generaciones" (24).

A escritores de este tiempo, de este periodo como Lope de Vega, Quevedo y Polo de Medina hace referencia nuestro crítico-poeta como ejemplos del rechazo del lenguaje culterano al que, a su vez, Caleya alude como claro ejemplo de fetichismo verbal (25). Asimismo, a Polo de Medina, al que considera un poeta ingenioso e injustamente olvidado, le dedica un poema (26) del que cito unos expresivos fragmentos:

"Hoy curo mi trascendencia
en tí, Polo de Medina.
Tus poemas son cohetes;
y tus metáforas, prisa.

¡Fiesta, fiesta! El mundo es fiesta
y disparo mi alegría.

(...)

¡Fiesta, fiesta, todo es fiesta
y diversión más que enigma!
Como quien no dice nada,
nombro a Polo de Medina.

La poesía del siglo XVIII

En Gabriel Celaya se deja sentir ese lugar común, mantenido hasta no haco muchos años, de desatención o atención insuficiente o equivocada a la literatura española del siglo XVIII por parte de historiadores de la literatura y críticos literarios. No extraña, pues, que el crítico donostiarra pase por él como sobre ascuas, dejando algunas referencias aisladas sin verdadera consistencia y siempre con carácter adjetivo.

Situación social del escritor: Aunque Celaya no hace referencia explícita al escritor español de esta época, sí ha delineado, en general, las coordenadas histórico-sociales del escritor europeo de este momento (27). La independencia profesional que buscaban los poetas desde el Renacimiento les lleva a hacerse portavoces de la sociedad en ascenso, rebelándose contra toda clase de trabas. El Arte en estos momentos se convierte en un verdadero poder revolucionario. Son los años de la Revolución Francesa.

Por otro lado, para sentar Celaya sus teorías acerca de la poesía oral señala cómo en el siglo XVIII, a propósito de la versificación, el seudo-clasicismo tendió hacia la regularidad isosilábica y la isometría estrófica, frente a lo que había ocurrido en el periodo anterior a través del teatro (28). En su análisis de las "unidades métricas", expone la definición que Luzán hace del ver-

se como oración o parte del discurso, medida por un cierto número de pies métricos, esto es, de sílabas largas y breves, que dispuestas en cierto orden y número hacen una agradable cadencia que se repite sin cesar, siendo esta repetición lo que distingue el verso de la prosa. Gabriel Celaya considera que la aparición del pie como unidad métrica se debe al deseo de fundar nuestra poesía en el mismo sistema que la antigüedad clásica, esto es, en la métrica greco-latina (29).

Sobre el lenguaje poético manifiesta Gabriel Celaya que el hecho de haber partido de unas normas que se daban por racionales y de validez universal ha conducido a una jerga "embellecedora", sobrepuesta a los temas, lo que explica el frecuente desajuste entre ambos, así como el carácter artificial de esta relación. Pone como ejemplos de esta "jerga neoclásica", es decir, de este embellecimiento o recubrimiento, a Quintana que, de esta manera, puede aplicar "la pompa de su verbo a temas tan prosaicos como la vacuna o la invención de la imprenta"; a Aribau, que canta a "los globos aerostáticos del señor Montgolfier"; y al "delicado" Meléndez Valdés (30).

El siglo XIX: poesía romántica y poesía realista

Como venimos observando a lo largo de esta exposición, Gabriel Celaya se siente especialmente inclinado, entre todos los géneros literarios, hacia la poesía. Las razones, por obvias, no necesitan comentario: Gabriel Celaya es poeta y al mismo tiempo orienta su esfuerzo intelectual al conocimiento teórico de la poesía, conocimiento que, en su trayectoria hacia su formulación abstracta, no ignora lógicamente lo concreto. De ahí que su libro Inquisición de la poesía esté sembrado de contínuas citas, referencias y comentarios, tan variados como necesarios a sus posiciones teóricas, de poetas españoles y extranjeros sobre los que en ocasiones y siempre fugazmente ofrece un juicio valorativo. Los poetas decimonónicos españoles, ya románticos ya realistas, no han podido librarse de ello. Y esta distinción entre ambas tendencias no proviene de la simple aceptación de su existencia tal y como viene repitiéndose, sino que la fundamenta a través del análisis, por lo demás muy breve, de sus respectivos lenguajes poéticos. Pero antes de introducirnos en esta cuestión, dos palabras sobre el escritor y la sociedad decimonónicos.

Situación social del escritor: La instauración del liberalismo económico fue funesta para los poetas, a pesar de haber alcanzado éstos su ansiada independencia. La poesía no tenía un público mayoritario, ni el mercado liberal pagaba el tiempo empleado en su producción. El poeta es,

pues, incompatible con el mercado liberal, convirtiéndose en un desclasado al no tener medios económicos ni, por tanto, prestigio social. El poeta se extraña de la sociedad y se encierra en sí mismo, sin comprender que su rebelión individual es impotente, en tanto que al sublimarse a sí mismo renuncia a una actividad en la realidad social. Se pine al margen de la historia, en contacto con lo absoluto, convirtiendo la lírica en algo inefable. Su reino no es de este mundo, como dicen a partir del Romanticismo los partidarios de la Metapoesía (31).

El lenguaje poético romántico: los poetas románticos, poetas en "yo" mayor, no hicieron más que combinar libremente versos canónicos en sí (32). Su lenguaje surge como reacción contra el lenguaje poético clasicista que se había hecho convencional y artificial. Para lanzar esta afirmación, Gabriel Celaya se apoya en un poeta tan típicamente romántico como lo es Espronceda, citando un fragmento de El Pastor Clasiquino en el que el autor de El estudiante de Salamanca parodia a los escritores neoclásicos. Pero, esta reacción no condujo a los románticos a hablar de un modo natural, sino que les llevó a incurrir en lo mismo que ellos condenaban. De ahí el retoricismo y grandilocuencia románticos que terminó siendo una nueva jerga. Asimismo, y esto parece ser una sociología de la poesía, nuevas voces se alzaron contra el lenguaje romántico, postulando uno nuevo: el lenguaje poético realista. Celaya recurre ahora a Campoamor, que reivindica un lenguaje sencillo y apela, por tanto, al habla popular, esto es, postula un lenguaje prosaísta contra el que, poco más tarde, reaccionarán los poetas modernistas (33).

Nuestro crítico cita a románticos como Zorrilla para dar cuenta a través de unos versos suyos de cómo este autor posee una concepción mítica de la inspiración (34) e insiste, entre los realistas, en Campoamor, al que, tal vez por la cuestión del prosaísmo que Celaya tan bien conoce, no juzga con severidad. De este último dice que se orientaba hacia el formalismo cuando insistía en que el metro y la rima son importantes, más que por su musicalidad, por su valor estrictamente. Lo que Campoamor buscaba, según piensa Celaya, era dar al poema una forma resistente al paso del tiempo.

Ahora bien, de los poetas de esta época ha sido Gustavo Adolfo Bécquer el que ha atraído a Celaya poderosamente, por lo que merece tratamiento aparte. No obstante, no pretendo agotar la paciencia del lector con repeticiones de algo que hemos podido conocer previamente (35). El crítico vasco parte en sus análisis de Bécquer de un proyecto de desmitificación del poeta, intentando para ello destruir la visión que comúnmente se tiene no sólo de su obra, sino también de su iconografía (36). Dos estudios básicos dedica, por lo demás, al poeta sevillano. En uno de ellos (37), analiza la trayectoria vital y el proceso de formación del poeta: su análisis está sustentado sobre el principio teórico consistente en que las explicaciones relativas a la creación deben extraerse del interior mismo de la obra y no de un supuesto paralelismo entre la esencia de la obra y el contenido de la biografía del autor. Así obra con Bécquer y termina desembocando su estudio en un análisis no muy extenso de las Rimas. Sus tesis básicas

en este sentido son:en la base de su producción y en la separación del poeta del hombre, se halla una protoexperiencia poética fundamental: la gran visión y la palpitación amorosa de la vida universal. Es en la miseria madrileña de sus primeros años, es del pobre hombre Domínguez del que está naciendo el personaje-autor y su importante obra. El divorcio, pues, entre el hombre y el poeta se acentúan entre 1857 y 1861: uno persigue la obra; el otro, el buen vivir. Al morir Bécquer es cuando, tras unos años de intensa producción, comienza la vida sin nombre, la verdadera vida del poeta: el poeta está vivo en su obra y en ella "el Otro", el fantasma que le pedía vida.

Al análisis de la obra becqueriana, de sus temas y de su poética o hacer poético, dedica Celaya un apartado en su libro Exploración de la poesía del que repetirá ideas en su estudio antes citado y en el que, sucintamente, afirma que para Bécquer la poesía es un más allá inefable, una Metapoesía, siendo la poesía el mejor medio para alcanzarla. El poema es evocación de lo vivido y no su transcripción, lo que explica que Bécquer sea un poeta vidente y que su poesía sea musical en el sentido de música interior: el "zumbido armonioso" de las Rimas. Ahora bien, el problema de lo inefable se resuelve dejando hablar a "El Otro" (el inconsciente), por lo que los poemas son liberación de un impulso, requiriendo éstos la comunión del lector. Por lo que al tema de la mujer respecta, Celaya afirma que ésta no es real, sino creación del poeta, esto es, una vaga sensación panteista.

Por lo demás, Bécquer ha sido objeto de sus comentarios en entrevistas y estudios no dedécados al poeta. Así, se

refiere al sevillano como testimonio de creencia en la poesía como medio más apropiado de alcanzar la Metapoesía y como perseguidor de la inmortalidad literaria que corre paralela al mito romántico de la Metapoesía (38). También cita, y en una ocasión muy tempranamente, la concepción becqueriana de la poesía como privilegio de los poetas, "la poesía para los poetas", que estos escritores desclasados postulan (39). En 1972, afirmaba Gabriel Celaya en una entrevista (40) que Bécquer le parecía un poeta mucho más moderno de lo que generalmente se viene a creer, encontrándole muchas afinidades con el surrealismo y con otras tendencias muy posteriores a él. En 1979, manifiesta asimismo en una entrevista (41) que el sevillano era un gran poeta, ya que consigue juntar la palabra y la imagen, de tal forma, que impresiona al que sabe leer sus poemas. Finalmente, "A Gustavo Adolfo Bécquer" titula un poema (42) en el que parece estar presente cierto aire de misterio y de predestinación fatal:

"¿Y si la muerte no fuera el descanso
que tanto necesito?
¿Y si quedara un resto de conciencia
como un sueño de siglos?
¿Y si debiera errar sin yo y sin forma
por no sé qué dominios?
!Noche sagrada, niégame del todo,
sálvame de un mal sino! "

Notas del capítulo VII

(1) Tal y como el mismo Celaya pretende con su "dezir" Las cosas como son.

(2) "Carta abierta a Victoriano Crémer", Espadaña, 29, León, 1949.

(3) Inquisición de la poesía, Madrid, Taurus, 1972, pp. 239-240.

(4) Ibídem, pág. 136.

(5) Ibídem, pág. 163. El mismo texto se halla en su trabajo "La poesía oral", Revista de Occidente, Madrid, núm. correspondiente al mes de febrero de 1965.

(6) Ibídem, pp. 24-25.

(7) Ibídem, pág. 187.

(8) De Cantos iberos, Alicante, Verbo, 1955.

(9) Inquisición de la poesía, op. cit., pp. 33-34.

(10) Ibídem, pág. 25.

(11) Ibídem, pp. 165-166. El mismo texto se halla en su trabajo "La poesía oral", ya citado.

(12) Iberia sumergida, Madrid, Hiperión, 1978. Hay referencias a esta época y a su literatura en numerosos poemas y, especialmente, en el que titula "Sobre el vivir del cuento" del que cito en el texto un fragmento.

(13) Inquisición de la poesía, op. cit.,pp. 99 y 135, respectivamente.

(14) De Lo que faltaba, Barcelona, El Bardo, 1967.

(15) Inquisición de la poesía, op. cit., pp. 148-149.

(16) Vid. el apartado del capítulo III del presente trabajo titulado "Exploración de la poesía a través de Herrera, Bécquer y San Juan de la Cruz (1964)".

(17) Inquisición de la poesía, op. cit. pp. 89 y 121, respectivamente.

(18) Ibídem, pág. 197.

(19) Ibídem, pág. 239.

(20) Me refiero a "Carta a Alfonso Canales", parcialmente editada en la revista malagueña Caracola (1955) y que, como he afirmado en otras ocasiones, ofrezco completa en la "Parte documental".

(21) De Cantos iberos, op. cit.

(22) Exploración de la poesía, Barcelona, Ed. Seix-Barral, 1964, pág. 126.

(23) "Veinte años de poesía (1927-1947)", Egán, núm. 2, San Sebastián, 1948, pág. 29.

(24) Insula, julio-agosto, 1961.

(25) Inquisición de la poesía, op. cit., pp. 122-123.

(26) "Homenaje a Polo de Medina", en Entreacto, Madrid, Agora, 1957.

(27) Inquisición de la poesía, op. cit. pp. 25-26.

(28) Ibídem, pág. 166; y en "La poesía oral", art. cit.

(29) Ibídem, pág. 144.

(30) Ibídem, pág. 124.

(31) Ibídem, pp. 27-28.

(32) Ibídem, pág. 166.

(33) Ibídem, pp. 124-127.

(34) Ibídem, pág. 38.

(35) Vid. el apartado del capítulo I dedicado a Bécquer, así como el dedicado en en capítulo III ("Exploración de la poesía..."y"Gustavo Adolfo Bécquer (1972)").

(36) Vid. "Bécquer una vez más", La Voz de España, San Sebastián, 21-julio-1968.

(37) Gustavo Adolfo Bécquer, Madrid, Ediciones Júcar, 1972.

(38) Inquisición de la poesía, op. cit., pp. 18 y 195, respectivamente.

(39) En "Sobre poetas y poesía (carta abierta a W. Noriega)", La Voz de España, San Sebastián, 16-diciembre-1947; y en Inquisición de la poesía, op. cit., pág. 29.

(40) Unidad, San Sebastián, 18-enero-1972 (entrevistado por Albino Mallo).

(41) "Gabriel Celaya sólo poeta", Nueva Estafeta, núm. 3, Madrid, febrero, 1979 (entrevistado por Jorge Cela Trulock), pág. 60.

(42) De Versos de Otoño, Jerez de la Frontera, La Venencia, 1963.

Capítulo VIII: Sobre la literatura española contemporánea

Situación social del escritor contemporáneo

La actitud de rechazo a la sociedad y al sentirse solo y al margen de la Historia, tal y como ocurría en el periodo romántico, está presente en los escritores contemporáneos y de manera muy especial en los escritores vanguardistas. Por un lado, se vuelve a hablar del papel mediúmnico del poeta y, por otro, se exageran los refinamientos del quehacer artístico. Estas actitudes se corresponden ahora, por ejemplo, con el surrealismo, por una parte, y con la poesía pura, por otra. La verdad es que, según Gabriel Celaya, en ambos casos existe una misma realidad y, en consecuencia, una misma finalidad o función: como revancha contra la sociedad que le ignora, el poeta, desclasado, trata de hacer patente que la Poesía es el privilegio de unos pocos seres de excepción y hasta considera el éxito como un signo de vulgaridad. Estos poetas se oponen tanto a los burgueses como al pueblo: " "La plebe municipal y espesa" a que aludía Rubén Darío en plena exquisitez modernista" (1).

El Modernismo

Celaya considera este movimiento literario procedente del "simbolismo" francés, más cultivado a fines del siglo XIX en Latinoamérica que en España y que llegó a la Península a través de Rubén Darío. Su poesía es colorista, "medio triste" y "medio sensual" (2). El lenguaje poético modernista fue resultado de una reacción en contra de la poesía realista cuyo lenguaje, por hallarse próximo al lenguaje cotidiano, resultó más propenso al desgaste que cualquier otra jerga. Los modernistas reivindican ahora lo raro, artificioso y precioso (3). Por otro lado, para demostrar Gabriel Celaya que es una intención artística, y no algo inserto en la naturaleza del idioma empleado, lo que le lleva a una elección de una determinada dominante rítmica, pone por ejemplo los experimentos de métrica cuantitativa llevados a cabo por los poetas modernistas, experimentos que demuestran sus posibilidad en nuestra lengua y cita concretamente Celaya la "Salutación del Optimista", la "Marcha triunfal" y la "Salutación de Leonardo", de Rubén Darío, llegando nuestro crítico a resultados y conclusiones "evidentes"(4).

A la importante figura del escritor nicaragüense dedica Celaya un poema titulado precisamente "A Rubén Darío" (5), en el que hallamos una suerte de interpretación lírica de este poeta -con el que el poeta vasco se identifica- sustentada en el principio básico de "destrucción de la vida para la creación de la obra". Así leemos:

"En plena destrucción, se salva la belleza.
Es mentira, tan sólo esa mentira
que acaba en cuanto suena o bien empieza,
¡oh sílaba que a sí misma se mira!

Eras tú, mi Rubén, dando en luz contra el hueso,
la tremenda ilusión de ser sólo tus versos,
la muerte que no duelo, el lento beso
-¡azul, azul, azul!-, al sentirnos inmersos.

Eras tú. Destruías tu evidencia y tu estado.
Sacabas de tu muerte la belleza irisada.
Todo estaba empezando. Todo era, anonadado,
la luz que siempre brilla, pero parece nada.

Eras tú. ¿Qué esperabas? ¿Un último poema?
¿Una rima preciosa y un platónico acierto?
¿Un cálculo secreto y un puro teorema?
Te repaso. Saludo. Te leo como muerto.

Tú inceniaste tu vida, tu explosión, tu alegría.
Tú arrancaste en miserias, como yo, tus despojos.
Tú miraste el vacío que en torno a tí reía;
sacaste del abismo con doble luz tus ojos.

Así fue. Nada es nada. También yo me destruyo
por un verso feliz que si logra hacer diana
en un corazón suelto, que quizá es el tuyo,
formará una aureola como la luna, tana.

No sé más. Sacrifico como tú, por un resto
de belleza posible, lo que tengo de santo,
idiota y respetable, yo conforme a mi puesto.
La hermosura es tan sólo real como un espanto.

Por salvar unos versos, por salvar una nada,
Rubén, tú hiciste hoguera, destruyendo tu vida.
También yo quemo todo; también doy por sagrada
la muerte con que ofrezco lo que cualquiera pida."

Tras dar unos breves apuntes biográficos de Manuel Machado, señala su pertenencia al modernismo cuya poesía "le iba muy bien", pues se sentía sólo embriagado de belleza. "La voz de Manuel Machado, andaluza y erótica, canta tristemente como quien ya lo ha visto todo. No es una voz honda, pero el ritmo de sus versos acompaña el g golpe de tacones del baile flamenco, y sus colores son como los del cante andaluz. Aunque su poesía es fundamentalmente andaluza, casi árabe, también supo sentir a Castilla (...) Su estilo, aunque instintivo y basado en las coplas populares, es mucho más sabio de lo que parece. No olvidemos que Manuel Machado, cuando era joven, vivió en París y recibió la influencia de los refinados poetas franceses de fin de siglo. De ahí esa extraña mezcla de modernismo francés y cante andaluz" (6). Celaya compara a Manuel a su hermano Antonio, considerándolo más brillante, aunque menos profundo que el autor de Campos de Castilla (7).

En otro lugar de su producción se refiere nuestro crítico al Valle Inclán modernista del que parafrasea unos textos de La lámpara maravillosa, en los que cree ver a un Valle ocultista, neoplatónico y seudomísticamente quietista, lo que prueba su concepción del arte como un "más allá" (t).

La generación del 98

Concepto de generación: Una generación no se inventa. No se prefabrica. Surge de manera natural y no se define a sí misma. Brota, como brotó el 98, casi sin querer o sin saber, "cargada de significaciones, al margen de la voluntad consciente o de la intención de quienes participan en esa aventura, sembrando semillas a voleo, golpeando a quienes hoy vemos eran sus hermanos porque estaban unidos por algo que no era ni manifiesto, ni una preposición doctrinaria, sino algo que en ellos, sin saber ellos, y a veces en apariencia contra ellos, reinaba como el espíritu de su tiempo" (9).

Generación del 98 es el nombre con el que, expone Celaya, se designa a un grupo de escritores que empezaron a publicar a finales de siglo, escritores preocupados por "el problema de España" en tiempos de liquidación definitiva del poderío español ultramarino. Los noventayochistas toman conciencia de la pobreza y atraso del país, se preguntan por las causas de decadencia, así como por lo que es necesario reformar para que España sea un país moderno. Las características de la crisis que afectó a todos los escritores de este grupo generacional fueron: desprecio por la mentira en que se mantenía al pueblo español, crítica a la España oficial, deseo de renovación, al mismo tiempo que un inmenso amor a Castilla (10), amor que precisamente Gabriel Celaya no le profesa a esta tierra en

un poema de tema castellano en el que cita al 98. Me refiero a su poema "De negocios en tierra-muerta" (11) del que cito un fragmento de la segunda parte:

"¡Cementerios castellanos
de Covaleda y Vinuesa,
muerta muerte y aburrido
golpear pena con pena!
Aguantar lo que así viene
y explotar lo que se pueda
fue lo vuestro; pero España
no perdona esa inconsciencia.
Vuestras ruinas, vuestro arrastre,
las caries en las almenas,
como no somos turistas
nos irritan y sublevan.
¡Textos del 98!
Cementerios, vean, vean!

De Azorín destaca no sólo su pertenencia a la generación, sino también el haber sido quien la denominara de esta manera a través de una serie de artículos recogidos bajo el título de "La generación del 98" (en Clásicos y modernos (1919)). Allí habla de un renacimiento europeísta y apunta las características de esta generación. Entre lo mejor de la obra azoriniana cuentan, dice Celaya, sus descripciones de pueblos castellanos y la evocación del ambiente de antiguos personajes históricos. En realidad, afirma nuestro crítico, Azorín, aunque ha cultivado todos los géneros literarios, siempre ha escrito libros de un

sólo género. "Lo curioso es que este poeta no haya publicado ni un solo verso". En La voluntad, su primera novela, se denuncia la resignación, la pereza y la tristeza. Pero este primer Azorín combativo y casi revolucionario se va apagando poco a poco. Más adelante, niega "la supuesta decadencia" de España, dando paso a una especie de contemplación, mitad estética, mitad mística. Su estilo, afirma Celaya, realza los detalles más pequeños y los más olvidados objetos a través de una minuciosa y precisa descripción. Por lo demás, su influencia más importante en el aspecto estilístico, fue su reacción contra el estilo retórico de los escritores de fines del siglo XIX, al escribir en frases cortas y sencillas y, aunque un poco reiterativas, siempre sugestivas (12).

De Miguel de Unamuno, escritor vasco como él, también se ha ocupado Gabriel Celaya, aunque brevemente. Tras ofrecer algunos datos de su biografía, describe brevemente los rasgos más sobresalientes de su personalidad: escritor apasionado, independiente y polémico, siempre disconforme, tal y como muestra su libro Contra esto y aquello. Sus preocupaciones, típicas del 98, se resumen en una preocupación por España, tal y como reflejan sus textos de los que Celaya cita como especialmente significativo en este sentido su En torno al casticismo (1895) donde Unamuno habla de la necesidad de abrirse al mundo, al mismo tiempo que defiende la "casta", lo puramente castellano, no en un sentido racista. Parejos en importancia al tema de España, corren los temas de la muerte y la sobrevivencia. Nunca se resignó, continúa afirmando Gabriel Celaya, a la pérdida de la fe cristiana que generó una serie de contradic-

ciones en el escriotr bilbaíno, causantes de su estilo paradójico y de ese girar constantemente alrededor de la cuestión religiosa. Por otra parte, expone también Celaya, si bien durante mucho tiempo fue considerado fundamentalmente ensayista, anticipando algunos de sus ensayos el existencialismo europeo, eso no ha impedido que haya sido considerado poeta, novelista y autor dramático importante, producción esta en donde se descubre tal vez con mayor fuerza sus deseos de inmortalidad. Su estilo parece bárbaro en ocasiones "porque tuerce y retuerce la lengua sometiéndola a la pasión de un afán expresivo" (13). Sobre este particular, Gabriel Celaya ha dejado dos testimonios a lo largo de su obra poética: uno de ellos, que vuelvo a citar, pertenece a su libros Cantos iberos (1955):

"Hablando en castellano,
mal o bien, pues que soy vasco, lo barajo y desentraño,
recuerdo cómo Unamuno descubrió su abecedario
y extrajo del hueso estricto su meollo necesario,
ricamente sustanciado".

el otro testimonio alude, en aparente contradicción con el texto anteriormente citado, a las imperfecciones gramaticales de dos escritores vascos, Baroja y Unamuno, a los que se suma el propio Celaya. El fragmento que les cito pertenece a su poema "Sin lengua", de Rapsodia euskara (1961):

"Con mis faltas de sintaxis,
yo, por vasco sin remedio,

pecaré, como Baroja
y Unamuno, de imperfecto.

Porque ellos, aunque me choque,
no supieron escribir.
Doctores tiene mi España
que se lo sabrán decir.

Y si ellos no pudieron,
pese a toda su pasión,
hacer suyo un nuevo idioma,
amigos, ¿qué podré yo?.*

Finalmente, el crítico vasco se ha referido a la influencia de Unamuno en los escritores españoles de postguerra. Ahora bien, más que referirse a una situación de hecho, apeló a la conciencia de los jóvenes poetas españoles para que siguieran el ejemplo de dos poetas de verdad, fuera ya la cuestión de la calidad literaria: Unamuno y, como es lógico, Antonio Machado. Se trataba de orientar la lucha en contra del garcilasismo al evocar a dos claros ejemplos de hombría, de verdad y de valor español (14).

El novelista y ensayista vasco Pío Baroja también ha merecido la atención de nuestro crítico. En 1948, Celaya rompió una lanza en favor de Baroja al escribir un artículo en su defensa tras haber sido atacado agriamente por Antonio Vigliode (15). Recordemos cómo Celaya sustentaba su defensa en la insobornable independencia y buen instinto literario de Baroja, que se había ganado el derecho a

juzgar. Más adelante, se refiere más extensamente a él, destacando la confusa época de transición y descomposición que le tocó vivir a él y a sus compañeros de generación, que había creado la conciencia de la necesaria renovación de España. Y esto condujo a Pío Baroja a posiciones negativas, escépticas e incrédulas. Celaya hace hincapié asimismo en las simpatías del vasco por los anarquistas que le granjearon, junto a su anticlericalismo y progresismo, la consideración de revolucionario por parte del sector más reaccionario de la sociedad española de la época. Ahora bien, Celaya afirma que en realidad Baroja se rebeló tanto contra las izquierdas como contra las derechas, llevando una vida solitaria en desacuerdo con todo lo divino y todo lo humano. Pero su pesimismo y, consecuentemente, sus protestas no se encaminaron a cambiar la situación, sino a presentar la realidad de la vida de una manera fragmentaria y subjetiva (16). Sobre el estilo, valgan las afirmaciones expuestas en el texto citado a propósito de Miguel de Unamuno en el párrafo anterior.

El último escritor noventayochista del que Celaya ha hecho innumerables referencias y al que ha dedicado algunos artículos ha sido Antonio Machado. Celaya su origen andaluz con el que entra en contradicción su obra, en tanto sus poemas más característicos son castellanos no sólo por sus temas, sino también por su estilo sobrio, lo que se opone al estilo metafórico y colorista habitual en los poetas andaluces (17), rasgo que, por tanto, lo diferencia de la producción poética de su hermano Manuel. Antonio Machado, expone asimismo Celaya, fue un hombre oscuro y sin

ambiciones de ninguna clase. Su larga estancia en ciudades tan típicamente castellanas como Soria y Segovia influyó en él, así como el amplio y seco paisaje castellano. Y esto queda demostrado con uno de sus mejores libros: Campos de Castilla. En su poesía se dan cita, además, dos rasgos típicos noventayochistas: la severa melancolía con que evoca el pasado de Castilla y, al mismo tiempo, la esperanza en una España mejor. Esta esperanza fue la que le llevó a adoptar una postura combativa durante la guerra civil española, siendo esta actitud tanto como el valor de su obra, lo que ha hecho de él un maestro de poetas y un símbolo civil (18). Estas son las razones fundamentales que impelieron a Gabriel Celaya a escribir tres artículos sobre el poeta andaluz, tres artículos claramente politizados sobre los homenajes tributados al Machado poeta y símbolo civil en 1959 y 1962, tal y como hemos visto en otro lugar del presente trabajo (19). Y estas mismas razones son las que muy temoranamente Celaya (y otros) reivindicara a Antonio Machado como ejemplo a tener en cuenta por parte de los jóvenes poetas españoles de finales de los años cuarenta: "No queremos dirigirnos a ninguna minoría sino al hombre cualquiera y quizá por eso los poetas actuales, a diferencia de los de la generación precedente, están más cerca de Antonio Machado que de Juan Ramón Jiménez, aunque éste sea estéticamente tan superior" (20). Para dirigirse al hombre cualquiera no hay que caer en lo populachero y no hay que olvidar "con qué espontaneidad y con qué hermosura responde el pueblo de verdad a la limpia y alta llamada de un Lope o de un Machado" (21). Machado nunca se desncarnó, ni temió comprometerse

ni trató de flotar por encima del pueblo (22). Por eso concibe Celaya al poeta sevillano como símbolo y eso es lo que deja entrever en uno de sus poemas escritos a raíz del frustrado homenaje a Antonio Machado que se le iba a tributar en la ciudad andaluza cuyo nombre recoge el título del poema en febrero de 1966: "Versos de Baeza" (23):

"OCURRIA algo raro.
Conocía a todo el mundo. Nos dábamos abrazos.
Nadie decía nada. ¿Para qué,si era claro?
Tan claro como raro,
tan puesto en cierta luz de un mundo diferente
era hallar mil amigos
perdidos por provincias, perdidos por distingos
chiquitos que Machado fundía en su pureza.
!Estábamos unidos,
unidos en un acto que era más que un recuerdo!
Sabíamos que pronto cada uno volvería
a su lugar, su tiempo,
su idea personal como a una luz o un llanto,
y yo me preguntaba:
"¿Cómo logra esta unión don Antonio Machado?""

Por último, me referiré a la utilización que Celaya hace de unas opiniones de Machado sobre el barroco literario español: Si Machado,afirma nuestro crítico, abomina al barroco por su pobreza de intuición y por su tendencia a lo intemporal, a lo artificial y a lo aristocrático, rasgos que son exactos y que él denuncia con agudeza, es porque

su incomprensión es radical al juzgar a poetas del grupo opuesto al suyo. Es por lo que Machado no podrá comprender la intención última de estos poetas: la fabricación de un objeto puro (24). Por medio de estas palabras que, aisladas de su contexto, pierden gran parte de su sentido original, podemos apreciar una vez más la interpretación y caracterización que Gabriel Celaya hace de ese poeta andaluz: lo contrario a lo intemporal, a lo artificial y a lo aristocrático es "nuestro don Antonio Machado".

Las vanguardias artísticas y literarias

Se denomina, dice Celaya, "vanguardismo" a los movimientos literarios y artísticos que, como reacción contra el romanticismo, el realismo y el naturalismo del siglo XIX, se extiende por toda Europa en los años que van de 1900 a 1940. En nuestro país no hubo niguna escuela vanguardista de importancia, aunque sí dejaron su influencia los "ismos" europeos (25). Así, el"ultraísmo", al que aún no se ha hecho justicia, recogió las preocupaciones de su tiempo e infundió en nuestra lírica una savia fresca. A esta influencia hay que añadir las influencias francesas que, partiendo de Baudelaire, se diversificaron en dos tendencias: Mallarmé-Valèry que llevaban a la poesía pura; y Rimbaud que conducía al surrealismo y a un neorromanticismo. Aquélla influencia se resolvía en un hermetismo perfectista y ésta convertía la poesía en un medio irregular de conocimiento metafísico. El psicoanálisis prestó una armazón teórica para esta pretensión rimbaudiana. Celaya afirma asimismo que la corriente romántica seguía penetrando, siendo, declarada o encubiertamente, el verdadero motor de la actividad poética. "Todos los "ismos", quiéranlo o no, fueron románticos, o tan románticamente antirrománticos como el Futurismo. El Surrealismo, último de esos "ismos", con su automatismo (nuevo nombre de la inspiración) (...) recogía de hecho las más puras consecuencias del librelirismo romántico. Para lograr la apertura de ese mundo no racional, no comprensible, y casi

anti-literario (...) había una llave maestra: la imagen". Su cultivo había sido proclamado en España ya por el Ultraísmo y el Creacionismo. De ahí la influencia de Góngora sobre la generación del 27 (26). Estas y otras razones son las que le lleva a postular a Celaya la identidad de base de la bohemia, el dandysmo parnasiano, el populismo y el hermetismo, en tanto son aspectos,contradictorios aparentemente, de una misma actitud que perdura en las vanguardias de nuestro siglo (27).

Aparte de estos breves análisis de las vanguardias, Celaya ha dejado un poema "Vivir para ver" (28) en el que no sólo incide en los aspectos esenciales de las vanguardias, sino que al mismo tiempo toma partido al respecto, tal y como podemos observar en las siguientes estrofas del poema en cuestión:

"Tales fuisteis vosotros, poetas vanguardistas,
rebeldes como un golpe de brisa entre las fornadas,
levemente rebeldes, levemente reales,
apenas comprensibles hoy que vemos tan claro
cómo en falso eludisteis lo revolucionario
que os tocó y que puntuasteis jugando, no luchando,
y a título de bello burlando, no salvando
lo bárbaro y sagrado del impulso sin mancha.

Bella fue la aventura. Bello fue vuestro impulso.
Bella, la irresponsable radiación que exhibisteis.
Bellos, vuestros hallazgos. Bellos, los bellos versos
que quedan como ruinas de aquel viento de lejos
que no entendisteis, quiso ser un pueblo concreto

clamando en el desierto, llamando en vuestra puerta,
mientras, falsos rebeldes, creyéndoos combatientes,
arrojábais las bombas del lirismo absoluto.

!Oh pura poesía, luciente en lo lejano,
ave sobre-real de ojos bien calculados
y pupilas redondas de atención delirante!
!Oh construcción vibrátil de palabras exactas,
e imágenes con brillo de explosiones de fiesta
que, al estallar al cero, perdían su sentido
y, al perder su sentido, desvelaban la magia
matemática y loca del verbo dicho y hecho!

(...)

Poca cosa me queda si resto lo que os debo,
ruiseñores maestros que os fuisteis por las ramas,
mas si canto, mi canto resulta diferente.
No quiero condenaros -!ay, todo lo contrario!-.
Quisiera ser un hijo salvado y bautizado,
mas pese a mí sucede que os niego en cada verso.
Lo que un día intentasteis sigue siendo un comienzo
que no puede seguirse. Somos otros, mordientes.

A veces me parece que os debo pedir cuentas,
no por mí, por aquellos que dejasteis sin habla
y estaban ya cargados de terrible evidencia
cuando dabais por buenas las técnicas,exactas
bellezas de unos versos que ahora nos avergüenzan,
pues ya entonces lloraban los niños que os callabais,
maldecían los hombres que hoy siguen maldiciendo,
y vosotros, al margen, os lavabais las manos."

Sobre algunos escritores españoles de este momento

Juan Ramón Jiménez: Gabriel Celaya se ha mostrado contradictorio a la hora de enjuiciar la vida y obra del poeta onubense. En el único punto donde ha mantenido un solo criterio es en su consideración negativa, necesariamente negativa pues Celaya postula lo contrario, de la dedicación de su obra "a la inmensa minoría". En este sentido, ha arremetido constantemente contra el poeta andaluz. No ocurre lo mismo, en cambio, con respecto a su obra que no la termina de rechazar cuando reivindica su valor, tal y como vamos a ir viendo.

Sobre su origen y trayectoria, nuestro crítico opina que Juan Ramón había arrancado del modernismo para llegar a una poesía desnuda del mejor estilo (29). Esta poesía sabia, su obra, tan estéticamente superior a la de Antonio Machado, gozó de enorme influencia en los poetas del 27, aunque no así en los poetas de la postguerra que se sienten más cerca del poeta sevillano (30). La única ocasión en que Celaya se detiene concretamente a comentar una publicación de Juan Ramón es en su artículo, analizado previamente (31), dedicado al poeta con motivo de la aparición de La Estación Total con las Canciones de la nueva luz, artículo en el que pudimos observar sus opiniones claramente positivas y sus juicios aprobatorios sin ambages. Ahora bien, por lo que a la cuestión de la "inmensa minoría" respecta, su postura, como decía anteriormente, es radicalmente distinta a la sustentada por Juan Ramón

y de ello ha dado fe en varias ocasiones (32). "No podemos renunciar -dice Celaya en "El punto de partida"- a las conquistas de la poesía sabia -sabia hasta cuando se las da de neo-popularista- que nació bajo el signo de Juan Ramón, pero a la vez nos repugna su lema "A la minoría elite". No queremos dirigirnos a ninguna minoría sino al hombre cualquiera". Ahora bien, la diferencia entre la inmensa minoría y la inmensa mayoría, según nuestro crítico y poeta, no es cuantitativa, esto es, no estriba en si leen muchos o pocos poesía, sino en quiénes la leen. Cuando Juan Ramón Jiménez se consagra a la minoría no sólo acepta una situación real, sino que además se complace en esa situación, frente alo que Celaya y los poetas sociales persiguen. En otro lugares de su producción (33), Celaya destaca brevemente algunas de las preferencias literarias del andaluz universal, siendo una de ellas los valores estéticos del novel Miguel Hernández frente al disgusto que siente, por ejemplo, ante la poesía de Neruda que, por razones profundamente personales y no por motivos pequeños, tachó de desorganizada, gárrula, caótica, palúdica, descuidada, fácilmente abundante, etc.

Finalmente, reproduciré dos testimonios literarios sobre Juan Ramón en los que se observa con nitidez la contradictoria actitud de Gabriel Celaya ante la obra del andaluz. Por un lado, tenemos su poema "A Juan Ramón Jiménez" (34) en el que, más que el espíritu crítico y apasionado del donostiarra, aparece una actitud "recuperadora", al sustentar su poema en la dicotomía vida/obra, esto es, al no importarle a Celaya los defectos de Juan Ramón, sino su

trabajo creador que, en definitiva, se separa del hombre:

"UNOS vienen y otros van. Aquí clavan. Allí cantan.
Nadie cuenta. Todos salvan a su modo la esperanza.

Pablo temble-dependiente, Pedro a puños jornalero,
Juan que pese a su neurosis logra fijar unos versos.

Hay que crear, hay que dar lo que se puede, avanzando,
sin prisa, como Juan Goethe, y como tú, sin descando,

día a día, pena a pena, mortalmente trabajando
una obra en la que al cabo quedaremos enterrados.

Todos estamos en ello. Todos juntos conjugando,
Juan si jota, gota a gota tercamente edificando.

Porque a mil vidas perdidas, cien amigos fracasados,
diez poetas y una amante, diste forma y diste estado,

porque tú, contra tí mismo, fuiste un poco más que un tú
encogido y miserable, ardo en tu cáncer de luz.

Me hablarán de tus defectos...¿Qué me importa? Considero
tu trabajo, y el que fuieste desaparece en tus versos."

Por otra parte, el característico Celaya apasionado e iconoclasta hace referencia en su poema "Noche de Zugarramurdi" (35) a Juan Ramón Jiménez desde un punto de vista no coin-

cidente con el anterior. El fragmento a que me refiero es el siguiente:

"-¿Hemos llegado ya? !Vaya una algarabía!
-Este infierno es tan solo el de la poesía.

-!Vean a Juan Ramón, el sensitivo,
mirándose el ombligo entre suspiros!
!Oh gran masturbador! !Oh tú, exquisito!
!Oh padre putativo del lirismo!"

Ramón Gómez de la Serna: De "Ramón", Gabriel Celaya dice que ha cultivado la "novela grande", como él llamaba a la extensa, el relato corto, el cuento, la crítica literaria y el teatro. Su temperamente poético es evidente por lo que a nuestro crítico le extraña que no haya publicado nunca versos. Tras citar algunas de sus novelas, afirma que sus cuentos y novelas cortas se confunden con las greguerías. Asimismo califica sus ensayos de greguerías. La conclusión final a que llega el vasco es que todas las obras de Ramón son greguerías acumuladas en sus novelas grandes o, en otros casos, son greguerías que se suceden como una letanía. La greguería, dice más adelante, es una palabra inventada por Gómez de la Serna para designar un texto breve en el que se mezclan el humor y la metáfora poética, y que a veces consigue mostrar de manera efectiva y sorprendente un aspecto de las cosas que no habíamos visto en ellas. Es, por lo demás, el más típico representante español de la literatura de vanguardia. Su mayor éxito lo sitúan en el periodo de entre-guerras (1918-1936),

coincidente con la época del vanguardismo. Sus juicios globales sobre la obra de Ramón pueden resumirse en que no llegó a crear una obra sólida, debido probablemente a su misma capacidad de invención y a su fantástica imaginación, estando sus inmmerables hallazgos desparramados por sus obras (36).

Las preferencias de Celaya no se orientan precisamente por el teatro, razón por la que no es muy frecuente que hable de autores teatrales. Tan sólo en dos ocasiones lo hace: una para hablar de Carlos Arniches y otra para hacerlo de Buero Vallejo, al que nos referiremos posteriormente. Del primero dice que, a pesar de haber nacido en Alicante, debe ser considerado madrileño no sólo porque viviera en esta ciudad, sino también porque cuanto escribió fue una descripción de los ambientes, costumbres y tipos de esta capital. Asimismo, debe ser considerado madrileño, porque creó un modo de hablar en el que combina las hablas populares con una estilización de las mismas. Así, dice Celaya, aunque es cómico e incorrecto en el aspecto gramatical, su estilización no deja de ser muy sabia. Esta forma de hablar ha sido aceptada por los madrileños, que no hablaban propiamente de esta manera, constituyendo esta influencia un caso único en la literatura. Comenzó Arniches escribiendo obras breves que él llamaba "sainetes rápidos". También escribió lo que él mismo llamaba "tragedias gortescas". Durante su vida conoció el éxito popular. No obstante, una parte de la crítica tardó en comprender que Arniches había sabido recoger de una manera popular y profunda una tradición española, al mismo tiempo que se había

hecho heredero de Ramón de la Cruz. Su comicidad es satírica y tiene una intención de crítica social. Arniches tanto nos hace pensar como nos hace reir (37).

Por la fecha de su nacimiento y muerte (1886-1945), se incluye en este lugar a José Gutiérrez Solana. Este famoso pintor y, según Celaya, escritor sorprendente no reconocido en vida como literato es, en esta última faceta, objeto de la atención de nuestro crítico. El hecho de que su obra literaria, que no fue ni secundaria ni breve, haya sido dejada en segundo término, se debe al carácter excepcional de su obra pictórica. Entre sus libros recuerda Celaya: Madrid, escenas y costumbres, La España negra, Madrid callejero y Dos pueblos de Castilla. Todo en Solana es una triste burla de la sociedad, reflejando como escritor una mezcla de barbarie, inocencia y fina sensibilidad. Su estilo es descuidado, pero hasta este descuido en cuanto refleja su concepción del mundo y de la trágica España en que vivió, tiene sentido. Tras romper todas las barreras y las costumbres aceptadas, nos sumerge, expone Celaya, en el mundo de la "España negra" (38).

La Generación del 27

Celaya considera directamente entroncados con las vanguardias, en las que nos hemos detenido anteriormente, a los componentes de la llamada generación del 27 o generación del 25 como también suele denominar nuestro crítico a este grupo de poetas. De todas maneras, lo que en ningún momento cuestiona es que se trate de una Generación literaria. El carácter vanguardista a que hace referencia Celaya lo resume cuando en su "Carta abierta a José García Nieto" dice que "nuestros hermanos mayores", al chocar con el medio social que les asfixiaba, adoptaron una postura rebelde y beligerante. Y, aunque no faltaron los que se refugiaron en su torre de marfil, la verdad es que también lucharon éstos, aunque sólamente en el terreno estético, creyendo inocente y noblemente en la Religión del Arte y en el porvenir de una nueva belleza pletórica de repercusiones sobre-artísticas.

Los frutos más importantes de esta época en los que se aunaba la poesía sabia y la poesía mágica y en los que comenzó a aflorar un neorromanticismo, fueron los primeros libros de Alberti (Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí), los de García Lorca (Canciones, Romancero Gitano, Poema del cante jondo), que supusieron una vuelta al cultivo de las formas populares nacionales. "Ya, con ambición más vasta, aunque quizá no tan profunda (como los anteriores), esta poesía iluminada que nos da cinco obras

a cuál más extraordinaria y significativa: Sobre los ángeles y Poeta en Nueva York, de los citados Alberti y García Lorca; La destrucción o el amor, de Vicente Aleixandre; La realidad y el deseo (...) de Luis Cernuda; y Residencia en la tierra, de Pablo Neruda que, a pesar de ser de nacionalidad chilena, entra y se afirma con ese libro en la poesía española" (39). Por lo que a la cuestión de Góngora y el 27 respecta, nos detuvimos en ella al hablar de las influencias del poeta cordobés que, en este caso, fue más estrepitosa que duradera por las razones allí apuntadas.

Hay una cuestión que no puedo soslayar, ya que goza de un doble interés para nuestro trabajo. Me refiero a la doble actitud que Gabriel Celaya mantiene con respecto a la generación del 27: por una parte, actitud de enconada defensa; y, por otra, actitud de abierto rechazo del quehacer poético de esta generación. Una vez que finalizó la guerra civil y comenzaron a desdibujarse forzadamente los signos culturales, entre otros, de los años precedentes, Celaya adoptó una actitud de defensa de esta poesía y de estos signos, al pensar que lo primero que debía hacer en conciencia era retómar la tradición literaria de que procedía, esto es, la tradición reciente de la generación del 27 y del surrealismo francés. Su actitud defensiva del, o como se viene llamando, "republicanismo cultural" ha quedado ratificada con su práctica: fundación de la Editorial Norte y con su, entre otros, artículo "Defensa de nuestros poetas" (40), en el que alza su voz contra los ataques que un periodista realiza en contra de la poesía contemporánea a la que, como sabemos, nuestro crítico considera excepcio-

nal. Posteriormente, nuevas necesidades, generadas a partir de una abierta actitud comprometida, impelieron a Gabriel Celaya a buscar nuevos caminos para la poesía: vinieron los primeros análisis de la poesía española contemporánea y la propuesta de acción en el campo de la práctica poética: seguir a los poetas del 27 se hacía, pues, inviable para sus nuevas pretensiones y objetivos inmediatos. El "arte por el arte" quedaba ya lejos de las concepciones de Celaya y con ello moría también su etapa de poeta vanguardista, pasando a luchar contra "la pérdida de la familiaridad comunicativa", contra el "egocentrismo" y el "hermetismo", contra "la poesía como magia" más que como expresión, contra el "neutralismo y la frialdad de la Poesía Pura", contra "la falta de contacto con el hombre" que el 27 propugnaba, etc. (41). La tradición inmediata anterior que retomaba ahora tenía un nombre: Antonio Machado. Pero, aparte de las cuestiones generales aquí apuntadas, hay otras que vamos a irlas descubriendo a partir de los comentarios y trabajos concretos que sobre los poetas de esta generación ha ido dando a luz Gabriel Celaya.

Durante sus años de estancia en Madrid, nuestro crítico y poeta conoció y sostuvo una amistad personal con Federico García Lorca. Posteriormente, el escritor vasco publicó una serie de artículos que ya conocemos (42), en los que trata del aspecto humano del escritor granadino, más que de la estética del 27, que no ignora totalmente y contra la vuelve a pronunciarse en desacuerdo: Así, comenta anécdotas de su estancia en San Sebastián, algunos rasgos de la personalidad de Federico, su inocencia política, etc., amén de ofrecer algunos juicios laudatorios sobre su

Romancero gitano y su versión sobre un libro de poesía de Federico inexistente del que sólamente conoció cuatro sonetos. Su visión de García Lorca entra dentro de las que han ayudado a crear una imagen mítica de Federico. Por otra parte, sobre su obra y el carácter minoritario de su poesía, mostró Celaya algún juicio aislado en el que señala: "los que aplauden el Romancero gitano olvidan con demasiada facilidad tanto al joven colaborador de Litoral como al creador maduro que con Poeta en Nueva York, Diván del tamarit y sus poemas póstumos supo ir mucho más allá de ese Romancero gitano que, como él sabía y me dijo de palabra muchas veces, no era más que una degeneración de sus Primeras canciones"(43). En otras ocasiones se refiere a García Lorca para sentar sus teorías sobre el "segundo yo" del poeta, "el duende" según el granadino, y para ejemolificar con él la reacción que surgió contra el lenguaje modernista: " "Que púberes canéforas te ofrenden el acanto", solía citar García Lorca, comentando muy divertido: "De todo este verso sólo entiendo "que"". Lo cual no le salvó de ver convertido en tópico su Romancero gitano" (44).

De Pedro Salinas apenas si habla Celaya. Tan sólo lo cita en sus trabajos teóricos en pocas ocasiones (sobre el carácter no acabado de la poesía escrita y sobre la tradición literaria y anónima) (45), escapándosele entre líneas que es un gran poeta.

Jorge Guillén: "Cuanto más pasan los años -dice nuestro crítico- más vamos dándonos cuenta de la talla excepcional de esos poetas -Lorca, Alberti, Guillén, Salinas, Aleixan-

dre- que se revelaron entre 1920 y 1930, y que alguien ha llamado los hijos de Juan Ramón Jiménez. Entre esos poetas, Jorge Guillén ocupa un lugar único y un poco raro. No es tan popular como Federico, no ha influido en los jóvenes -en los nietos de Juan Ramón- tanto como, por ejemplo, Aleixandre, pero su obra brilla intangible, se impone magistral y gana cada día en secretos quilates. Ante ella tenemos la impresión de que estamos ante algo hecho de una vez para siempre, plenamente realizado, irrebatible". Su gran lección, humana y poética, está en su probidad, limpieza, honradez y continuidad de su "obra": Cántico, su único libro, en el que abundan los versos siempre nuevos y las bellezas sin vuelta (46). En otro lugar de su producción crítica (47), Celaya se refiere al poeta como partidario de esa tendencia poética, coexistente con la neorromántica, que propugnaba, antes de 1936, la necesidad de reintegrar el poema en una forma cerrada y rigurosa que lo salvara de las dispersiones torrenciales: Cántico es un claro ejemplo de perfección y, por tanto, oposición a los derramamientos románticos, en tanto su autor pretende construir un único libro, "la obra justa y colmada hecha de una vez para siempre". Por último, me referiré a cómo Celaya no rechaza el perfectismo, aunque contradictoriamente oriente su poesía en otra dirección, con lo que la influencia de Jorge Guillén no puede menoscabarse: "Y claro está también -dice- que si los perfectistas en su punto dan fe de vida, como Jorge Guillén, los temporalistas auténticos no se van por las ramas y prefieren el pájaro en la mano del poema bien realizado a los ciento volando de las improvisaciones baratas" (48).

Según Gabriel Celaya, Vicente Aleixandre se hace célebre con su libro La destrucción o el amor. Su obra, dice, es un canto a las fuerzas vitales, estando escrita en un estilo irracional en el que abundan las imágenes. Desde hace unos años, la poesía de Aleixandre, como la de todos los poetas españoles, ha ido humanizándose, advirtiéndose ya en Sombras del paraíso (1944) y en Historia del corazón (1954). Los temas de la vida vulgar aparecen cada vez más en su obra, sustituyendo a las fuerzas vitales y universales que cantaba en su primera época. Escribe, continúa afirmando Celaya, en largos versículos, siempre rítmicos, pero de medida irregular. Su poesía, aún cuando utiliza palabras prosaicas, tiene un tono noble y elevado, estando muy construida (49). Tras este perfil que resume la visión que Celaya posee de Aleixandre, cabe referirse a sus artículos sobre este poeta, que hemos tenido oportunidad de conocer (50). En ellos, recordemos brevemente, destaca la evolución del poeta, los dos polos en los que se resume su obra: surrealismo y realidad y su enorme influencia sobre los jóvenes poetas españoles, entre otras cosas. Esto ha hecho de Vicente Aleixandre el único poeta válido y honrado de la generación del 27 que queda en España en opinión del guipuzcoano. Para terminar, y como prueba de la admiración que Celaya siente por Aleixandre, hay que referirse a su Cantata en Aleixandre (51), libro escrito a dos voces, la del premio Nobel y la suya propia, cuya dedicatoria reza así: "A Vicente Aleixandre, vivo en mí como en tantos". Un poema, finalmente, escrito en colaboración con Amparo Gastón y titulado "Homenaje a Vicente Aleixandre"(52),

del que proceden los siguientes versos, da prueba de esa admiración por el último premio Nobel español:

"-Su calor
blanco ha vibrado en tus versos.
-Y en los tuyos. Y en el vuelo
que nos confunde a los dos.

-Como Dios
"la destrucció o el amor",
y en sus versos a lo humano,
el gestado corazón"

Gerardo Diego, expone nuestro crítico, anunció junto a Huidobro y Larrea el "creacionismo" en los años de las vanguardias: crear una realidad que no tenga nada que ver con la naturaleza, sin referencia a nada lógico. Aunque el creacionismo no tuvo éxito, Gerardo Diego nunca ha renunciado a escribir poemas de ese estilo, alternándolos con otros poemas absolutamente clásicos. Este doble aspecto de su poesía parece contradictorio, aunque él lo ha defendido al perseguir tanto una poesía relativa como una poesía absoluta. Su dominio del oficio es enorme. Entre las obras creacionistas, Celaya destaca Imagen, Manual de espumas y Biografía incompleta; y entre sus libros clásicos: Versos humanos, Soria, etc. (53). En 1951, Gabriel Celaya entrevistaba al poeta y profesor durante una estancia ocasional de éste en San Sebastián (54). Allí, el crítico vasco venía a decir que Gerardo Diego era uno de

los "grandes" de esa excepcional generación y hombre providencial al eslazarla con la inmediatamente posterior. Asimismo lo señala como el salvador de la poesía de postguerra. Esta opinión entra en contradicción con la que anteriormente exponía sobre Vicente Aleixandre como único representante válido de la generación del 27 en la España de postguerra.

Dámaso Alonso, para Gabriel Celaya, aúna en su persona dos facetas en las que sobresale: la de crítico y la de poeta. A la primera nos referiremos en su lugar y momento oportuno. Ahora veamos lo que el crítico donostiarra nos dice del poeta. "Sus libros de poesía combinan la maestría de quien añade a la pasión y al hondo sentir poético, un enorme conocimiento del lenguaje y de los recursos lingüísticos" . Es autor, dice Celaya, de cuatro libros de poemas, cuyo más alto momento es Hijos de la Ira(1944) que por su tono en apariencia imparcial resulta impresionante. En su momento constituyó un escándalo y una incitación a la lucha. Toda la poesía social española fue animada por el Dámaso Alonso de Hijos de la Ira. Como poeta es apasionado y sincero. Una angustia religiosa le conmueve y su sarcasmo es por eso tan sagrado como su llanto. Su estilo es muy cuidado, aunque a primera vista la irregularidad de sus versos, su tono abrupto y el aparente desorden a que le lleva la fuerza expresiva de sus versos, puedan hacernos pensar lo contrario. Todo en su poesía ha sido càlculado para lograr un efecto determinado (55). Sin embargo, en tor lugar Gabriel Celaya parece contradecirse al juzgar Hijos de la Ira de la siguiente manera: "Algunos críticos han dicho -expone Celaya- que el origen

de la Poesía Social puede situarse en la publicación, en 1944, del libro de Dámaso Alonso Hijos de la Ira. Creo que esto no em correcto. Por lo menos a mí, ese libro típicamente tremendista, no me influyó en nada. Más bien me molestó. Pero hay que reconocer que tuvo el mérito de romper con lo que llamábamos la Poesía oficial" (36). De su libro Hombre y Dios, finalmente, el poeta vasco nos ha hablado en un poema titulado "A Dámaso Alonso (agradeciéndole el envío de su libro Hombre y Dios)" (37). Veámoslo:

"DAMASO, Dámaso, choca
esa luz: dame la mano.
Nunca nombra a Dios en vano
un poeta, siempre toca

donde duele, y así invoca
lo inefablemente humano.
Basta un verso por lo sano.
Dios, escándalo en tu boca.

Dios real de más, más vida,
de más Dámaso y más trenos,
de más furia arrepentida,

de más tiernísimos truenos
por la boca de la herida.
Dámaso, Dios, más o menos."

Luis Cernuda, frente a Vicente Aleixandre y su evolución y trayectoria poética por ejemplo, es un poeta "re-

metido", dentro de los del 27: "buen poeta -dice Celaya- sin duda, pero que me suena a viejo, no a antiguo, por repetidor y limitado" (58). En un artículo dedicado a este poeta (59) arremete contra él, pese a profesarle admiración desde siempre. Eran los tiempos, se justifica Celaya ahora -1979-, en que primaban más los criterios éticos que estéticos. Esta es la razón de su ataque a Cernuda que se concreta en una denuncia de su egocentrismo y del apartamiento de la realidad que se traduce en su poesía en una forma de escapismo y, por tanto, en una poesía estéril.

De Rafael Alberti apenas si dice nada. Valgan las alusiones que a él hace al hablar, en general, de la generación del 27 y un poema, "A Rafael Alberti" (60), en el que Celaya no aporta propiamente una interpretación del poeta gaditano, sino que a él se dirige en tanto interlocutor, interlocutor especial por poeta y por haber sabido comprometerse en su momento. Valga esta estrofa como muestra de lo anteriormente dicho:

"De todo lo intentado, ¿Qué nos queda?
Una tranquilidad hasta la muerte.
Hicimos cuanto estuvo a nuestro alcance
y hoy va, bien afluido, en la corriente."

La poesía española de postguerra

La parte más importante de la producción crítico literaria de Gabriel Celaya toma como objeto de reflexión y análisis la poesía española de postguerra. Así, desde sus primeros análisis críticos y la propuesta de una norma de acción, las polémicas sobre el prosaísmo y la poesía coloquial, sus críticas concretas de la más reciente poesía española, pasando por sus reflexiones en torno a la poesía social, sus análisis de la poesía politizada hasta los balances finales que han supuesto Poesía y verdad (papeles para un proceso) e Inquisición de la poesía, descubrimos la importancia que ha tenido y tiene en su quehacer crítico la poesía española de las últimas décadas. De ahí la ineherente dificultad que ofrece este apartado, ya que su exposición puede convertirse sin pretenderlo en una mera repetición de lo que hemos venido exponiendo en la primera parte del presente estudio..De todas maneras, me siento obligado a aventurar una suerte de resumen al respecto que complete la visión que Gabriel Celaya tiene de la literatura española. El lector debe disculpar, pues, el hecho de volver sobre ideas y análisis incansablemente repetidos por el propio Celaya y, ahora, por el que esto escribe. No obstante, conoceremos su crítica desde la poesía a compañeros de viaje, a amigos y enemigos a los que, al menos tan minuciosamente como pretendo aquí, no hemos tenido aún acceso.

Dos palabras sobre la generación de 1936 y el "poeta-puente" Miguel Hernández: Gabriel Celaya no participa del concepto de generación de 1936, aunque en alguna ocasión y de manera velada aluda a "su" generación: "Tengo ante mí -dice- una generación -la de los hijos de Juan Ramón- (que) llegó adonde la mía no ha llegado ni aun con mucho" (61). El de lo que sí habla es de su promoción (62). No extraña, pues, que en 1965 rechace la etiqueta que a él y a otros se les pretende imponer, aduciendo para ello que muchos de los poetas de aquella supuesta generación abandonaron el país o bien murieron (63). A Miguel Hernández, por otro lado, lo considera un poeta-puente en nuestra reciente poesía, porque está a caballo entre el 27 y la poesía de postguerra, entre el "simbolismo" y el "realismo", abriendo así nuevos caminos a la poesía española y transformandola genialmente (64). Calro que, transformándola para algunos, ya que desde 1934 se adivina una corriente muy distinta que habría de alcanzar su desarrollo en los años inmediatamente posteriores a la guerra civil:

"-¡Volemos! Mira, ya estamos en el años treinta y cuatro.
-Congregantes católicos de izquierda
en "Cruz y Raya" pregarcilasean.
Ya pía con "Abril" un tal Rosales.
Tres minutos y doce después, Bleiberg.
Luego estalla la guerra: barro y sangre,
rabia, miedo y rubor, gangrenas-madre.
Pero no se preocupen: los poetas,
mansos hoy como ayer, hacen calceta.

¡Qué hermosa algarabía de emplumados
metidos en la jaula "Garcilaso"!
Mas algo hay que no marcha: los cantores
se sienten más movidos que motores.
Y al llegar al soneto tres mil trece,
la máquina-Ridruejo se detiene." (65)

Entramos de esta manera en el Garcilasismo: "En efecto, tras la conmoción de los años 1936-1939, no sólo habían desaparecido de nuestro país casi todos los poetas que hasta entonces se habían destacado, sino que además, la circunstancia política convidaba a ensayar un clasicismo rabiosamente hispánico. Y, al conjuro de esta demanda, los ensayos formalistas que se habían hecho antes de 1936 adquirieron una nueva significación. Dionisio Ridsuejo comenzó a fabricar, casi en serie, poemas de apariencia perfecta. La revista Garcilaso prestó cauce a un movimiento que multiplicaba de un modo casi automático sonetos tan bien construidos como faltos de verdadero aliento y de honda sustancia humana. Lo que se había tomado por saludable vigor abocaba en un preciosismo cada día más huero; y el llamado clasicismo en un "pastichismo" de la peor especie" (66).

Contra esta tendencia de la poesía española comienza a observarse una reacción por parte de distintos poetas aislados y otros agrupados generalmente en torno a una revista, cuya característica más notable es la elaboración de una poesía "tremendista". En este sentido, cabe citar el libro de Dámaso Alonso Hijos de la Ira, y la poesía que nace al calor de la revista leonesa Espadaña. Pero, se-

gún Celaya, no puede considerarse éste el origen de la poesía social (67).

El origen de la poesía social hay que situarlo en el año 1947 en el que surgieron los primeros brotes. No era un movimiento organizado, sino algo que estaba en el ambiente por las siguientes causas, entre otras: el final de la Segunda Guerra Mundial y la posibilidad de derrocamiento del régimen instaurado en España, el ejemplo de los surrealistas franceses pasados con sus armas y su poesía a la resistencia en contra de los nazis, la teoría del compromiso de Sartre. Cuando en 1952 su publica la Antología Consultada de la joven poesía española, la poesía social ya había adquirido plena conciencia de sí misma (68). Esta, además, tenía un evidente carácter político en cuanto luchaba en contra del régimen franquista; pero no era propiamente una poesía política. Lo que buscaba era un lenguaje sencillo y directo y una atención a los problemas del hombre cualquiera, siendo además destinada a la inmensa mayoría (69).

En los primeros años sesenta, la poesía social entró en crisis debido a la enorme difusión que logró, al cansancio que produce cualquier corriente literaria dominante, a la proliferación de epígonos que convirtieron en un cliché lo que había comenzado como un deslumbrante descubrimiento y, finalmente, otra causa reside en la aparición de una incipiente sociedad de consumo. Muy pronto el neovanguardismo, que ya se respiraba en el aire, proliferó y se manifestó en un experimentalismo renovador, de base reaccionaria y capitalista (70).

¿Cómo es la poesía de hoy?: "Está cambiando -dice Gabriel Celaya-, no sólo con respecto a la de hace veinte años, sino también a la de veinticuatro horas. Esto es lo inquietante. Y no lo digo por el cambio en sí, que es cosa que está muy bien, sino porque lo hace sin asimilar lo anterior. Nosotros nos opusimos a la generación que nos precedió después de aprendérnosla. Pero ahora se pone a partiendo de cero. Y eso me parece una equivocación " (71).

Esta es la trayectoria que, según el poeta y crítico vasco, ha descrito la poesía española en las últimas décadas, desdeuna perspectiva global. Ahora bien, nuestro escritor se ha preocupado en numerosísimas ocasiones de bajar a la arena de lo concreto, esto es, se ha preocupado de criticar a poetas españoles de este momento histórico desde ese doble plano de la creaciòn y de la crítica en sentido formalmente estricto.

Empecemos viendo lo que dice de Blas de Otero: En 1950 le dedicó un artículo (72) en el que resaltaba el carácter humano y auténtico de su poesía, así como lo cuidado de su forma que nunca da en preciosista. A este poeta, amigo y compañero de armas poéticas, le dedicó tres poemas. En el primero, "A Blas de Otero" (73), Celaya, más que hacer una interpretación del poeta vizcaíno desde la poesía, va exponiendo sus preocupaciones sociales, aunando su voz a la de Otero:

"AMIGO Blas de Otero: Porque sé que tú existes,
y porque el mundo existe, y yo también existo,
porque tú y yo y el mundo nos estamos muriendo,

gastando nuestras vueltas como quien no hace nada,
quiero hablarte y hablarme, dejar hablar al mundo
de este dolor que insiste en todo lo que existe.

(...)

Tú sabes. No perdonas. Estás ardiendo vivo.
La llama que nos duele quería ser un ala.
Tú sabes y tu verso pone el grito en el cielo.
Tú, tan serio, tan hombre, tan de Dios aun si pecas,
sabes también por dentro de una angustia rampante,
de poemas prosaicos, de un amor sublevado.

(...)

Por eso, amigo mío, te recuerdo, llorando;
te recuerdo, riendo; te recuerdo, borracho;
pensando que soy bueno, mordiéndome las uñas,
con este yo enconado que no quiero que exista,
con eso que en tí canta, con eso en que me extingo
y digo derramado: amigo Blas de Otero."

En su "Segunda carta a Blas de Otero" (74), Gabriel Celaya invita a su compañero a trabajar más desde la poesía, y esto pone de manifiesto uno de los rasgos más característicos del autor de Redoble de conciencia: el cuidado formal y el exigente control en sus publicaciones, diferencia radical existente entre ambos poetas sociales:

"Comprendo mis excesos. No me digas: "Contén
tu abundancia y no trates de darme el mal por bien"

Ya sé que soy un hombre que el mar se lleva inmerso
y tú, mejor que yo, un obrero del verso.

Por eso justamente te exijo más trabajo.
Hay una gran campana que espera tu badajo."

En el tercero de los poemas que le dedica, "Recuerdo a Blas de Otero contra la envidia" (75), sale Celaya en defensa de la poesía de Otero contra las acusaciones de formalista y de estar acabado:

"BLAS de Otero se ha muerto.
Todos sus amigos lo dicen en voz baja,
arrugando un hociquito de conejo.
Blas de Otero está acabado.
Mas ¿quién hay que si cuenta no cante hoy como muerto?
"Blas de Otero falleció
en la mitad de sun soneto",
maldicen, dicen suspensos
aquellos de sus amigos que bendicen un acierto,
pero no soportan ciento.
"Blas de Otero se murió falto de aire
en un encabalgamiento."
!Tantas malas intenciones,
tanta envidia, Blas de Otero!
!Hasta lejos, Blas de Otero es germen nuevo
para los mil vivillos que de él tanto aprendieron
pero dicen: "No, no es eso",
porque sólo ven por fuera y no en los dentros qué es bueno

Sin verdad, ¿dónde hay un poema?
Sin riñones, ¿dónde el verso?
Por eso rompo el cascajo,
y sigo, y quedo, y repito: Blas de Otero.
!Lo veremos!
Porque lo siento, enanitos, sigue viviendo en la luz,
y disfruta de poética salud."

De José Hierro ha hablado nuestro crítico en una ocasión (76). Allí venía a decir que en él está siempre presente el compromiso con sus circunstancias históricas. El tono de su poesía, por lo demás, es distinto al de otros poetas sociales: su poesía no es bravía, siendo así testimonio negativo de su época. Pero, además, su poesía no sobreabunda ni se hincha retóricamente. Su verso es claro, limpio y fluido, sin un adorno ni una palabra de más, aunque ricamente sustanciado.

Angela Figuera Aymerich se incorpora plenamente con su libro El Cristo inútil (1952) a la poesía social y, dentro de esta línea, escribe sus mejores poemas hasta llegar al más alto de sus libros: Belleza cruel (1958). Su estilo es rudo y de una gran fuerza expresiva. Su ritmo, un poco elemental, arrastra al lector. Su vocabulario es duro y cortante. Su tono enérgico (77).

Gloria Fuertes escribe una poesía desgarrada, desenfadada y, en el fondo, llena de ternura. Utiliza un tono muy social y a la vez muy personal cuando habla de la vida y de los suburbios, que tan bien conoce. A veces, cuando bordea el patetismo, lo deja todo en una pirueta o en un gesto

de humor. Ante su poesía no se sabe si hay que reir o llorar (78). El tono del poema que le dedica Celaya, "A Gloria Fuertes" (79), ratifica en cierto modo lo que más arriba se dice:

"Sufría del corazón
y el médico no entendía.
-¿Qué le dolerá a esta chica?
Ella le dijo: -Hiroshima.
Era una muchacha tonta.

Horishima, Abdul Hamid,
Peter Perzhon y Juan Pérez,
todo le estaba doliendo
como si fuera su cuerpo,
y lloraba como en broma."

Uno de los jóvenes poetas sociales al que Gabriel Celaya más estima es a Angel González. De esto dan prueba sus palabras publicadas en un artículo sobre un homenaje a Antonio Machado (1962): "Angel González Muñiz es prácticamente desconocido, aunque hace años obtuvo un accésit en el "Premio Adonáis". Pero yo me atrevo a recomendarles su lectura en cuanto puedan. Puede que diga lo mismo de siempre. Pero lo dice de una manera tan absolutamente nueva que parece otra cosa. Es, sencillamente, un poeta: un poeta humilde, oscuro, sordo, !pero tan verdadero! Un poeta que hace honor a Antonio Machado (se le concedió el premio "Antonio Machado", en cuyo jurado se encontraba Gabriel Celaya). Un poeta que me enorgullece anunciar y proclamar

No el mejor entre los presentados, sino mucho más: Un poeta de excepción en cuyo tremendo, alucinante y real porvenir, creo" (80). Al joven poeta, "amigo-enemigo", le dedica un poema, "A Angel González Muñiz" (81), curioso poema en el que el viejo poeta social se enfrenta al joven, aceptándolo finalmente:

"HABLO de Angel González, un amigo-enemigo,
y de su poesía y sus raptos de amor.
Un amigo correcto. Un poeta del diablo
que escribe lo que yo casi estaba pensando,
mas ni siquiera me plagia, que es lo malo.
Por lo visto, envejezco.
Pierdo todos los trenes; llego tarde a las citas
de amor que, a los cincuenta, sólo son poesía.
En fin, es un amigo,
pero siempre me pisa los versos que -verán-
no eran así -parece casi-, digo: podrían corregirse
para mejor; !ay, Dios, que viejo soy!
Falla el motor de arranque. Esperen,que ya voy.
Un gran poeta, digo (y olviden lo de amigo
porque es pura retórica y estropea el sentido),
una calamidad
que camufla a su modo la locura cordial,
un chico muy correcto
que me gusta en directo como me gusta en verso,
pero, en fin, que me pisa,
y sale disparado -!oh, el acelerador!-
hacia no suena mi voz por anterior.
En fin, que tengo envidia

(!si por lo menos fuera Juan Ramón O Aleixandre!),
pues me gusta su vida, la no vista ironía
con que toma las cosas (yo soy una entre otras),
y me digo: "Gabriel,
así fuiste ayer también."
!Ayer!
Bendice en este ángel al que fuiste y aún es.
Amén.
Mas me da un poco de rabia ser tan viejo.
!Joder!"

Entre los jóvenes cultivadores de la poesía social, pues, hay un grupo muy bueno: Angel González, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, Gloria Fuertes, diferenciándose éstos de él y de los viejos poetas sociales en que ellos estaban más politizados, mientras que los jóvenes son más narrativos y hacen una poesía más testimonial (82).

Hay otra serie de poetas, de los que también ha hablado nuestro escriotr, cuya poesía es de signo distinto aparentemente a la que él escribe y sobre la que teoriza. Así, de José María Pemán ha dicho que es un poeta comprometido, en tanto que consciente ya de la ruptura con la poesía pura, utiliza la poesía como arma de guerra. Esto explica su Poema de la bestia y el ángel, por ejemplo, escrito en plena guerra civil. Ahora bien, lo que diferencia el compromiso de Pemán del de otros poetas es que construye su poesía artificialmente, desde fuera del pueblo (83). Con José García Nieto sostuvo un intercambio de cartas (84), en las que sus discrepancias quedaron expuestas a plena luz. García Nieto es para Celaya un poeta declinante y

y falto de horizonte e impulso. En 1951, decía de Carlos Bousoño que era el poeta más importante de la poesía de signo religioso que por entonces estaba apareciendo, aunque, frente a ésta, la corriente que predominaba era la de la poesía coloquial (85).

A los poetas cordobeses de "Cántico", a Enrique Azcoaga, a Concha Zardoya, a Guillermo Díaz Plaja y a Dámaso Santos les dedicó su atención crítica en una serie de artículos publicados entre 1948 y 1949 (86). Las críticas respectivas se refieren a alguna de las temoranas publicaciones de estos poetas. No voy a insistir en ellas, por cuanto su interés es relativo al no aportar nada esencialmente nuevo a este breve panorama de la poesía española de postguerra.

Por otra parte, Gabriel Celaya se ha referido a otros poetas de la postguerra exclusivamente a través de su poesía. Así, dedicó un extenso poema a Carlos Edmundo de Ory (87) del que les ofrezco un fragmento de indudable interés:

"Sucede que me da miedo que hables.
Sucede que son pulpos tus palabras,
palpitantes y sucias, anhelantes.

Sucede que tu lengua no es humana,
que igual me habla de arcángeles que perros,
persistente en el hueco de un espasmo.

Sucede más que tú por esos versos,
sucede eso grotesco que es sublime,
sucede la gran risa de un dios niño.

Sucede que tú hablas, que tú vives
con humus, y desgracia, y llanto, y semen,
gritando el grito ciego que otros callan.

Sucede que en tí el grito se revierte,
que me asusta pensar que dices tanto,
que es el mundo quien llora y tú, ahora, ríes."

Una suerte de interpretación lírica de Miguel Labordeta es lo que encontramos en su larga "carta" "A Miguel Labordeta" (88) de la que les reproduzco las estrofas más significativas en este sentido:

"Quizá, Miguel, debiera callar tanta indecencia,
tanta gloria excesiva, tanto día barato,
mas me asustan un poco tus tremendas preguntas:
"¿De dónde diablos vengo?" y "¿Qué hago aquí pensando?"
Comprende. Estas son cosas que no deben decirse.

(...)

Tus cuestiones, por simples, resultan excesivas.
No deben enunciarse. Son cosas del pasado.
Son esa filogenia que llamamos cultura.
Son la historia del hombre que no se cree finito.
Son abismos con eco. Son dioses espejados.

(...)

Ya sé que tú te dob las de ironía, y lo piensas;
juegas al escondite poético al nombrarlo;
le llamas, por ejemplo, raíz rubia de marzo
y al hacerlo te sientes creador transcendente,

distante, un poco triste, burlándote a tí mismo.

(...)

Tus excesos, Miguel, por los despeñaderos
del yo crudo y salvaje que se inventa distinto,
tus ecos que persiguen verso a verso la nada
del todo de lo inmenso que no se determina,
profundos por vacíos, me suenan a Beethoven.

La vida se nos vuelve remota en el poema.
Ni tú, ni yo, ni nadie somos ya lo que hablamos.
Sabemos demasiado. No vemos lo que vemos.
Descubrimos sentidos extraños en las cosas
que, siendo, sólo quieren tener nombres no sidos."

"A Angel Crespo (Después de leer Quedan señales)" titula Celaya un poema asimismo extenso, en el que se dan cita tanto la interpretación esporádica de la poesía de Crespo como la reflexión personal de Celaya. Veamos la primera y última estrofa del poema en cuestión (89):

"QUEDAN señales: pelos sensitivos
transmiten el temblor del hombre Crespo
y, en lo tórrido y quieto de Alcolea,
crepitan telegramas los insectos.
Quedan ejemplos, cauces trabajados
para el transcurso natural del verso,
historias ancestrales que nos forman
y ordenan como somos desde dentro,
herencias que nos surcan sordamente,
recuerdos que no son del todo nuestros.

Quedan señales, palos y señales,
y un ser vibrante ni vivo ni muerto.

(...)

Así nos olvidamos de quién somos
y podemos al menos seguir siendo siendo,
sintiendo como nuestros los latidos
del pájaro y el niño más pequeños,
la hierba innominada y la blancura
furiosa del calor en este pueblo.
Busco una mano para no perderme.
Canto a Alcolea. Vivo en Angel Crespo.
Recojo sus señales y recibo
el nuevo sacramento de sus versos.
Sé que todos formamos uno solo.
Por eso y algo más, estoy contento."

Al poeta Leopoldo de Luis le dedica un poema, escrito en los años cincuenta, titulado precisamente "A Leopoldo de Luis (después de leer Teatro Real)" (90).Allí, Gabriel Celaya establece un diálogo con el poeta, en el que el vasco va vertiendo una serie de consideraciones en torno a la dicotomía representación-ilusión/ realidad y en torno a la función específica de estos elementos dicótomos, para terminar con una velada valoración de la poesía de Leopoldo de Luis. Veamos en este sentido las dos últimas estrofas:

"¿Soy sólo un comediante? ¿Me estoy representando
cuando digo que soy quien no sé, mas será?
¿Miento, mento, desvarío? ¿No anuncio quizá? ¿Quién soy?

¿No provoco el futuro? ¿No forjo lo real?
Esta doblez, ¿no es mi entraña? ¿Será solo falsedad?
¿Y si el teatro fuera sólo un modo de crear?

Leopoldo, no me gusta llorar lo consabido.
Yo creo en el milagro natural de los cambios
y en el hombre nacido hace solo cien siglos.
Creo en la libertad, y en el amor, y en todos
los excesos que provocan el milagro,
y quisiera que, por tristes, tus poemas fueran malos."

No podemos ignorar aquí <u>las opiniones de Celaya sobre la poesía andaluza de postguerra</u> vertidas especialmente a través de su poesía. El interés que me lleva a recoger sus opiniones críticas de mayor interés sobre el particular no es otro que mostrar al lector un aspecto de una polémica sostenida en los años cincuenta. Me refiero evidentemente a esa polémica que enfrentó a poetas andaluces con otros poetas españoles,realistas, polémica que alcanzó uno de sus momentos más álgidos en el Congreso de Poesía de Santiago de Compostela, celebrado en 1954. Uno de los testimonios literarios más significativos en este sentido es su poema, de curioso título, "De Norte a Sur", perteneciente a su libro <u>Rapsodia euskara</u>, en el que se puede observar con perfecta nitidez cómo se reproduce la creencia común de que los poetas andaluces y más concretamente los poetas andaluces de postguerra eran frívolos, meramente formalistas frente a los poetas comprometidos o realistas (muy común, por lo visto, entre los poetas del Nor-

te). Esto es lo que se descubre en el fragmento que les transcribo del poema mencionado, en el que se debaten dos concepciones antagónicas de la poesía:

"Tengo sobre mi mesa la carta de un poeta
del Sur que me admóniza.
Me dice textualmente: "Gabriel, la rosa es bella.
¿Qué importa su mentira?
No conviertas tus versos en un arma de lucga
y el canto en rebeldía.
Nosotros, andaluces milenarios, sabemos
de muchas injusticias.
A veces nos conmueven unos roncos azufres
y la pena se triza.
Mas ¿qué? Lo nuestro es sólo mirar que todo pasa,
y es inútil la prisa.
Por eso combinamos felizmente palabras.
¿Es más la poesía?
Poesía es el vuelo cogido por sorpresa
rozando la ironía.
Poesía es aquello que no cambia aunque cambie
como la luz se irisa.
No es luchar como luchas tú contra lo imposible
remordiendo la vida.
No es gritar las verdades, ni es atacar al mundo
en que el hombres agoniza."

Esta carta del Sur, trinando, la firmaban
todas las golondrinas,

y entonces he entendido lo que me diferencia
de los que, píos, pían.
Los vascos cuando hablamos es para decir algo
que si no canta, grita.
Los vascos sólo hablamos cuando algo desde dentro
exige valentía.
Los vascos no gustamos de combinar palabras
más o menos bonitas.
Los vascos despreciamos a cuantos, charlatanes,
adornan la mentira."

Asimismo en su poema "Canto a Lizardi", de Baladas y deciras vascos, vuelve a plantear la conocida dicotomía:

"No canto como cantan en el Sur los poetas,
erigiéndose divos, rodeados de palmas.
Canto como cantamos los vascos sumergidos "

Muchos son los testimonios que se encuentran a lo largo de su producción sobre lo que aquí nos trae e incluso existen otros en los que se aborda,desde una perspectiva crítica,no sólo el quehacer poético de los andaluces, sino también lo andaluz en general. Pero esta es una cuestión más amplia que no vamos a tratar aquí.

Por otra parte, No puedo dejar de hacer referencia al hecho de que Calaya se haya ocupado de otros poetas andaluces contemporáneos como es el caso de sus trabajos y poemas sobre Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, entre otros, tal y como se desprende de la lectura de estas mismas páginas. Ahora bien, en los trabajos y poe-

mas aludidos no se observa una actitud negativa con respecto a estos andaluces, aunque tampoco positiva, en tanto la realidad de la procedencia de éstos parece ignorarse. De todas maneras, ahí queda un testimonio: el testimonio de un viejo y mantenido interés por estos poetas también andaluces. No obstante, conviene saber que dentro de este grupo de poetas que he citado, Gabriel Celaya muestra sus preferencias y afinidades. Así, prefiere antes al sevillano Antonio Machado que a Juan Ramón Jiménez, el poeta de Moguer. Pero, aquí, como ya he dicho, no puede pedirse que se juzgue abierta y conscientemente lo andaluz. Sólo nos interesa el testimonio probablemente no calculado por el poeta del Norte que contradice otras manifestaciones suyas con respecto a lo andaluz. Pero, no puedo insistir en mi crítica dado el carácter descriptivo de esta parte de la investigación.

Para terminar con este panorama de la poesía española de postguerra, expuesto desde la óptica del escritor vasco, no puedo dejar de referirme a la interpretación que el propio Celaya ha hecho de sí mismo. Hablar de <u>Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya</u> exigiría repetir algo que ya hemos dicho en otro lugar (91). Por su interés, invito al lector a repetir la lectura de aquel apartado. Ahora, sólo cabe apuntar las grandes líneas de su interpretación. Las etapas por las que, según él, ha atravesado son las siguientes: etapa surrealista (primeros libros, "Rafael Múgica"); etapa existencialista (mediados de la década de los cuarenta, poesía coloquial, "Juan de Leceta"), etapa marxista (años cincuenta y parte de los sesenta, poesía social, afian-

zamiento de "Gabriel Celaya"), etapa de crisis (soluciones poéticas de distinto signo. Desde los años sesenta hasta , prácti amente, hoy). De sus concepciones de la poesía y de los distintos elementos en ella convergentes hablan las páginas de este trabajo.

La novela española de postguerra

En un artículo escrito en 1948 y que hemos tenido la oportunidad de conocer (92), vimos cómo se ocupaba Gabriel Celaya del joven Miguel Delibes con ocasión de haber ganado el cuarto premio Nadal con su novela La sombra del ciprés es alargada, así como allí se ocupaba del finalista del mismo premio Manuel Pombo con su Hospital General. De Miguel Delibes afirmaba que en su novela, al igual que Pombo, prestaba atención a la vida directa y a la sencilla realidad. Le criticaba que fuera demasiado simple y que se resintiera su novela de artificiosidades, si bien le alaba su buen estilo. De Manuel Pombo decía que su novela, por su linealidad y ambición panorámica, es un pequeño y confuso mundo,salvando su rica sustancia humana lo que a veces hay en él de desviado e inoportuno, que actúa negativamente en el conjunto del relato.

A Camilo José Cela lo considera uno de los escritores más inquietos e inquietantes de cuantos surgieron en plena postguerra. Su novela La familia de Pascual Duarte produjo el efecto de una bomba en el muerto panorama de la literatura española de la época. Allí, junto a la violencia y una audacia entonces increíble, se encuentra un estilo de gran escritor y un modo de narrar, en apariencia brutal, que demuestra un hondo conocimiento de nuestra lengua. En torno a Cela surge el "tremendismo", movimiento de rebeldía contra la literatura oficial, movimiento que usaba palabras vulgares y malsonantes y buscaba temas

violentos, que no era sino lo realmente ibérico-español. En este sentido, fue un adelantado. Pero una vez que adoptó una actitud teatralista provocativa decepcionó a la juventud española. La admiración que ahora se le tributa se debe a sus cualidades de estilista. "Nadie escribe -dice Celaya- un castellano tan bello como el de Cela, entre deliberadamente arcaizante y brutalmente popular". Su novela La colmena se anticipa y anuncia las novelas de otros jóvenes escritores. Sus libros de viajes han creado una visión de Cela más como vagabundo que como novelista (93). Este análisis de Cela efectuado por Celaya se completa, sin variar en sus líneas fundamentales, con la lectura de un poema titulado "A Camilo José Cela (en el trance de su entrada en la Real Academia)" (94):

"Es terrible que un amigo se le vuelva a uno importante.
Se pierde la dirección.
Lo que salva en este trance es lo bárbaro y campante:
la de Dios.

Camilo José Cela, siempre en la i, como un punto
que parece un exabrupto
y es tan sólo eso que dice bien rezado el castellano
con su milagro y su susto.

Aquí explota mi total: lo de siempre; la sin más.
Aquí las diferencias ya no cuentan gran cosa.
Se fabrican espejismos. Y charlar
puede ser una mentira y a la vez una verdad.

Así te creo, recreo, porque el verbo se hizo carne,
se hizo pan y se hizo vino,
y salió por esos mundos con lo suyo por delante
en versos a lo humano y en prosa a lo divino.

Así, encarnado, tú eres el escándalo del acto,
una luz con sus pingajos,
una España que devora su azul a grandes zarpazos,
la miseria y el milagro.

Cuando te llaman histrión, me palpita tu verdad.
Hasta mintiendo tú eres la evidencia sin remedio,
lo que somos por los siglos de los siglos y ahí está:
la España de más rabiar.

Tú no eres lo que eres, sino algo más que te rompe.
Esta es tu ley, tu verdad de ibero creciendo a golpes.
Esto es en tí, más que un tú, un furor de corazones:
nuestra entraña por riñones.

Forajido inocente, niño que así te escondes
tras lo fosco de tus pelos, tras tus tacos,
y tras la luz que devora todo el mundo de colores
dando a España en negro y blanco.

Llega el momento, el teatro y el aparato real.
Sale el primer personaje y uno se pone a temblar.
¿Es un fantasma? ¿Será lo que puede y lo que debe?
Y él habla. Y sí: duele y da.

Y uno siente que aún hay vida, y así vuelve a respirar
con el pulmón de Baroja, y el de Solana, y el !ay!
de los títeres que siempre tententiesos ahí están,
y el dolor a vida o muerte del viejo tantarantán.

Así voy sobre mi Rucio con las dos piernas colgando.
Cada piedra en que él tropieza, me apunta un verso,pautando
Da por buena esta andadura. No te metas en "El Caso",
!oh Ginés de Pasamonte bien barbado!"

Ignacio Aldecoa, novelista vasco, ha cultivado, expone Celaya, más que el cuento propiamente dicho, la novela breve, aunque también ha intentado la novela propiamente dicha con obras como El fulgor y la sangre y Con el viento solano en las que se propone tratar una "España inmóvil". Pero lo mejor de su producción son las novelas cortas. Como buen escritor de postguerra siente los problemas del país, tal y como la elección de sus temas lo demuestra. "Pero en sus relatos se limita a exponer la realidad que ve, y este testimonio imparcial tiene más fuerza de denuncia que la de cualquier protesta apasionada. Es una muestra de la madurez de este escritor, que le diferencia de otros compañeros de promoción". Escéptico en el fondo, habla del hombre cualquiera, dando un testimonio de la realidad y no como lo hacen los escritores realistas o comprometidos. Las características de sus obras las resume Celaya en la abundante presencia de detalles que revelan a un observador agudo y penetrante y en su lenguaje, que es "preciso, rico en modismos, con oportunos toques poéticos y elegante en la sobriedad y eliminación de adornos"(95).

El teatro español de postguerra

Gabriel Celaya, al que,como sabemos, sus preferencias no le guían a la crítica teatral, ha dedicado su atención en este sentido única y exclusivamente a uno de los más significativos autores teatrales de postguerra: Antonio Buero Vallejo, olvidándose de un Alfonso Sastre, a la postre compañero de viaje en esa estética realista de que participó Celaya durante algunos años. En "Noticias literarias de España", artículo que ya conocemos (96), el crítico vasco a propósito de Las cartas Boca Abajo expone una serie de consideraciones sobre este dramaturgo que podemos resumir de la siguiente manera:en primer lugar, destaca la ambigüedad del teatro y, por tanto, de la ya simbólica figura de Buero Vallejo. Considera inmerso su teatro entre la comedia de costumbres y el drama simbólico, que, aun partiendo de una situación realista, deviene finalmente en un mecanicismo alegórico, lo que supone eludir lo concreto. Por lo demás, Buero utiliza los personajes, en la obra más arriba mencionada y en su teatro en general, en tanto soportes de su conciencia, convirtiéndose Antonio Buero Vallejo en el drama real verdaderamente. Por lo demás, Celaya le ha dedicado dos poemas en los que ofrece una interpretación"poética"del dramaturgo. En el primero de ellos, "A Antonio Buero Vallejo" (97), el escritor vasco sustenta su interpretación en los principios básicos más arriba expuestos: actitud crítica ante el dramaturgo

que puede ser "recuperado", al que puede conducirse al abierto compromiso del realismo. El poema, además, va dando cuenta de una serie de personajes de una de las más conocidas obras de Buero Vallejo, Historia de una escalera. Pero, veamos algunos fragmentos del poema en cuestión:

"SUBIENDO la escalera, me he encontrado a un amigo
que bajaba, y me ha dicho: "Yo soy Antonio Buero.
¿Adónde vas, Gabriel? Tú estás equivocado.

(...)

Así me dijo Antonio Buero cuando bajaba;
yo subía, empeñado, creyendo y procurando
vida, luz, fe, alegría y exaltantes contactos,
sentido a los dolores en bruto derramados,
intención a los hechos y al vacío doliente
que clama a la evidencia por lo bárbaro y sano

(...)

Habría que saber. Decir lo necesario.
Devolverte la vida curándote de aplausos.
Salvarte de esa charca de un público barato
y no darte, pedirte, pedirte más, pues puedes,
pedirte que no digas más acá, sin engaño,
las conquistas plausibles, la alegría concreta,
los cambios realizables, la gloria del trabajo
sin tesores de Irene, ni voces de otro mundo.
Amigo Antonio Buero: Yo me siento exaltado
por eso que tú llamas consignas. Yo me crezco
al decirme en los otros. No me mandan, me mando
a mí mismo marchando según lo verdadero

que sé por mí y confirman cuantos van avanzando.
No hablemos más, amigo. Antonio, ven y vamos."

El segundo poema que le dedica es claro exponente de un cambio de actitud del escritor vasco con respecto a Buero. El título del poema ya nos pone sobre la pista: "A Antonio Buero Vallejo (con más conciencia)" (98). El cuarto verso de este poema, "y escucho lo posible, y el mundo en mí germina", denota su posición en torno a la polémica sobre la práctica teatral más conveniente en aquellos años de postguerra que hemos conocido con el nombre de "posibilismo" y que enfrentó a los dramaturgos Buero Vallejo y Alfonso Sastre, siendo el primero partidario de utilizar los cauces y posibilidades que las circunstancias histórico-políticas permitían. Celaya en esta ocasión va a situarse a favor de Buero (99). Veamos, pues, algunas de esas estrofas:

"CUANDO voy al teatro, preguntándome en Buero,
se levanta el telón como una guillotina
que perdona a mi España de perpetuo silencio,
y escucho lo posible, y el mundo en mí germina,
su milagro es el mío: comprendo lo que es bueno.

(...)

Las últimas verdades, lo que siempre se calla,
el golpe de conciencia contra lo terco opaco,
lo que eleva a tragedia los aparentes dramas,
y esa nada, ese cáncer, esa luz o el espanto
¡ay, pasa por las obras de Buero en filigrana!

Aquí está todo abierto. ¡Pasen, señores, pasen!
Aquí está lo que piensan; también lo que no piensan:
la alegría en el cero y el éxtasis del aire.
Verán lo que les pasa y a la vez la comedia
con que a medias palabras se canten las verdades.

No hay trampa. Y, sin embargo, caben muchos niveles
de hondura, de sentido, de muerte, de conciencia.
Los altos y los bajos coinciden y comprenden.
Los altos reconocen; los bajos se acrecientan
y todo es como un golpe de amor contra la muerte.

Pero yo siempre busco la carta del suicida.
Cacheo a los actores. Busco por los rincones.
Sacudo las alfombras. Pregunto al tramoyista.
Me da miedo que Buero trate de tú a los dioses.
Me da miedo que Buero sea sólo un nihilista.

Mas ¿cómo puede serlo quien crea y quien propaga?
¿Cómo se acierta el hecho de lo bello y lo expuesto?
¿Será como jugando con los dados a nada?
¿No será como el hombre mortal, mas siempre terco,
sacrifica su vida por salvar la palabras? *

La erudición, la crítica y el ensayo contemporáneos

De Ramón Menéndez Pidal, al que considera gran maestro y del que ofrece sus datos biográficos que no voy a repetir ahora, dice Celaya que el hecho de ser objeto de admiración de todos los españoles, sin distinción de ideas, se debe a lo inmenso de su obra, a la novedad revolucionaria de sus métodos de investigación y a la austeridad con que se consagró a su obra, entre otras razones. De sus aportaciones fundamentales, nuestro crítico destaca sus estudios sobre la Edad Media cuya concepción general considera bien fundamentada. Los trabajos que considera más importantes en este sentido son los que se refieren al Poema de Mío Cid y a su época. Posteriormente se extiende Gabriel Celaya en una larga y selecta nómina de sus obras, haciendo hincapié en algunos de sus estudios lingüísticos (100). Para su tesis acerca del carácter colectivo de la creación literaria, nuestro crítico sigue muy de cerca los estudios de Menéndez Pidal sobre el romancero, si bien disiente del investigador en que no es la tradición revivida en su ánimo lo que le ha llevado a Pidal a recomponer en ocasiones algunos romances, sino un orurito profesoral de perfección (101).

José Ortega y Gasset ocupa también la atención del vasco. De este filósofo y ensayista, señala su labor de dirección de la Revista de Occidente entre 1923 y 1936, así como el haber sido fundador, en 1948, del Instituto de Hu-

manidades. Celaya se ocupa a continuación de elogiar esta revista que considera excelente por su labor de difusión de trabajos de escritores importantes de la época, así como de algunas novelas soviéticas y otras obras de la literatura española de tanta fama hoy como los poemas del Romancero Gitano, de García Lorca. Por lo que a la influencia de esta revista concierne, no duda en resaltar el carácter decisivo de esta influencia en los jóvenes españoles de los años veinte. Por otra parte, frente a la discusión en torno a si Ortega puede ser considerado como un filósofo con un sistema propio, Celaya afirma que sì debe ser considerado filósofo en tal sentido, si bien matiza que la concepción filosófica de Ortega es contraria a la sistematización, lo que no excluye en él una idea central. Así, para Ortega, la vida es "la realidad radical", y a esta realidad deben referirse todos los demás. El hecho, pues, de haber prestado su atención a la "circunstancia", esto es, a la vida y a las preocupaciones del momento, explica que se dedicara al periodismo y al ensayo, olvidando la elaboración de su doctrina. Esto más que descuido es consecuencia de su concepción de la vida. Su obra, según Celaya, es por ello circunstancia: sobre la España y la política de su momento, sobre la organización universitaria, sobre la síntesis de la realidad en el "Quijote". Tal vez por eso los ensayos sobre temas de su momento recogidos en El espectador (1916-1934) tengan más interés que otros más ambiciosos. Su mayor mérito consiste, siempre en opinión de Gabriel Celaya, en su exposición sencilla y atrayente de los temas por difíciles que éstos fueran (102).

Américo Castro, expone Gabriel Celaya, ha trabajado fundamentalmente sobre el "origen, ser y existir de los españoles", tratando de llegar a una comprensión de lo que es España. Su obra más importante en este sentido es La realidad histórica de España. Para Américo Castro, además, la historia de un pueblo depende básicamente de "cierta disposición vital" que lo distingue de otros pueblos, expresando este concepto la palabra "vividura" inventada por él. Celaya califica, finalmente, sus ideas de interesantes y considera útiles sus investigaciones por los nuevos datos que aporta para el estudio de un viejo problema (103).

Salvador de Madariaga trabaja por la "europeización" de España, dice nuestro escritor, tal y como postulaba Giner de los Ríos. Entre los escritores que han luchado por una nueva España, pocos han mostrado de una manera más eficaz que Madariaga lo que significa ese abrirse a los nuevos tiempos y ese sentir "lo español" como un valor no agotado. Su extensa obra, a pesar de su carácter cosmopolita, posee una constante preocupación por el tema de España y por presentar al lector la realidad española en su contexto más amplio como se puede ver en su libro España, de 1931 (104).

Más joven que los anteriores es Pedro Laín Entralgo, médico, historiador y ensayista, del que se ocupa asimismo el escritor vasco. Pocos escritores de su edad, dice Gabriel Celaya, han influido tanto como Laín Entralgo en las últimas generaciones españolas. Esto se debe al valor de su obra y a la abierta actitud que mantuvo con respecto

a los estudiantes en momentos difíciles, siendo rector. Su labor comenzó con la medicina, ampliándose su curiosidad a otros temas de estudio: Menéndez Pelayo, Las generaciones en la historia, La Generación del 98 y La aventura de leer. Es un escritor inquieto y al mismo tiempo ponderado que sabe transmitir sus complejos conocimientos de manera clara y en un estilo limpio y expresivo. Su preocupación por la generación del 98 muestra cómo Laín Entralgo y las nuevas generaciones españolas vuelven a los viejos maestros y, consecuentemente, a su modo de sentir la vieja España y la necesidad de renovarla (105).

Finalmente, sólo cabe citar una serie de juicios, breves y dispersos, acerca de algunos críticos literarios españoles cuya labor fundamental la desarrollan en la postguerra. Así, defendiendo Celaya el quehacer poético de su etapa existencialista alude al profesor Rafael Lapesa diciendo que si lo que él escribía por entonces no era poesía, algo era en definitiva. Y si era mala poesía resultaba divertido recordar a profesores de Preceptiva como Lapesa "que había escrito en serio" que el lenguaje literario necesita poseer claridad, propiedad, decoro, corrección, armonía, abundancia y pureza, condiciones éstas ,que desde luego no reunía su poesía (106). De la labor crítica de Guillermo Díaz Plaja hace una breve referencia al comentar su libro de poesía Vacaciones de estío: "Guillermo Díaz Plaja -dice Celaya- es un poeta conocido y un crítico y ensayista reconocido; y la agudeza de sus juicios literarios es, como en el caso de Dámaso Alonso, fruto de un real sentir de poeta que, por raro azar, se conjuga con un ri-

co saber" (107). Considera, por otra parte, a Dámaso Alonso, tal y como hemos visto en la cita anterior, como un crítico en el que se complementan de manera poco frecuente su formación científica y una sensibilidad de poeta muy personal. Por eso sus publicaciones críticas, como es el caso de La lengua poética de Góngora y La poesía de San Juan de la Cruz, combinan el valor de estudio con el calor humano (108). No obstante, Gabriel Celaya disiente de Dámaso Alonso, aun sin dudar de su sensibilidad poética y de su inteligencia literaria, en tanto que en un análisis de un verso de San Juan de la Cruz olvida lo que es esencial en poesía: que debe ser oída y no leída. Por lo que no acepta las "forzadas" conclusiones de su análisis (109). A Ricardo Gullón y José Manuel Blecua se refiere temporanamente en la recensión de una publicación de ambos sobre la poesía de Jorge Guillén (110). A ambos los considera de los críticos más avisados de su momento. Por último, al salir en defensa Celaya de su tesis acerca de la poesía mística como poesía cantada y como poesía en equipo, alude a Emilio Orozco Díaz, que sustenta esta tesis en importantes trabajos sobre el tema, por ser un crítico "poco sospechoso" -dice Celaya. Se entiende poco sospechoso con respecto al propio Celaya, esto es, con respecto a su actitud no sólo política,sino también poética que tantos recelos despertaba en las revistas y otros medios oficiales. (111). Por tanto, para ser creído en su tesis Celaya ha de apoyarse en Orozco Díaz, poco sospechoso por independiente.

Notes del capítulo VIII

(1) Inquisición de la poesía, Madrid, Taurus, 1972, pp. 28-29.

(2) Castilla, a Cultural Reader, New York, Appleton-Century-Crofts, Educational Division, Meredith Corporation, 1970 (en colaboración c n Phyllis Turnbull), pág. 37.

(3) Inquisición de la poesía, op. cit., pág. 126.

(4) Ibídem, pág. 146.

(5) De El corazón en su sitio, Caracas, Lírica Hispana, 1959.

(6) Castilla (...), op. cit., pág. 37.

(7) Ibídem, pág. 41.

(8) Inquisición de la poesía, op. cit., pág. 18.

(9) "Respuesta a una encuesta sobre la "Generación sevillana del cincuenta y tantos", Caracola, núms. 168-169, Málaga, octubre-noviembre, 1966, pág. 17.

(10) Castilla (...), op. cit., pág. 55-56

(11) De Rapsodia euskara, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1961, núm. 16.

(12) Castilla (...), op. cit., pp. 55-56.

(13) Ibídem, pp. 67-68.

(14) Vid. "Veinte años de poesía (1927-1947)", Gaán, núm. 2, San Sebastián; y "La España de hoy en su poesía real", Las Españas, México, abril, 1956.

(15) Vid. el apartado del capítulo I del presente trabajo titulado "Reacción polémica ante un artículo sobre Pío Baroja y Govanni Papini (1948)".

(16) Castilla(...), op. cit., pp. 115-116.

(17) Vid. en este mismo capítulo el apartado "La poesía española dep postguerra" en donde abordo la cuestión "Gabriel Celaya y la poesía andaluza de postguerra".

(18) Castilla (...), op. cit., pp. 41-42.

(19) Vid. el apartado del capítulo II "La crítica politizada: en torno a los desaparecidos poetas republicanos Antonio Machado, García Lorca y Miguel Hernández".

(20) La cita pertenece a su artículo "El punto de partida", en Poesía y verdad (papeles para un proceso), Barcelona, Planeta, 1979,2ª ed., pág. 23. Pero esta misma idea ya aparece al final de su trabajo "Veinte años de poesía (1927-1947)", op. cit..

(21) "Con la lírica a otra parte", Excelsior, México, abril, 1958.

(22) "La España de hoy en su poesía real", art. cit.. Asimismo Celaya tomó una cita del poeta sevillano para

su prólogo a Paz y concierto, "Nadie es nadie" (Madrid, El Pájaro de Paja, 1953), en la que Antonio Machado afirmaba que el valor más alto de un hombre es el valor de ser hombre, palabras con las que inicia su prólogo Celaya.

(23) De Lo que faltaba, Barcelona, El Bardo, 1967. El otro poema dedicado a esta circunstancia es el titulado "20-2-66" perteneciente al mismo libro.

(24) Exploración de la poesía, Barcelona, Seix-Barral, 1964, pp. 75-76.

(25) Castilla (...), op. cit., pág. 73.

(26) "Veinte años de poesía (1927-1947)", art. cit.. Sobre Mallarmé y Rimbaud, puede verse Exploración de la poesía, op. cit., pp. 41 y ss. y 141 y ss., respectivamente.

(27) Inquisición de la poesía, op. cit., pág. 28.

(28) De Cantos iberos, Alicante, Verbo, 1955. Vid. "Parte documental".

(29) "Veinte años de poesía (1927-1947)", art. cit.

(30) "El punto de partida", art. cit.

(31) Vid. el apartado del capítulo I "Los artículos críticos de la poesía española más reciente (1948-1950)".

(32) A esta cuestión hace referencia en Inquisición de la poesía, pág. 224; en "Respuesta a una encuesta de El Correo Literario", Madrid, 1952; en "Con la líri-

ca a otra parte", Excelsior, México, abril, 1958; en "La España de hoy en su poesía real", art. cit., entre otros.

(33) "La actualidad de Miguel Hernández", Nuestras Ideas, París, 1962; y "Pablo Neruda (Poeta del Tercer Día de la Creación)", Revista de Occidente, Madrid, enero, 1972. Otras referencias sobre Juan Ramón que no comento en el texto por no ser excesivamente importantes son las que aparecen en el citado libro Inquisición de la poesía, en pp. 39-46 y 160.

(34) Este poema fue publicado en la revista Mijares, núm. 15, Castellón, 1959. Incluido en Motores económicos, en Poesías Completas, Madrid, Aguilar, 1969, pág. 819.

(35) De Rapsodia euskara, op. cit.

(36) Castilla (...), op. cit., pp. 201-202.

(37) Ibídem, pp. 159-161.

(38) Ibídem, pp. 165-166.

(39) "Veinte años de poesía (1927-1947)", art. cit.

(40) Vid. el apartado del capítulo I "Dos artículos para una polémica (1947)".

(41) Vid. Poesía y verdad (...), op. cit.,pp. 119-120.

(42) Vid. nota (19) del presente capítulo.

(43) "Defensa de nuestros poetas", La Voz de España, San Sebastián, 23, diciembre, 1947.

(44) Inquisición de la poesía, op. cit., pp. 39 y 126, respectivamente.

(45) En: Exploración de la poesía, op. cit., pág. 187; El Arte como lenguaje, Bilbaro, Ediciones de Conferencias y Ensayos (1951), pp. 24-25; Inquisición de la poesía, op. cit., pág. 40, repite la misma cita. Sobre la tradición literaria, según Salinas, habla en el último libro citado en la página 238.

(46) Estas palabras, en contradicción aparente con otras pronunciadas por Gabriel Celaya asimismo sobre Jorge Guillén, se encuentran en su reseña del libro de Gullón y Blecua sobre el poeta vallisoletano. Vid. el apartado del capítulo I "Las recensiones críticas de ensayos y estudios literarios (1949)".

(47) "Vainte años de poesía (1927-1947)", art. cit.

(48) "Cada poema a su tiempo", Manantial, Melilla, 1949.

(49) Castilla(...), op. cit., pp. 73-74.

(50) Vid. el apartado del capítulo II "Nuevaes análisis de la poesía española contemporánea y noticias literarias de España".

(51) Palma de Mallorca, Papeles de Sons Armadans, 1959.

(52) De Música celestial, Cartagena, Saladre, 1958 (en colaboración con Amparo Gastón).

(53) Castilla (...), op. cit., pp. 81-82.

(54) "Diálogo entre dos poetas: Gerardo Diego y Gabriel Celaya", La Voz de España, San Sebastián, 21-noviembre-1951.

(55) Castilla (...), op. cit., pp. 161-162.

(56) Poesía y verdad (...), op. cit.(2:70).

(57) Motores económicos, op. cit.

(58) Vid. "Notas para una Cantata en Aleixandre", Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, 1958.

(59) Vid. nota (50) del presente capítulo.

(60) Las cartas boca arriba, Madrid, Turner, 1974[2].

(61) Poesía y verdad (...), op. cit. (2:19).

(62) "La actualidad de Miguel Hernández", art. cit.

(63) Vid. Insula, núm. 224-225, Madrid, 1965.

(64) Vid. el apartado del capítulo II "La crítica politizada: en torno a los desaparecidos poetas republicanos Antonio Machado, García Lorca y Miguel Hernández"; en Inquisición de la poesía, op. cit., pág. 228; en su artículo "Tirios y troyanos (sobre poesía y política)"; y en la entrevista titulada "Gabriel Celaya", Cuadernos para el Diálogo, núm. 19, Madrid, 1971, col. "Los Suplementos", pág. 24, este número ofrece el trabajo de E. García Rico sobre Literatura y política (en torno del realismo español).

(65) Del poema "Noche de Zugarramurdi", de Rapsodia euskara, op. cit.

(66) "Veinte años de poesía (1927-1947)", art. cit.

(67) "Un poco de historia", en Poesía y verdad (...), op. cit. (2:70). Vid. el apartado del capítulo I titulado "La polémica sobre el prosaísmo y la poesía coloquial".

(68) Ibídem (2: 70-72). Vid.el apartado del caítulo V titulado "Existencialismo y poesía: la poesía coloquial".

(69) Castilla (...), op. cit., pág. 187.

(70) Itinerario poético, Madrid, Cátedra, 1975, pp. 28-29.

(71) Entrevista,en Unidad, San Sebastián, 18-enero-1972 (entrevistado por Albino Mallo).

(72) Vid. el apartado del capítulo I titulado "Los artículos críticos sobre la poesía española más reciente (1948-1950)".

(73) De Las cartas boca arriba, Madrid, Adonáis, 1951.

(74) De El corazón en su sitio, op. cit.

(75) De Lo que faltaba, op. cit.

(76) Vid. nota (50).

(77) Castilla (...), op. cit. , pág. 189.

(78) Ibídem, pág. 199.

(79) En Motores económicos, op. cit.

(80) "Con Machado en Collioure", El Universal, Caracas, marzo, 1962. Otra referencia asimismo positiva se encuentra en su artículo "Pablo Neruda (Poeta del Tercer Día de la Creación)", Revista de Occidente, Madrid, enero, 1972.

(81) De Lo que faltaba, op. cit., Angel González ha dedicado recientemente un estudio a Gabriel Celaya, puesto como introducción a una antología de la poesía del donostiarra: Poesía, Madrid, Alianza Editorial, 1977.

(82) "Gabriel Celaya, uno de los primeros promotores de la "poesía social"", España, Tánger, 30-septiembre-1963 (entrevistado por Miguel Fernández).

(83) Estos mismos análisis y opiniones los reproduce en su artículo "Tirios y troyanos (sobre poesía y política)", en Inquisición de la poesía, op. cit., pág. 238, y en su entrevista reproducida en Literatura y política (en torno al realismo español), ya citado. Asimismo le dedica un poema al académico, "A José María Pemán", en Caracola, núm. 200-204, Málaga, 1969.

(84) Vid. el apartado del capítulo II titulado "A vueltas con un viejo problema: escribir para la inmensa mayoría".

(85) La Voz de España, San Sebastián, 23-enero-1951 (en-

trevistado por Alberto Claverría). En Inquisición de la poesía, op. cit., pág. 43, se refiere a él en tanto crítico.

(86) Vid. nota (31) del presente capítulo.

(87) De Las cartas boca arriba, op. cit.

(88) Ibídem.

(89) De Paz y concierto, Madrid, El Pájaro de Paja, 1953.

(90) De El corazón en su sitio, op. cit.

(91) Vid. el apartado del capítulo III titulado "Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya".

(92) Vid. el apartado del capítulo I titulado "Los artículos críticos sobre novela (1948-1949)".

(93) Castilla(.e.), op. cit., pp. 173-174.

(94) De El corazón en su sitio, op. cit.

(95) Castilla (...), op. cit., pp. 123-124.

(96) Vid. nota (50) del presente capítulo.

(97) De El corazón en su sitio, op. cit.

(98) Rocamador, núm. 14, Palencia, invierno de 1959. En Motores económicos, op. cit.

(99) Vid. pág. 92 de Anatomía del realismo, de Alfonso Sastre (Barcelona, Seix-Barral, 1974²), en donde se da noticia de la polémica en torno al "posibilismo" literario. Puede verse también en este sentido el artículo de Gabriel Celaya "Las Meninas, de Buero Vallejo", Indice Literario, México, 18-julio-1961 (pese a mi intensa búsqueda, aún no he tenido acceso al presente artículo), artículo en el que, según me expuso Gabriel Celaya oralmente, se pronunciaba en defensa de Buero y, por tanto, en contra de Sastre.

(100) Castilla (...), op. cit., pp. 17-18.

(101) Inquisición de la poesía, op. cit., pp.239-240.

(102) Castilla (...), op. cit., pp. 93-94.

(103) Ibídem, pág. 105.

(104) Ibídem, pp. 7-8.

(105) Ibídem, pp. 83-86.

(106) Poesía y verdad (...), op. cit. (2:31).

(107) "Poesía en el aire", La Voz de España, San Sebastián, 29-octubre-1948.

(108) Castilla (...), op. cit., pág. 161.

(109) "La poesía oral", Revista de Occidente, Madrid, febrero, 1965.

(110) Vid. el apartado del capítulo I titulado "Las recensiones críticas de ensayos y estudios literarios (1949)".

(111) "San Juan de la Cruz y pistolas al santo", La Estafeta Literaria, núm. 297, Madrid, 1-agosto-1964. Se trata de una carta abierta de Gabriel Celaya cuyo título debió ser puesto por la dirección de la revista. Se encuentra reproducida en la "Parte documental"del presente estudio.

CONCLUSIONES (EVOLUCION Y PROBLEMAS FUNDAMENTALES DE LA TEORIA Y CRITICA LITERARIA DE GABRIEL CELAYA)

El largo y a veces tortuoso camino recorrido a través de la labor teórico y crítico literaria de Gabriel Celaya ha llegado a su fin. Me dispongo ahora a recoger en pocas, densas y siempre insatisfactorias páginas un perfil del resultado final de nuestros análisis. Para ello, procederé a una exposición de estas conclusiones desde un punto de vista abstracto, evitando al máximo las referencias concretas y aislando la trayectoria descrita por sus concepciones básicas, al mismo tiempo esbozaré el panorama del funcionamiento y sentido históricos de las mismas. No obstante, en el primer caso me veo obligado a especificar en tres apartados el contenido de sus planteamientos teóricos y críticos. Así, en un primer momento, expondré la evolución, globalmente considerada, de su pensamiento literario; en una segunda fase, la trayectoria descrita por los problemas teóricos fundamentales; en tercer lugar, me ocuparé de la metodología de su labor teórica y, muy especialmente, crítico literaria, esto es, daré un breve repaso a los instrumentos y operaciones críticos en relación, obviamente, con los conceptos y problemas teóricos; finalmente, tal como he dejado dicho, no ignoraré el funcionamiento y sentido históricos de sus producciones en este sentido. La existencia de estos apartados responde a mi deseo de dar ~~esquiemagenéo~~ más nítida posible del contenido del trabajo, al tiempo que procuro con ellos dar cuenta puntual de esa realidad global que he acotado en el subtítulo de estas conclusiones: "Evolución y problemas fundamentales de la teoría y crítica de Gabriel Celaya". Este es, pues, el sentido y contenido de las páginas que siguen.

Evolución del pensamiento literario de Gabriel Celaya

Ni que decir tiene que las concepciones que han venido caracterizando el pensamiento literario de Gabriel Celaya, hacen de este escritor una magnífica concretización de la serie de planteamientos teóricos y modos de hacer poéticos que han venido existiendo en nuestro país, por ceñirnos a lo más concreto, a lo largo de las últimas décadas. De ahí que el análisis de los mismos, que hemos efectuado a través de las páginas anteriores, posea un doble interés, en tanto que, a través de Celaya, hemos podido acumular una serie de informaciones que comienzan a darnos cuenta de una realidad que, calándolo, sobrepasa a nuestro escritor.

A la hora de aislar la serie de evoluciones y cambios que han venido operándose en sus concepciones acerca del fenómeno poético, he de insistir en que estamos en condiciones de ofrecer un panorama completo de las mismas por cuanto, a pesar de haberse iniciado formalmente en la crítica literaria a finales de 1947, nos ha dejado cristalizados poéticamente una serie de reflexiones y teorizaciones acerca de la poesía que, por la serie de razonamientos teóricos expuestos a lo largo de este estudio, gozan de una misma importancia y de una misma validez que sus trabajos teórico-críticos para conocer justamente su pensamiento literario. Su poesía sobre la poesía ha con-

tribuido en este trabajo a que, mediante su análisis, conozcamos la primera y hasta ahora última palabra de Celaya en este sentido.. De todas maneras, como el lector habrá podido comprobar, han sido sus trabajos teóricos y críticos los que han proporcionado el caudal más importante de información al respecto.

Las primeras concepciones que poseyó nuestro escritor sobre el fenómeno poético estuvieron estrechamente ligadas a uno de los últimos "ismos", precisamente el "ismo" con el que se comenzó a resquebrajar todo el edificio de las vanguardias artísticas y literarias que habían llenade la vida literaria europea a través de varias décadas: el surrealismo. Estas concepciones abarcan al Celaya de los años treinta, prolongándose contradictoriamente hasta los primeros años de postguerra. Así, su definición de la poesía como misterio, su concepción de la génesis del poema, su concepto de escritura automática y la relación que establece entre la poesía y la vida a través del inconsciente, nos muestran con perfecta nitidez sus concepciones surrealistas. Pero, esta situación no habría de prolongarse durante mucho tiempo. Varias son las circunstancias que provocan una honda crisis de la que como resultado último nos encontraremos a un Celaya volcado en la vida y negando desde la poesía la poesía misma. A la crisis que sufre el escritor contemporáneo en tanto ha dejado de desempeñar su función social, lo que procuró estas sucesivas olas vanguardistas, hay que sumarle ahora la crisis de esta vanguardia misma, por razones más políticas que literarias, crisis que en nuestro país

adquiere un auge relevante en los años de la guerra civil. La instauración en España de un régimen político de excepción como resultado final de esa guerra y la estrecha convergencia de intereses coyunturales y unidad en la lucha a que habían llegado las vanguardias literarias y la vanguardia política en los años de guerra abierta, procuraron las condiciones mínimas para que un cambio radical se operara en la vida y concepción de la misma del escritor vasco, una vez finalizada la guerra y serenado el campo de batalla. Este cambio comenzó a operarse a mediados de los años cuarenta, más concretamente hacia 1944, cuando inconscientemente Gabriel Celaya comienza a escribir de una forma distinta, más comprometida, irónica y desesperanzada. La transformación operada tendría un nombre, también acabado en "ismo", pero, este sí, distinto a los anteriores: existencialismo.

Desde 1944 en adelante, pues, comienza a acumular poemas de corte existencial y paulatinamente a adquirir un mayor grado de concienciación social que va a estallar a la luz pública en un año que es definitivo para Gabriel Celaya: 1947. En este año, publica varios libros de poesía y traducciones de poetas extranjeros y, finalizando el mismo, provoca una polémica al rebatir determinadas posiciones crítico literarias vertidas en un artículo de ocasión por parte de un periodista: acababa de iniciar formalmente su labor crítico literaria. A partir de este momento sus publicaciones poéticas y teórico y crítico literarias se suceden incansablemente. Esta específica intervención en la vida pública es consecuencia de una "preocupación", de un estar comprometido fundamental o

Bersorgen, en sentido heideggeriano, que le lleva a los otros. Sus publicaciones actúan, pues, como una "solicitud" (fUsorge, según Heidegger). No son tiempos de juegos poéticos ni críticos, sino de una defensa del hombre que ve en peligro y que concibe como sujeto libre en un existir concreto cuyo libre despliegue constituye la progresiva configuración de su esencia. El humanismo existencialista de que parte no puede ester más claro. Estas posiciones ideológicas van configurándose a través de sus publicaciones, nacidas en todo momento lógicamente desde posiciones más éticas que estéticas. Asimismo, su labor teórico y crítico literaria de este momento surge tras haber recorrido buena parte del nuevo camino poético al que hemos hecho referencia y pretenden fundamentalmente racionalizar y teorizar dicha práctica poética. Así, pues, sus inicios en la actividad teórico literaria están en función muy especialmente de su propia labor poética y de lo que la misma significaba, al mismo tiempo que estaban en función de su medio social. Por lo que concierne estrictamente a su labor crítica, ésta va ocupándose cada vez más de un objeto exterior a él, reafirmando así su carácter de sujeto crítico y persiguiendo con ella, de la misma manera que en su faceta teórica, intervenir en la vida social, aireando estas posiciones y defendiendo lo "auténtico" y "humano" por encima de lo literario mismo, si bien de una manera más sometida al propio discurso crítico concreto. Esta situación va a provocar un estudio teórico de la función social del arte, realizado en 1949. Así, pues, a partir de su ruptura con el surrealismo, Gabriel Celaya adopta una nueva actitud poética y unas

nuevas concepciones que, como es el caso de su concepción del poeta como un hombre igual a otros hombres, le impelen a obrar, explicar y explicarse -la "razón narrativa"- racionalmente, pues tanto él como su práctica literaria no son sobrehumanos. El aquí y ahora, el porqué y para qué subyacen a su práctica poética y lo conducen a su labor teórico-crítica.

Coincidiendo con los inicios de la década de los cincuenta, su pensamiento literario sufre algunas innovaciones que, tras un detenido análisis, he considerado no representan un salto cualitativo con respecto a sus posiciones ideológicas anteriores, aunque esta conclusión no elimina en ningún momento la significación que posee el hecho de haberse producido estos "cambios". El propio Celaya considera esta fase de la que les hablo como su "etapa marxista", concepción del mundo ésta que ha procurado el auge y total desarrollo de la poesía social, así como de su discurso teórico y crítico paralelo. Como digo las concepciones y actitud básicas (la cuestión del prosaísmo, el darse a la inmensa mayoría, elaborar una poesía temporal y humana atenta a la circunstancia,etc.) no han sufrido transformación radical alguna. Sin embargo, a simple vista, dos son las importantes innovaciones que se observan por lo que a su concepción de la poesía y del poeta respecta.. En el primer caso, Celaya posee ahora una concepción de la poesía como instrumento para transformar el mundo; en el segundo, concibe al poeta como un individuo de naturaleza colectiva, un "sujeto social". Por otra parte, el escepticismo y la angustia existencia-

les parecen desaparecer. Su concepción de la poesía como instrumento de transformación progreso social no representa alternativa alguna, siendo más bien consecuencia de sus posiciones existenciales. El "transformar" a que alude Celaya no es, como ha quedado demostrado, un transformar marxista. Por tanto, el marxismo no es la ideología -así actuará en nuestro escritor- que ha procurado el realismo social, sino que ha sido consecuencia de ese humanismo existencialistax que le ha llevado a volcarse ahora más a los otros. Desde esta ideología humanista Celaya ha leído el marxismo, elaborando una interpretación humanista del mismo, esto es, imponiendo una lectura ideológica ajena al mismo. Por eso sus concepciones básicas no han sufrido alteración alguna. Ahora bien, aunque teóricamente incorrecta como es lógico, ésta es una ideología que políticamente debe ser respetada si atendemos al momento histórico concreto por el que atravesaba nuestro país en la fase de su mayor eclosión. De todas maneras, aunque en el origen de su poesía y crítica social no se observan cambios cualitativos, nuestro escritor ha creado las condiciones para evolucionar a una lectura contenidista del marxismo, igualmente incorrecta desde un punto de vista teórico, esto es, no marxista, en la que se deja ver por supuesto la filosofía de Hegel.

En los años sesenta, por razones también analizadas, la ideología estética realista entra en crisis en todas sus manifestaciones y de manera especialmente intensa en una de ellas: la poesía social. Gabriel Celaya, cuya actividad en este sentido ha sido decisiva en nuestro país, acusa la nueva situación de manera significativa en su

labor poética en un primer momento de la crisis, afectando finalmente a su discurso teórico y crítico literario, en sentido formalmente estricto. La estrecha unidad existente entre su labor poética y teórico-crítica que había venido observándose hasta estos momentos comienza de alguna manera a desdibujarse. Así, mientras el Celaya creador busca un nuevo modelo de poesía a través de la experimentación y de otros recursos, en ocasiones contradictorios entre sí, el Celaya teórico se ve impelido a reflexionar sobre la poesía en general en un intento de hallar explicación y solución teóricas ante la nueva situación creada. Pero, pese a observarse la separación antes dicha, en realidad ésta no es de base, ya que en ambos casos actúan unas mismas posiciones ideológicas, si bien presentadas de distinta manera al primar en un caso más el inconsciente y el propio "marco" que la poesía presupone y, en otro, al primar más la reflexión y las condiciones impuestas, cuando ésto es así, por el objeto criticado. Esta situación a simple vista contradictoria no elimina la unidad de base de ambos discursos. Por lo que respecta a las posiciones ideológicas a que Celaya deviene ahora, conviene tener muy en cuenta que la crisis a que me he referido al principio de este párrafo tuvo también su traducción en el plano de la actividad público-política y a nivel teórico. en el primer caso, Celaya abandona el PCE o, mejor dicho, "pasa a la reserva"; en el segundo, ab-andona todo dogmatismo e inicia una profundización teórica en determinados supuestos marxistas. Pero esta profundización no va a ir más allá de una lectura contenidista del mismo. No obstante, las nuevas po-

siciones ideológicas coexisten contradictoriamente con esa ideología humano-existencialista-nihilista que cala su inconsciente. Esta es, pues, la contradictoria unidad de su pensamiento que provoca la contradictoria unidad de sus discursos. En sus libros se observa cómo se apela, llamándolo de una u otra manera, a un principio que es traducción-inversión de la Idea Absoluta hegeliana. El resultado de esta concepción básica es en todos los casos el mismo: el hombre no puede gobernar su situación, porque este principio, determinante de sí mismo, existe con independencia de toda conciencia subjetiva. Concebir la realidad de esta manera conduce al Celaya existencialista al nihilismo, que se observa con claridad en su poesía, Es lo que le queda, tras haber comprobado que el hombre no es el principio último y que el voluntarismo revolucionario no ha dado los frutos deseados. Así, pues, es en la coexistencia del hegeliano-marxista con el humano-existencialista-nihilista donde hemos de ver la contradictoria unidad de sus publicaciones de estos años. Y digo "unidad", a pesar de todo, porque en definitiva tanto una como otra ideología son variantes de unas mismas posiciones básicas, si bien dichas variantes han funcionado y funcionan en determinadas coyunturas históricas concretas de manera distinta.

Trayectoria de las cuestiones y problemas teóricos fundamentales

Antes de iniciar la exposición, necesariamente breve, de la trayectoria descrita por los conceptos y

teorizaciones fundamentales de Gabriel Celaya, expuestas a propósito del objeto que se presenta como artístico y literario, creo necesario insistir en un razonamiento que nos ha permitido el proceso de pensamiento que ha llevado a nuestro escritor a delimitar el objeto básico de sus investigaciones y análisis teóricos y críticos. Ni que decir tiene que la clarificación de esta cuestión ha sido importante en nuestro proceso de conocimiento de la esfera de investigación acotada, por cuanto nos ha permitido vislumbrar el principio generador de la serie de teorizaciones que, abstraídas y aisladas del marco en que fueron vertidas, expondré más abajo. Proceder así nos permitirá conocer desde un principio el sentido y naturaleza globales de la serie de conceptos y teorizaciones mencionados.

El procedimiento seguido por nuestro escritor para delimitar dicho objeto es en realidad inexistente, por cuanto Celaya no delimita teóricamente el objeto en cuestión, limitándose a aceptar como una verdad ya dada, evidente e incuestionable, el objeto de sus investigaciones y análisis, esto es, el objeto arte y, más concretamente, el objeto literatura, centrándose con interés particular en el discurso poético y en los elementos que en él convergen. Así, sin análisis previo ni justificación teórica alguna se encontrará ya dados los cimientos sobre los que irá levantando su edificio teórico hasta conseguir la altura de su <u>Inquisición de la poesía</u>. Esta es su base o punto de partida, que he considerado erróneo desde mi perspectiva teórica, pues en él se confunde el proceso real y el proceso de pensamiento. Partir de aquí, pues, supone

aceptar una verdad dada de antemano que va a generar unas u otras explicaciones teóricas, pero en definitiva reproductoras de esa verdad básica, única e igual a sí misma: la verdad artística y literaria.

Son muchas las cuestiones y problemas teóricos tratado por Gabriel Celaya a lo largo de sus publicaciones, así como también son notorios los conceptos por él elaborados. Estos conceptos, como es obvio, sin negar el objeto básico de que se ocupan, han sufrido una serie de evoluciones en algunos casos y en otros tan sólo alguna matización o profundización, también existen otros que no han sufrido transformación aparente alguna. Por otra parte, son tan numerosos los aspectos tratados acerca de esa realidad esencial incuestionada, que me veo obligado a proceder a una racional exposición de los mismos, con el objeto de no vernos inmersos en una maraña de teorizaciones aparentemente inconexas. Por esta razón, he procedido a una selección de los conceptos fundamentales que he agrupado de la siguiente manera: en primer lugar, expondré aquellos conceptos y nociones que posee acerca de las disciplinas y discursos teóricos existentes sobre dicho objeto básico; en segundo término, me referiré a sus concepciones generales del objeto en cuestión en sus distintas presentaciones y formas; por último, procederé a la exposición de sus distintos conceptos y análisis teóricos acerca de la poesía y de los elementos propios del discurso poético, que ha sido el objeto específico fundamental de su atención.

En el primero de los casos, nos topamos inicialmente con su <u>concepto de estética</u> o, más concretamente, con

su concepto de belleza como objeto de que trata la estética, que viene dado, ya en 1949 (El Arte como lenguaje), en forma negativa al rechazar la tradicional concepción de la misma: Gabriel Celaya, en su aproximación teórica al arte, inicia su trabajo preguntándose qué es la belleza y remitiéndose por tanto a la estética: "Huyendo de las apreciaciones intuitivas, cabría admitir con Kant y con una gran tradición filosófica, que es quizá la tradición misma de la Estética, que la Belleza consiste en la perfección de los objetos, independientemente de que estos nos agraden o no. Y, siguiendo este camino, cabría pensar que debemos buscar con ayuda de la Estética o Estéticas ya formuladas, en qué consiste esa perfección de la Belleza, entendiendo que lo Bello es la esencia del Arte y que cada una de las obras de Arte concretas y particulares valen en tanto que se aproximan más o menos a esa Belleza única, absoluta y eterna que se yergue como un arquetipo en el cielo, siempre un poco platónico, de las ideas". Celaya rechaza, pues, estos conceptos al carecer de una elemental conciencia de la historicidad que posibilita los cambios de estilo y los cambios en las mismas concepciones del arte. Y termina diciendo: "No quisiera que en mi huida del doctrinarismo estético y en mis apelaciones a lo que hay de variable en nuestra apreciación de las obras de Arte vieran un relativismo. Lo que quiero subrayar es que el Arte, como cualquier hecho humano, no puede ni debe ser considerado en abstracto. Está ligado a una cricunstancia, según dice Ortega. Está "en situación", según diría Sartre. Existe únicamente como actividad concreta de un hombre también concreto que apunta un proyecto partiendo

de una situación determinada. Considerémoslo así". Estas concepciones, que no han vuelto a ser expuestas posteriormente, no han sufrido modificación sustancial alguna, por lo que así han venido actuando a lo largo y ancho de su labor teórico y crítico literaria.

Sobre la ciencia de la literatura: En una ocasión se ha manifestado abiertamente al respecto y concretamente en tono despectivo, por cuanto asocia la ciencia de la literatura al estudio formalista de la misma: "Pero es claro -afirma- que, a pesar de todo lo que llevo dicho en este apartado, no se entendería lo que es una buena forma sin póner ésta en relación con su contenido. De no hacerlo así, se acabaría en pleno "formalismo" o en plena "Ciencia de la literatura" (Inquisición de la poesía, pág. 192). Para él, pues, la ciencia de la literatura posible es formalista y rechzable por tanto. El riguroso estudio de la literatura viene dada para él por el análisis de las formas y de las formas en sociedad. Estas breves referencias a la ciencia de la literatura, expuestas de manera adjetiva en el seno de su más importante estudio teórico, fueron formuladas en 1972, pero informuladamente han venido surtiendo sus efectos en su labor desde el principio prácticamente.

De la crítica literaria: a través de su producción en este sentido se puede reconstruir el concepto que posee de la misma, lo que hemos ensayado en más de una ocasión. Ahora bien, ya desde los inicios mismos de esta específica tarea suya dejó expuestas una serie de reflexiones so-

bre lo que es y debe ser la actividad crítica que resumo de la siguiente manera: para participar en la experiencia de un escritor es necesario renunciar a comprender, porque la obra literaria, que es comunicación, debe ser vivida o recreada, motivo éste por el que sobra la inteligencia. Lo importante es leer directamente. La crítica literaria no la concibe por tanto como un acto de conocimiento de orientación científica u objetiva. Sencillamente es el allanamiento de un camino que conducirá al lector al descubrimiento personal a través del íntimo acto de lectura. Esta idea general de lo que es y debe ser la crítica tampoco ha sufrido transformación radical alguna, así como tampoco han sido transformados los objetivos básicos que perseguía con su labor crítica: incidir en su medio social.

De la historia literaria: las dos facetas que constituyen a Gabriel Celaya, la de creador y teórico-crítico, le han llevado a pronunciarse de manera distinta con respecto a la historia de la literatura. En el primer caso, ha rechazado su preocupación por tal disciplina al interesarle sóla y exclusivamente la vida literaria, creadora o recreadora, considerando la historia literaria justamente como lo contrario a toda vida poética, al ofrecer falsas catalegaciones, etc. Pero, cuando ha predominado en él la faceta de teórico-crítico, sus reflexiones al respecto han sufrido un curioso replanteamiento: "Pero todavía las Historias de la Literatura -dice- son un registro como el Quién es quién. Y si salimos de eso buscando una "historia sin nombres" caemos en posturas formalistas como la de Osip Brik (...) Ciertamente, la historia de la poesía no debe

ser, como piensan los maniáticos de la "genialidad", la historia de unos cuantos grandes hombres artificialmente extraídos de un conjunto de otros, sin los que nada hubieran sido" (Inquisición de la poesía, pág. 243). Lo importante para Celaya es dar cabida al "conjunto vivo" de la literatura, huyendo por tanto de la mera sucesión de nombres aislados, así como de una historia sin nombres o historia de unas formas, formas que por otra parte no existen por sí mismas salvo como virtual ocasión para establecer el contacto poético.

De la métrica: Gabriel Celaya se ha ocupado de esta parte de la "ciencia de la literatura", con detenimiento, en la tercera parte de su Inquisición de la poesía, siendo ésta una de sus aportaciones más originales en el conjunto de su labor teórica. Esto plantea una contradicción que hemos de exponer y aclara ahora: si aparentemente rechazaba la ciencia de la literatura por ser formalista, cómo es posible este estudio teórico-formal de la versificación por parte suya. El problema, desde una perspectiva interna a su propio discurso, queda resuèàto si tenemos en cuenta que él concibe la poesía como una realidad con distintas facetas, analizables desde otras tantas perspectivas teóricas pertinentes. El error no estriba en un análisis formal, sino en ignorar la faceta social de la literatura y la determinación social última de los mecanismo lingüístico-formales. No hay contradicción, ya que él inmmdiatamente después de su estudio métrico pasará al estudio de esas formas en sociedad. Su concepto de métrica o, como él gusta decir, rítmica, estriba en un principio fundamental: el carácter oral del discurso poé-

tico que, habiendo estado en el origen de la poesía, pasó con la escritura a un segundo plano: con la escritura, afirma, la rítmica se vuelve métrica y la exteriorización del ritmo fisiológico, al visualizarse en la disposición tipográfica, convierte en contemplación pasiva lo que era movimiento participado. Al ser desatendido este principio por lo que llama la "Métrica tradicional", se sitúa en contra de la misma, descalificándola teóricamente, pues ésta no sabe dar razón de la versificación irregular de la poesía popular ni de los versos amétricos y fluctuantes de la Edad Media, así como tampoco la ofrece del moderno verso libre. Celaya concibe el ritmo como factor contructivo del verso y no como "accesorio externo", lo que le lleva una vez más a rechazar la métrica tradicional en los términos que siguen:"Nada más lejos de la concepción dinámica del ritmo que la Métrica tradicional con sus petrificantes nociones de un verso monolítico y de una construcción isosilábica en cuyo origen está el alejamiento de lo oral" (pág. 140). El estudio métrico que emprende Celaya se orienta, pues, a demostrar la falsedad del concepto monolítico del verso y del principio de ordenación rítmica basado en el isosilabismo. Su primera conclusión teórica es que el verso no es la verdadera unidad métrica.

El segundo grupo de conseptos y teorizaciones que paso a exponerles es el que se ocupa del objeto básico de sus estudios: el objeto artístico en alguna de sus manifestaciones (me ocuparé de su concepto de poesía en el tercer apartado de este punto, por la especial atención que ha prestado a esta forma literaria específica). <u>Concepto</u>

de arte: el arte es, para el Celaya existencialista, una técnica que enseña a fabricar lenguajes artificiales -el modo de hablar artístico- , técnica que se aprovecha de la fuerza natural expresiva. Posee además los siguientes rasgos: es intraducible, dándose en él una absoluta y radical indisolubilidad de fondo y forma; plurisignificativo; dice más de lo que puede parecer a los autores concretos; constituye una actividad gratuita al ser comunicación necesaria; y carece de objetividad, constituyendo una ocasión formal para establecer un contacto. Gabriel Celaya no ha vuelto a ofrecer su concepto de arte en sentido estricto. Podemos suponer la existencia de determinadas matizaciones a lo largo de su trayectoria, aunque ciertamente esta concepción básica no va a ser negada nunca por nuestro escritor. Las matizaciones a que me refiero vienen dadas por la serie de evoluciones ideológicas que veremos al hablar de su concepto de poesía, razón por la cual remito allí al lector.

Concepto de literatura: Obviamente, su concepto de literatura en sentido global está inmerso en su concepción general del arte. Propiamente no ha expuesto de manera explícita su concepción de la literaura en general, aunque esta circunstancia no elimina,como es lógico, su existencia. Así, la literatura es un modo de hablar específico basado en la fuerza natural expresiva de una lengua. Es, pues, una actividad lingüística especial que persigue, por ser tal, la comunicación. Dicha comunicación está limitada por las condiciones en que se establece la misma, careciendo las obras literarias de objetividad por sí mismas

y constituyendo por tanto meras ocasiones formales para establecer la comunicación, comunicación que por otra parte dejará en nada la materia verbal. En la literatura se dan cita elementos puros e impuros, constitutivos en su raíz de la obra literaria. Estas concepciones básicas tampoco van a ser negadas lógicamente, si bien las matizaciones provendrán de la función social que en distintos momentos atribuye al fenómeno literario. Pero, tal como afirmaba a propósito de su concepto de arte, va a ser en sus concepciones de la poesía, éstas explícitas y razonadas, donde vamos a encontrar el complemento necesario a esta breve descripción de su concepción básica.

Concepto de novela y novelista: Celaya es fundamentalmente poeta y teórico-crítico de la poesía, lo que explica el hecho de su escasa dedicación a este género literario en ese doble plano. Esta circunstancia justifica además que su concepto de novela, éste sí, formulado explícitamente, fuera vertido en uno de sus escasos artículos críticos al respecto, un artículo de corte existencialista,no habiendo sido redefinido después, aunque bien es cierto que dicho concepto ha sido de alguna manera rebasado por sus tematizaciones posteriores expuestas a propósito de la poesía. Es ahí, donde nuevamente podemos informarnos acerca de la suerte que haya podido correr su concepción básica, concepción que paso a exponerles: No puede hablarse hoy -1949- de novela al igual que lo hacía la vieja preceptiva, afirma, ya que la regla de la novela es no tener reglas algunas, escondiéndose bajo ese término poemas en prosa, autobiografías, reportajes, problemas de palabras o

procesos cruzados y, a veces, un mero contar por contar. Así, pues, es tan variada en intención y estructura la producción novelística que no puede hablarse propiamente del género novela. Por lo que a la producción novelística contemporánea concierne, ésta no es novela en el sentido de aquellas novelas realistas y objetivas del pasado siglo, porque la inseguridad existencial en que se siente el hombre actual le impide entregarse a esas vastas proyecciones objetivas, convirtiéndolo todo e incluso el hecho mismo de novelar en un problema personal. Esto da pie a su concepto de novelista: es el elemento fundamental, no sólo constructor de narraciones objetivas, que por su experiencia existencial y a través de su discurso narrativo se encarna en él, persiguiendo objetivos que van más allá de lo estético, esto es, persiguiendo objetivos que procuran la comunicación de un mensaje de base experiencial: vida y obra unidas.

El tercer bloque de conceptos que vamos a rastrear son los que se refieren al fenómeno poético y, en él, a todos los elementos que lo constituyen. Veamos, pues, inicialmente su <u>concepto de poesía</u>: la primera concepción que poseyó Gabriel Celaya acerca de la poesía fue propiamente vanguardista, surrealista para ser más concretos: una concepción "metapoética" de la misma, según original expresión celayana (así lo dice Amparo Gastón en su citado prólogo a <u>Poesía, hoy (1968-1979)</u>, pág. 15:"(Metapoesía) término que Celaya dice al primero en usar"): la poesía es el misterio. Pero muy pronto hizo un racional ajuste de cuentas contra tal irracionalismo surrealista: "¿Qué

es entonces la poesía? -se pregunta- Decirlo no resulta fácil. Y quizá sea pura y simplemente imposible si planteamos la pregunta en términos absolutos e intemporales" (Poesía y verdad (papeles para un proceso), 2ª ed., pág.13). A partir de esta actitud básica, se van a suceder distintas formulaciones del concepto de discruso poético, coincidiendo todas ellas finalmente en un principio básico que por otra parte no niegan lógicamente sus descritos conceptos generales de literatura y arte: la poesía no es más que un discurso lingüístico fabricado con industria humana para explotar hasta el límite la fuerza natural del lenguaje y lograr la comunicación. Dicho discurso poético es, pues, resultado de un específico modo de hablar, esto es, posee un lenguaje no común o poético en el que el poeta se expresa auténticamente, siendo este discurso mostración de lo real.

Este concepto de poesía no es nuca negado por Gabráál Celaya ¿Qué sentido tiene entonces hablar de las disntintas concepciones que, acerca de la poesía, lo han caracterizado? Acababa el partado anterior de estas conclusiones hablando de la contradictoria unidad, pero unidad al cabo, de su pensamiento literario, y retomo esta conclusión a la hora de exponer sus distintas concepciones sobre la poesía o, más claramente dicho, sobre la función social de la poesía. Aquí radica la explicación de esta aparente contradicción: Celaya ha pensado siempre la poesía de la misma manera, tomada éeta "abstractamente"; pero, cuando ha depositado su atención en la poesía en su función social, se ha visto obligado a justificar teóricamente el sentido

de esta práctica, según necesidades históricas de tipo coyuntural. Se puede distinguir, pues, dialécticamente el sentido de una y otra labor teórica que, como es lógico, van estrechamente unidad. Esto explica que la labor teórica de Gabriel Celaya se encuentre determinada y sobredeterminada históricamente. La poesía para él siempre ha sido una misma cosa: un modo de hablar especial, un discurso lingüístico especial, destinado a la comunicación. Ahora bien, cuando comienzan a observarse diferencias notables es a la hora de justificar teóricamente determinadas prácticas teóricas concretas a las que se encuentra directamente vinculado. De ahí que, en sus reflexiones sobre el lenguaje poético por ejemplo, vayan unidas las explicaciones propiamente teóricas del mismo con las justificaciones del lenguaje poético prosaísta que ha llenado varias décadas de la vida poética española. De ahí que, en su caracterización teórica de las distintas formas de existencia de lo poético, se den unidas las explicaciones de estas formas en sentido abstracto con la búsqueda de las "buenas formas" o formas socialmente eficaces. Este es por tanto el doble sentido de su labor teórico que realmente tiene un solo sentido histórico. Así, pues, partiendo de una misma base, el Celaya existencialista-marxista justificará el porqué y para qué de esa verdad básica de una manera y el nihilista/hegeliano-marxista lo hará de otra, pero sin que se lleguen a producir rupturas de base entre uno y otro, porque en definitiva ambos están diciendo una misma ideología de base, eso sí, presentada de manera distinta. Están diciendo unas mismas categorías ideológicas de base que, orientadas en uno u otro sentido, funcionan

con arreglo a los intereses de uno u otro grupo social e incluso pueden funcionar, con valor deíctico, en el caso de sus planteamientos hegeliano-marxistas, para la consolidación de una ideología antagónica, contando con la voluntad o no de quien produce y reproduce dichas categoría y con el estado de la lucha ideológica de clases.

Visto su concepto de poesía, detengámonos en las distintas concepciones concretas del lenguaje poético y de la función social del mismo, dentro de la unidad básica a que me he referido, que da por existente dicho lenguaje, así como acepta la específica naturaleza lingüística del mismo y, por ser tal, sus básica función comunicativa. Así, en un primer momento, calado por el existencialismo, la función que atribuye a la poesía es alcanzar objetivos más que estéticos, por lo que procura y justifica teóricamente una poesía sustancialmente humana, de hondas verdades, escrita en un lenguaje vivaz e hiriente: el lenguaje poético prosaísta concebido y justificado teóricamente como una retórica antirretórica, cuyo objetivo es procurar la comunicación con la inmensa mayoría. Estos planteamientos constituyen la base de sus reflexiones en torno a la llamada poesía social que procura un lenguaje poético realista, más en sentido brechtiano que lukacsiano, en el que nada de lo que es humano debe quedar fuera, procurando así más la eficacia expresivo-comunicativa o las buenas formas que el cuidado de las formas por sí mismas. En esta etapa, intensifica su atención e intenta justificar teóricamente el aspecto social de los materiales y elementos constitutivos del discurso poético: poeta, lengua, lectores, sin

que esta nueva orientación suponga una ruptura con lo anterior. En un tercer momento, que hemos dado en llamar de crisis, Gabriel Celaya concibe el lenguaje en sus elementos mínimos, fundamentalmente sonidos, mediante o, como él dice, en los cuales se muestra inconscientemente lo real. El lenguaje no es concebido por sí mismo en el sentido fetichista que también ha teorizado, sino en tanto a través de esta vuelta a la elementaridad lingüística es posible ir al centro de las cosas, esto es, a lo que por elemental no puede pensarse de nuestra materia, siendo ésta la función fundamental de la poesía ahora. Proceder así procura, de esta manera lo piensa, un lenguaje sorpresivo, lo que legitima su función poética.

Pero, todas estas concepciones, insisto, están unificadas en su base por sus reflexiones teóricas abstractas acerca del lenguaje poético. Estas reflexiones, que han alcanzado su formulación más rigurosa en <u>Inquisición de la poesía</u>, vienen de antiguo, calando por tanto toda su producción: lo que caracteriza al lenguaje poético es su carácter auténtico frente al carácter común del lenguaje práctico, en tanto encarna el acto de hablar, lo que explica su intraducibilidad, al captar y no aludir, al estar íntimamente vinculado lo acústico al significado, no pudiendo separarse el contenido de la forma. Desde una perspectiva semántica, el lenguaje poético toma la vertiente analógica del lenguaje, lo que hace la palabra representación de un "haz de alusiones" bien como símbolo polivalente bien como asociativo-evocador. De esta manera, el

lenguaje se hace figurado, esto es, multiforme y analógico, lo que permite la aparición de un campo de referencias que no corresponde a la realidad cotidiana, consiguiendo el efecto de sorpresa necesario. El lenguaje poético es lenguaje sin más, en su autenticidad o pureza.

Hemos visto el concepto de poesía, que nos ha remitido al de lenguaje poético, abstracta y concretamente considerado, veamos ahora qué conceptos posee de dos elementos básicos del proceso de comunicación poética: el concepto de poeta y el de lector o público, con lo que damos entrada a la consideración de un problema que en todo momento ha preocupado a Gabriel Celaya: la relación entre estos dos elementos, el poeta y el público. Por lo que al primer elemento de este proceso concierne, Gabriel Celaya ha expuesto que el poeta es un ser, directamente vinculado con su tiempo, que expresa una verdad humana esencial en la que todos se reconocen, pretendiendo comunicarse y engrandecerse con su obra, forzando así la finitud existencial. Asimismo, el yo lírico no se corresponde con el hombre que lo ha creado, pues miente para decir su verdad: la poesía. Esta concepción básica se mantiene intacta desde su trabajo El Arte como lenguaje hasta Inquisición de la poesía. Pero, cuando Celaya toma su objeto de reflexión concretamente, observamos una serie de evoluciones que comienzan en su consideración del poeta comprometido con su medio social en su devenir existencial, pensado este compromiso como una relación que establece un sujeto con otros sujetos. En un segundo momento, el poeta es considerado como un yo colectivo, no neutral, pues trabaja algo que no es

exclusivamente suyo, sino algo social. Por eso debe darse a los demás,por eso debe darles la expresión que buscan. En este sentido, el poeta no es nadie (aparentemente la ruptura es total, pero ya vimos hasta dónde llega ésta) y rechaza por tanto su originalidad. Es un yo colectivo, pues, habitado por presencias que no son él. Tras estas reflexiones propias de su"etapa social", vuelve a concebir al poeta como un nadie, pero en este caso además por estar sumido en una estructura impersonal que todo lo domina y contra la que nada puede, salvo ceñirse a la palabra por la palabra y mostrar así lo real: su oscura vivencia de esta realidad histórico-natural, algo así como un poeta-medio. Estas distintas concepciones concretas no niegan su concepción básica, en la que claramente separa al poeta del hombre. Pero esta separación, que teoriza en un sentido interno con cierto rigor, no tiene siempre su "traducción" a nivel crítico concreto y aun teóricamente hemos encontrado algunas contradicciones en este sentido. En todo momento, por lo demás, ha concebido al poeta como un trabajador especial, como un obrero del lenguaje.

Del lector o público: es éste un elemento vital del proceso de comunicación poética, sin el cual la poesía no llegaría a existir, pues ésta es comunicación. Así, pues, la obra no concluye con su terminación, sino que inicia un ciclo permanentemente abierto hasta que se produce el contacto y así sucesivamente. El lector es cualitativamente idéntico al creador, pues recrea la obra a la que accede de manera directa, en su búsqueda de la comunicación poética que está más allá de la obra misma, siendo ésta

mera ocasión formal para el establecimiento de dicho contacto. "Y así entramos en la función poética. Si el autor da vida a algo más que lo que personalmente piensa o cree -expone Celaya en Inquisición de la poesía, pág. 253- , también el receptor entra en su obra por algo más que un asentimiento a lo que expresa. La función poética no propone algo genérico o común. A nadie se le pediría que estuviera de acuerdo con todos los personajes de un drama. Nuestra participación en esa función es un vivir cuantas posibilidades quepan dentro de la totalidad". Por otra parte, sus reflexiones acerca del lector concretamente considerado han sufrido las evoluciones que su correlato dialéctico, el creador. Así, ha considerado al lector como sujeto en la historia, después como sujeto histórico, etc., pero sin negar nunca la concepción básica antes descrita.

Respecto de la situación concreta del actual divorcio del poeta con el público, Celaya se ha manifestado ampliamente, siendo esta situación motor de muchas de sus reflexiones y de muchos de sus poemas. Justamente, esta situación la denuncia en el primero de sus artículos críticos, aunque el análisis que hace de la actual marginación social del escritor resulta vago, pese a que se remita al origen social de esta marginación. Asimismo, las soluciones que emprende para eliminar este divorcio son ineficaces, si bien le llevan al prosaísmo y a una poesía sustancialmente humana y atenta a su circunstancia. En su "etapa social", esta cuestión es objeto de más pormenorizados y concretos análisis, aislando una serie de soluciones para eliminar dicha incomunicación poética, soluciones

que han de pasar por una transformación de la realidad, un cambio estructural de las circunstancias político-económicas, mediante la creación de conciencia en un primer momento y, posteriormente, mediante el cambio revolucionario mismo, uniéndose así la revolución poética y la revolución política. Más adelante, ve en los nuevos medios técnicos de transmisión oral, la posible solución definitiva, yendo paralela la revolución que estos nuevos medios procuran a la revolución social. Es en su último trabajo teórico, donde Celaya estudia el problema con detenimiento y gran acierto, ocupándose por un lado de la explicación sociológica del desclasamiento del poeta, lo que ha generado esta situación, así como de las posibles soluciones, insistiendo en una búsqueda que le ha llevado al estudio de las formas poética socialmente eficaces. De todas formas, la situación sigue irresuelta.

Tipología de la poesía y tipología de los poetas: en sus análisis concretos, el crítico vasco viene exponiendo desde el principio la existencia de dos tipos de poetas y de poesía: los poetas perfectistas que se oponen a los temporalistas y sus respectivos discursos: la poesía intemporal que se opone a la temporal. En el primer caso, se persigue la belleza; en el segundo, la eficacia expresiva. Una, es un fin en sí mismo; la otra, un medio de actuación social. Aquélla se dirige a la inmensa minoría; ésta, a la mayoría siempre. La poesía intemporal o perfectista utiliza el lenguaje por sí mismo; la temporal, utiliza todo lo humano en el lenguaje. Como bien sabemos, esta caracteri-

zación de los distintos tipos de poesía está penetrada, como es lógico, por la específica situación que ha atravesado la poesía española de las últimas décadas, habiendo expuesto Celaya la existencia de una poesía ideológica frente a una poesía auténtica o, dicho en otros términos, de una poesía idealista frente a una poesía realista. Por otra parte, Celaya elaboró un estudio teórico "en vivo", que se pretende abstracto, de los distintos módulos existentes de la poesía en general. Su primer y último análisis hasta el momento (Exploración de la poesía) se centró en la poesía idealista, llegando a las siguientes conclusiones: existen dos módulos eternos de la poesía, poiesis y lírica, que, lingüísticos esencialmente, se diferencian en sus objetivos y c ncepciones: fabricación con palabras de objetos bellos en el primer caso y , en el segundo, instrumento para participar en algo inefable. Ambos módulos constituyen una unidad dinámica que es la síntesis de la poesía, al poseer elementos puros e impuros. Frente a estos dos módulos existe una tercera posibilidad que funde el arte por el arte y los abismos inconscientes en un objeto recobrado tras la experiencia inefable: construcción y comunión poéticas, síntesis real entre poiesis y lírica. De la que concibe como poesía no idealista, hablan otros trabajos suyos, prácticamente la totalidad de los mismos. Finalmente, de esta contradicción dialéctica surgirá como síntesis la verdadera poesía, por fin mayoritaria.

Este ha sido el repaso, breve y necesariamente incompleto, de una serie de cuestiones y problemas teóricos

a través de la trayectoria de Gabriel Celaya. He de concluir nuevamente que sorprende la unidad de planteamientos y concepciones básicas en nuestro crítico: lo "esencial" no es negado nunca. La trayectoria de estas concepciones es en este sentido lineal. Ahora bien, cuando se aprecian ciertas evoluciones es al entrar en contacto directo con lo que él ve como realidad. Así, pues, estas concepciones han idd calando todas sus posiciones ideológicas, explicando o mostrando así la sorprendente unidad de base de las mismas.

Instrumentos metodológicos

Podemos considerar la primera labor crítico literaria de Gabriel Celaya, la realizada en los años cuarenta y cincuenta, como una tentativa de crítica sociológica. Y digo tentativa, pues carece de un método preciso de análisis y por tanto de una sólida base teórica en este sentido, al menos por lo que respecta a los años de su mayor labor crítica. En esta penuria teórica inicial han incidido una serie de circunstancias que, como la urgencia de lograr unos efectos históricos inmediatos, la sobredeterminación de dicha práctica por una ideología política y la utilización de dicho discurso como un instrumento de directa acción social, han hecho que dicha labor no constituya la puesta en acción de una serie de planteamientos teóricos sólidamente elaborados, sino que sea, por el contrario,

el desarrollo de sus, por lo general, urgentes teorizaciones de unas determinadas posiciones y necesidades ideológicas de corte humano-existencial-marxistas. De ahí que gran parte de su labor crítica apenas si pase por los textos, centrándose en aspectos generales del fenómeno poético o en sus autores y específica visión de la realidad que sustentan, intentando ver la conexión existente entre éstos y su momento histórico de una manera inmediata y mecanicista. Hay otra fase en su labor crítica concreta, más cualitativa que cuantitativa, en la que se ve a un Celaya que ha profundizado en sus reflexiones teóricas sobre el fenómeno poético y, sobre todo,por las razones aducidas, en la que se ha perdido toda urgencia de acción política, por lo que ha comenzado a desdibujarse la sobredeterminación a que estaba sometida. Los escasos trabajos críticos de este segundo momento responden pues a una crítica sociológica de carácter contenidista, con algunas excepciones, habiendo perdido por tanto el carácter de tentativa. Es este panorama de su tarea crítica concreta, tan brevemente expuesto, el que va a explicar ciertas desigualdades entre unos y otros procedimientos críticos y algunas contradicciones entre este tipo de trabajos y los de tipo teórico, sobre todo en ese primer momento delimitado.

En esa fase, que hemos dado en llamar de humanismo existencialista, Gabriel Celaya muestra ya desde el principio la serie de preocupaciones sociológico-poéticas que le llevan no sólo a ensayar determinados análisis generales, sino a proponer una norma de acción poética y a elaborar una suerte de crítica-censura en más de una ocasión.

Proceder así es consecuencia de su compromiso existencial que ha procurado el primado de criterios éticos ,calabde éstos su labor crítica (también, por supuesto, aunque de manera más controlada y reflexionada, la teórica). Por lo que respecta a la metodología crítica empleada hora, cabe afirmar que su labor crítica se caracteriza por una ausencia de método. El expone de un libro o de un poeta lo que ab initio piensa, lo que le dicta su impresión. Sus lecturas no son resultado último de un pormenorizado análisis concreto sometido a un método, sino que son consecuencia de una serie de factores: en primer lugar, de sus propias concepciones al respecto; en segundo, por necesidades histórico-circunstanciales; y, por último, por el medio periodístico en que aparecen dichos trabajos y público a que van dirigidos. Más de una vez, sus interpretaciones han dado cabida a la recreación antes que a una explicación controlada, lo que nos vuelve a mostrar el carácter ametódico de su proceder crítico.

Por otra parte, existe un curioso divorcio entre sus teorías acerca del arte como lenguaje, expuestas con rigor, y su labor crítica de estos años. Esta separación, que no es radical, lógicamente, afecta, como digo, a la rigurosidad de exposición y planteamiento en un caso frente a la urgencia, tono y lucha directa que presenta su tarea crítica en otro. Pero, fuera ya de esta contradicción global, existe concretamente un divorcio entre las reflexiones de <u>El Arte como lenguaje</u> acerca de la cuestión forma/contenido, aspectos que ve unidos inseparablemente, y acerca de la cuestión artista-escritor/hombre, que consi-

dera dos realidades distintas, con respecto a determinados análisis concretos de este momento. Por poner un caso, sus análisis de algunas novelas muestran cómo se reduce por un lado al argumento y cómo ve dichas novelas, al considerarlas testimonio existencial-biográficos de sus autores. Estas contradicciones se repiten una y otra vez.

No se observa diferencia cualitativa alguna entre los instrumentos y operaciones críticas de sus análisis plenamente existencialistas y los que obedecen a su lectura humanista del marxismo, desde una perspectiva global. Su discurso crítico, y en él van obviamente todos los elementos y procedimientos utilizados, están sometidos al mismo criterio ético que es el que preside tanto la selección del objeto y faceta del mismo a criticar como el hecho crítico en sí. Existe una diferencia no obstante: Gabriel Celaya elabora ahora nuevos conceptos, elemental e inexactamente marxistas, que tienen una constante y tópica traducción en sus artículos críticos: su concepto de poesía real o auténtica, su aceptación consciente o inconsciente de la teoría del reflejo, su concepto del poeta como sujeto social, etc. En su actividad crítica, pues, somete a contraste con esta serie de supuestos todo cuanto toca, procediendo a exponer de una manera maniquea sus juicios al respecto, que descalifican, pese a sus gustos literarios personales incluso, o alaban y dan por socialmente válida determinada producción o determinado poeta. Proceder así está en función de conseguir una lectura crítica coyuntural-mente eficaz que hace de la misma una lectura politizada, aun cuando en determinado artículo rechace la sobrepoli-

tización de la crítica literaria española del momento para proponer una reconciliación de todos los españoles y eliminar el clima de guerra civil, esto es, está imponiendo de esta manera otra lectura política -respetable a todas luces, pero política al fin y al cabo-, propiciada por su partido. Los procedimientos de análisis están determinados en todo momento por determinada necesidad, urgencia o específica coyuntura (tal la conveniencia de unir en ocasiones lo que teóricamente ha separado: la vida y la obra) al mismo tiempo que por sus conccepciones teóricas básicas. Finalmente, se observan contradicciones similares a las apuntadas en el párrafo anterior.

La producción teórica más importante de Gabriel Celaya, excepción hecha de su pequeño trabajo El Arte como lenguaje, coincide con la crisis de la ideología estética realista, que ha dado como frutos sus más conocidos libros de poesía y su producción crítica más abundante. Esta crisis, lejos de sumirlo en el silencio, lo lleva a reflexionar detenidamente sobre el fenómeno poético, sin urgencias de actuación político-social. A partir de los años sesenta, nuestro escritor se vuelve, sin por ello negar determinadas concepciones básicas, al fenómeno poético al que se aproxima ahora pertrechado de una mayor información teórica, profundizando así su faceta de teórico y crítico literario. Por esta razón, eliminaba anteriormente el carácter de tentativa de su crítica sociológica que, acertada o no, puede gozar plenamente ya de esta consideración. En esta ocasión, pues, los instrumentos metodológicos que especialmente nos interesan son los que se refierena sus li-

bros teóricos, por cuanto su labor crítica ha "palidecido" con respecto a su fuertemente coloreada crítica anterior ostensiblemente, dando como frutos ahora trabajos más importantes críticamente hablando como es el caso de su Gustavo Adolfo Bécquer.

Tanto en sus trabajos teóricos como en su estudio crítico sobre Bécquer, observamos una misma actitud básica que incide directamente en el desarrollo teórico-metodológico de sus estudios: identificación-aceptación del objeto de su análisis, sin previa delimitación teórica alguna. Asimismo, todos sus estudios adoptan una actitud metodológica de orientación materialista que conduce al poeta y crítico vasco directamente a los hechos reales (más exactamente: lo que él ve como objetos reales) sobre los que directamente construye su lectura teórico y/o crítica, pretendiendo hallar en todo momento explicación de aquellos hechos en las bases materiales o sociales. En realidad, esta manera de proceder no debe hacernos suponer que verdaderamente se trata de una actitud materialista hasta sus últimas consecuencias, aunque se remita a lo concreto, sino que se trata de una actitud calada por el empirismo, que deforma los hechos o,mejor, la visión de los mismos: Celaya identifica el proceso real con el proceso de pensamiento. Por otra parte, cabe señalar la continua utilización de su experiencia concreta como medio de conocimiento y no como materia prima sobre la que en el proceso de pensamiento y a raíz de determinados conceptos generales elaborar medios de conocimiento concretos, lo que es consecuencia lógica de la actitud básica descrita. Estos son los puntos

metodológicos nucleares de los trabajos de este momento. Existen cuestiones metodológicas específicas de sus respectivos trabajos, que han sido debidamente analizadas en su momento y que por su interés me permito recordarlas al lector: la utilización del método dialéctico en su Exploración de la poesía; contradicciones metodológicas internas en su Inquisición de la poesía; en la labor crítica destaca la solución que metodológicamente ha adoptado en su estudio Gustavo Adolfo Bécquer a la vieja contradicción existente entre su teoría de la separación del poeta y del hombre, que fundía una y otra vez en sus críticas de corte humano-existencial-marxistas.

Funcionamiento y sentido históricos de la producción teórico y crítico literaria de Gabriel Celaya

El conjunto de la producción de Gabriel Celaya reproduce las concepciones y categorías propias del horizonte teórico dominante. Esta afirmación tan general necesita no obstante de una serie de matizaciones que van a proveenir de una mirada al sentido y funcionamiento históricos concretos, pues han existido determinadas circunstancias históricas que han hecho contradictorio y complejo este funcionamiento. Dicho más claramente, siendo su producción una práctica ideológica de base burguesa va a funcionar atípicamente con respecto a la ideología que lo sustenta, si bien y en última instancia no la niega. De ahí que

haya calificado sus trabajos y publicaciones como distorsionales, que no de ruptura, como se presentan a sí mismos y aunque a ella apunten, con respecto a su punto de origen. Las circunstancias históricas determinantes de este específico funcionamiento son las que se refieren al periodo crítico que vive nuestro país, terminando la década de los treinta, y al resultado final de este periodo en las décadas siguientes: la instauración de un régimen político de excepción que todo lo inunda. A esta circunstancia hay que sumarle las contradicciones provenientes del origen de clase de Gabriel Celaya (burguesía industrial vasca) con su situación (pequeñoburguesía intelectual) y posición de clase (a favor del proletariado). No se puede olvidar aquí tampoco la coyuntural unidad de acción política de grupos sociales (burguesía democrática, sectores de la pequeñoburguesía y la vanguardia obrera) antagónicos, que se traduce en no pocas ocasiones en una unidad de planteamientos ideológicos que, radicalmente burgueses en su base, se presentan como antagónicos a la misma ideología que los sustentan (muy especialmente, la cuestión del racionalismo-realismo). La situación histórica en todos sus niveles es enormemente compleja y contradictoria, lo que ya es una primera explicación del porqué del complejo y contradictorio funcionamiento histórico de la producción celayana. No podemos reducir chatamente los resultados de nuestros análisis previos, en los que hasta donde ha sido posible se ha visto una serie de categorías, nociones y elementos de un estructura ideológica burguesa, a síntomas de un funcionamiento mecánicamente burgués a corto y a largo plazo, muy especialmente en el primero de los casos.

La coincidencia de intereses coyunturales de grupos antagínicos, como digo, y la específica utilización y orientación que de ese sistema ideológico básico ha podido hacerse (el más vivo caudal de la ideología pequeñobruguesa), han introducido si no profundos, sí importantes cambios en el funcionamiento de esta producción. Detengámonos mínimamente en ellos.

Así, en un primer momento, debemos situar la producción del vasco en la coyuntura histórica por la que atraviesa la burguesía española que ha visto nuevamente cómo su modelo político (IIª República) y su expresión ideológica no han podido imponerse todavía, plenamente en el segundo aspecto, en nuestro país. El régimen resultante de la guerra civil funcionaba atípicamente en lo político y económico con respecto a la burguesía, aunque velara por los intereses, fundamentalmente económicos, de esta clase. Estructuralmente nada había cambiado en nuestro país: el MPC seguía siendo dominante. La voz de Gabriel Celaya se alza en estos momentos para defender, desde el plano cultural, el republicanismo cultural y, con él, el modelo político republicano. Por esta misma razón ataca la "poesía oficial" y, en ella, el régimen totalitario y la ideología místico-imperial y nacional-católica que propicia, plena de elementos ideológicos feudalizantes. El modelo de cultura que propone, un modelo en franca resistencia, es democrático y popular, haciéndolo a través del exabrupto lecetiano y de la radical defensa del hombre, plena de racionalidad burguesa, del que reclama su libre desarrollo frente a un aparato de estado que lo aliena. Los intereses po-

líticos y culturales que defiende son suscritos a corto plazo por grupos sociales antagónicos (aunque este plazo se dilatara en exceso, confundiéndose posiciones básicas). De ahí los primeros contactos con la resistencia exterior y más concretamente con comunistas españoles del exilio. Estaban dadas las bases para una vuelta más consciente a los otros y para un elemental conocimiento del marxismo, que habría de presidir su acción cultural futura. A corto plazo, todos salían ganando con estos encuentros, aunque de cara al futuro había unganador asegurado, inconscientemente asegurado, que no residía precisamente en los sectores populares. En este sentido, Celaya evoluciona a posiciones más comprometidas que no le llevan más allá de elaborar una lectura humanista del marxismo, siendo esta ideología políticamente respetable, aunque teóricamente incorrecta. Profundiza en su labor de denuncia y resistencia a lo largo de la década de los cincuenta, si bien esto no supone eliminar el modelo cultural anteriormente comentado. Se había descubierto el realismo crítico como arma de defensa y, muy raras veces, ataque. Los discursos realistas en todas sus manifestaciones, por su labor de denuncia, fueron considerados progresistas, no jugando otro papel. No obstante, no pueden ser considerados marxistas, aunque pudieran funcionar en apariencia como tales discursos marxistas, ni tampoco pueda pensarse la poesía social o real como antiburguesa. Lo que fue una alianza político-ideológica con sectores democráticos burgueses y pequeñoburgueses por parte de los sectores avanzados del proletariado, no puede confundirse con los intereses, posiciones ideológicas y presupuestos teóricos marxistas a largo plazo. De ahí que muchos

intelectuales que se decían de izquierdas y así funcionaran coyunturalmente, no lo fueran hasta sus últimas consecuencias político-teórico-ideológicas. Eran militantes o compañeros de viaje a nivel público-político en perfecta contradicción con su labor teórico-creadora. Luego vendría la crisis, mientras tanto este fue el momento de mayor auge del modelo cultural citado.

Son varias las nuevas circunstancias históricas, comentadas en su momento, que hace entrar en crisis al realismo crítico. Estamos en los años sesenta. Toda la labor cultural, de lucha política e ideológica, a la que tan eficazmente había contribuido Celaya, labor esta movida por su lucha contra el irracionalismo en todos sus frentes, ha agotado su eficacia. Nuestro escritor profundiza más su trabajo teórico literario e inicia una revisión de posiciones que le llevan a sus más sobresalientes estudios. Así, partiendo de una revisión de la poesía social, inicia su Inquisición de la poesía que arranca de la necesidad teórica que tienen los intelectuales de izquierda de reflexionar sobre la nueva situación y de buscar un nuevo modelo cultural para la mismas En este sentido, su labor resulta, creo, fallida, aunque se rechace el marxismo dogmático y se replantee a la luz de una lectura hegeliano-marxista el sentido y forma de la poesía en general. Pero, al mismo tiempo, al sufrir tan amplio desarrollo las corrientes teóricas formalistas, esta ideología teórica cumple un nuevo papel de oposición política, aunque utilice categorías ideológicas ajenas al marxismo. La situación histórica es enormemente compleja. El funcionamiento de la labor de Celaya no podía ser menos: complejo y contradictorio. Actualmente, la burguesía está imponiendo su modelo

político. La labor de estos intelectuales de izquierda parece no haber dado los resultados esperados y perseguidos. Coyunturalmente, ésta fue eficaz, pero había un ganador asegurado, inconscientemente asegurado por propios y extraños. Un ganador que resiste, asimila e inutiliza unas rabietas honestamente literarias. Después, claro, el nihilismo.

BIBLIOGRAFIA

NOTA INTRODUCTORIA

Como he dejado dicho en la introducción del presente trabajo, dos son los objetivos básicos perseguidos a la hora de ofrecer la presente bibliografía: uno, informar al lector con respecto al investigador y sus fuentes teórico-críticas; y dos, informarlo con respecto al objeto analizado. Por lo que al primer objetivo respecta, ha obrado fundamentalmente un criterio selectivo, ya que son muchas las deudas intelectuales de las que es imposible dar puntual cuenta. Esta es la razón por la que me he limitado a dar un panorama no muy amplio, que deseo resulte mínimamente orientativo. Por lo que al segundo objetivo concierne, ha actuado un criterio fundamentalmente acumulativo, pretendiendo con ello informar al lector sobre el objeto analizado tanto cuanto me ha sido posible.

La bibliografía está dividida en tres grandes partes: la primera, sobre los problemas teóricos y metodológicos de la investigación, recoge una selección de trabajos que o bien han actuado sobre la problemática teórica del investigador y/o han sido necesarios a la hora de analizar los diversos problemas teóricos que las publicaciones de Gabriel Celaya suscitaban. De ahí la heterogeneidad de la misma. La segunda parte, "Sobre la crítica literaria española de postguerra en general", se limita, con el mismo criterio, a dar noticia de aquellos trabajos de orientación global que se ocupan de la crí-

tica literaria española de este periodo considerada, como digo, desde una perspectiva global. Este es el motivo de tan notables como justificadas ausencias. La tercera parte "Bibliografía específica sobre Gabriel Celaya", pretende recoger, con carácter acumulativo, aquellos trabajos -artículos y recensiones críticas fundamentalmente- que se han ocupado de una manera concreta y específica de Gabriel Celaya, ignorando por tanto en esta parte aquella masa bibliográfica sobre literatura española contemporánea y muy especialmente sobre poesía española contemporánea que se ocupa de nuestro autor de una manera tangencial. Esta parte está dividida en siete apartados, no habiéndome limitado a ofrecer aquellos trabajos que se han ocupado o guardan estrecha relación con la labor teórica y critico literaria del escritor vasco. He creído conveniente, por las razones ya apuntadas, aportar una ordenación temática de la masa bibliográfica existente sobre Celaya, cualquiera que sea el tema, libro (s) o faceta del autor en cuestión de los que se ocupen.

Este es el sentido de la presencia de tan amplia muestra bibliográfica en el presente trabajo y ésta es la razón de la continua especificación (y,en su caso,comentario) que he ido haciendo de las distintas publicaciones. Dichas publicaciones han sido distribuidas por las esferas de que se ocupaban dentro de la producción del vasco y en ellas por el libro, libros, publicaciones antológicas, persiguiendo en todo momento ofrecer al lector interesado una útil información y una rápida orientación inicial acerca de esta bibliografía, ya que en no pocas ocasiones los títulos de los trabajos no informan suficientemente sobre el contenido de los mismos. Esta es, pues, mi modesta aportación.

I. PROBLEMAS TEORICOS Y METODOLOGICOS (SELECCION)

-ADORNO, Theodor W., Notas de literatura, Barcelona, Ariel, 1962.

-ALONSO, Dámaso, Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1976[5].

-ALTHUSSER, Louis, Escritos (1968-1970), Barcelona, Laia, 1975.

- ++----------,Sobre el trabajo teórico: dificultades y recursos, Barcelona, Anagrama, 1970.

- ----------(y otros), Polémica sobre marxismo y humanismo, México, Siglo XXI, 1974[6].

-AMBROGIO, Ignazio, Ideologías y técnicas literarias (traducción y notas de Antonio Sánchez Trigueros), Madrid, Akal, 1975.

-BARTHES, Roland, Ensayos críticos, Barcelona, Seix-Barral, 1967.

- ----------,Crítica y verdad, Buenos Aires, SigloXXI, 1972.

- ----------,El placer del texto, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

-BARTHES, Roland (y otros), Polémica sobre realismo, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1974.

-BEARDSLEY, Monroe y HOSPERS, John, Estética:Historia y fundamentos, Madrid, Cátedra, 1978.

-BOUSOÑO, Carlos, Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1963[5].

-BOZAL, Valeriano, El lenguaje artístico, Barcelona, Península, 1970.

- ----------, El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

-BRECHT, Bertolt, El compromiso en literatura y arte, Barcelona, Península, 1974[2].

-BRETON, André, Manifiestos del surrealismo, Madrid, Guadarrama, 1969.

-CLANCIER, Anne, Psicoanálisis, literatura, crítica, Madrid, Cátedra, 1976.

-CROCE, Benedetto, Estética, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

-CULLER, Jonathan, La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura, Barcelona, Anagrama, 1978.

-DEMETZ, Peter, Marx, Engels y los poetas, Barcelona, Fontanella, 1968.

-EAGLETON, Terry, Literatura y crítica marxista, Madrid, Zero Zyx, 1978.

-ECO, Umberto, Obra abierta, Barcelona, Ariel, 1979.

-EIXEMBAUM, B., TINIANOV, Y. y SKLOVSKI, V., Formalismo y vanguardia (textos de los formalistas rusos), Madrid, Alberto Corazón Editor, 1973[2].

-ERLICH, Victor, El formalismo ruso. Historia-Doctrina, Barcelona, Seix-Barral, 1974.

-GARAUDI, Roger (y otros), Estética y marxismo, Barcelona, Martínez Roca, 1971[2].

-GARCIA BERRIO, Antonio, Significado actual del formalismo ruso (la doctrina de la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas), Barcelona, Planeta, 1973.

-GODELIER, Maurice, Funcionalismo, estructuralismo y marxismo, Barcelona, Anagrama, 1972.

-GOLDMANN, Lucien, Para una sociología de la novela, Madrid, Ayuso, 1975[2].

- ----------(y otros), Literatura y sociedad (problemas de metodología en sociología de la literatura), Barcelona, Martínez Roca, 1969[2].

-GOLDMANN, Lucien (y otros), Sociología de la creación literaria, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

-GORKI, M. y ZHDANOV, A.A., Literatura, filosofía y marxismo, Méjico, Grijalbo, 1968.

-GRAMSCI, Antonio, Cultura y literatura, Barcelona, Península, 1972.

-HADJINICOLAU, Nicos, Historia del arte y lucha de clases, Madrid, Siglo XXI, 1976[4].

-HATZFELD, Helmut, Estudios de estilística, Barcelona, Planeta, 1975.

-HAUSER, Arnold, Fundamentos de la sociología del arte, Madrid, Guadarrama, 1975.

-HEGEL, G.W.F., Introducción a la estética, Barcelona, Península, 1979[3].

-HEIDEGGER, Martin, Carta sobre el humanismo, Madrid, Taurus, 1970[3].

-JAKOBSON, Roman, Ensayos de lingüística general, Barcelona, Seix-Barral, 1975.

-LAZARO CARRETER, Fernando, "Consideraciones debre la lengua literaria", Boletín Informativo de la Fundación Juan March, noviembre, 1973.

-LAZARO CARRETER, Fernando, Estudios de poética (la obra en sí), Madrid, Taurus, 1976.

-LENIN, V.I., Sobre la literatura y el arte, Barcelona, Península, 1975.

-LEVIN, Samuel R., Estructuras lingüísticas en poesía, Madrid, Cátedra, 1974.

-LIMOEIRO CARDOSO, Miriam, La construcción de conocimientos (cuestiones de teoría y método), México, Era, 1977.

-LOTMAN, Yuri M., Estructura del texto artístico, Madrid, Istmo, 1978.

-LUKACS, Georg, Estética. I. La peculiaridad de lo estético.1. Cuestiones preliminares y de principio, Barcelona, Grijalbo, 1966.

-LUNACHARSKY, A.V., Sobre la literatura y el arte, Buenos Aires, Axioma, 1974.

-MAO TSE-TUNG, Escritos sociológico y culturales, Barcelona, Laia, 1974.

-MARX, K. y ENGELS, F., Textos sobre la producción artística, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1972.

-MARTINEZ GARCIA, José Antonio, Propiedades del lenguaje poético, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1975.

-MITTENZWEI, W. (y otros), Revolución y literatura (relaciones entre tradición, revolución y literatura), Madrid, Akal, 1977.

-MOLINA, Ricardo, Función social de la poesía, Madrid, Fundación Juan March-Guadarrama, 1971.

-MORAWSKI, Stefan, Fundamentos de estética, Barcelona, Península, 1977.

- ----------, Reflexiones sobre estética marxista, México, Era, 1977.

-MOULOUD, Noël (y otros), Estructuralismo y marxismo, Barcelona, Martínez Roca, 1969.

-MOUNIN, Georges, Poesía y sociedad, Buenos Aires, Nova, 1964.

-MOUNIER, Emmanuel, Introducción a los existencialismos, Madrid, Guadarrama, 1967.

-PLEJANOV, J., Cartas sin dirección. El arte y la vida social, Madrid, Akal, 1975.

-POUTLANTZAS, Nicos, Fascismo y dictadura, Madrid, Siglo XXI, 1973.

-RODRIGUEZ GOMEZ, Juan Carlos, Teoría e historia de la producción ideológica: 1. las primeras literaturas burguesas (XVI), Madrid, Akal, 1974.

-SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo, Las ideas estéticas de Marx, México, Era, 1968.

- ---------- (ed.), Estética y marxismo, I-II, México, Era, 1973[2].

-SANGUINETI, Edoardo, Vanguardia, ideología y lenguaje, Caracas, Monte Avila Editores, 1969.

-SARTRE, Jean-Paul, ¿Qué es la literatura?, Buenos Aires, Losada, 1976[6].

- ---------- (y otros), ¿Para qué sirve la literatura?, Buenos Aires, Proteo, 1970[3].

-SASTRE, Alfonso, Anatomía del realismo, Barcelona, Seix-Barral, 1974[2].

-SEBAG, Lucien, Marxismo y estructuralismo, Madrid, Siglo XXI, 1976[3].

-TINIANOV, Y., El problema de la lengua poética, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

-TODOROV, Tvaztan (ed.), Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976[2].

-TORRE, Guillermo de, Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura, Madrid, Guadarrama, 1968.

- ----------, Doctrina y estética contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1970.

- ----------, Historia de las literaturas de vanguardia, Madrid, Guadarrama, 1971.

-TROTSKI, L., Sobre arte y cultura, Madrid, Alianza, 1973[2].

-VALVERDE, José Mª, "Hacia una poética del poema", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 77, 80, 81, Madrid, 1956.

-VOSSLER, K., Filosofía del lenguaje, Buenos Aires, Losada, 1968[5].

-YLLERA, Alicia, Estilística, poética y semiótica literaria, Madrid, Alianza, 1979[2].

Addenda

-THOMSON, G., Marxismo y poesía, Barcelona, A.Redondo Editor, 1969.

II. SOBRE LA CRITICA LITERARIA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA EN GENERAL

II.1. Trabajos específicos

-CAMP DE L'ARPA, núm. 8, "La crítica literaria en España" (encuesta), Barcelona.

-COMUNICACION (Equipo de), "La crítica literaria en España", Cuadernos para el Diálogo, Madrid, diciembre, 1970, pp. 31-37.

-CORREA, Gustavo, "Ultimas tendencias de la crítica literaria española", Symposium, núm. 7, Syracuse, 1953, pp. 213-231.

-MAINER, José-Carlos, "Sociología de la literatura en España", Sistema, núm. 1, septiembre, 1973, pp. 69-80.

-MARRERO, "L'estetica spagnuola contemporanea", en Momenti e problemi di storia dell'estetica, Milano, Marzorati Editore, 1975.

-MASOLIVER, "Difícil situación de la crítica hoy", Hoja Informativa de Literatura y Filología, núm.63, septiembre, 1978, Fundación "Juan March".

-SOBEJANO, Gonzalo, "La situación actual de la crítica literaria en España", Levende Talen, núm. 213, febrero, 1961.

-VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel, "La crítica entre el sacerdocio y la ciencia veterinaria", en Camp de L'Arpa, núm. 8, Barcelona.

-YNDURAIN, Francisco, "La critica spanola contemporanea", en Convivium, núm. 24, 1956.

-ZULETA, Emilia de, Historia de la crítica literaria española contemporánea, Madrid, Gredos, 1974[2].

III. BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA SOBRE GABRIEL CELAYA

III.1. Publicaciones de orientación general y sobre algunos aspectos concretos de Gabriel Celaya

-ALJABA, "Poetas españoles: Gabriel Celaya", núm. 8, Jaén, febrero, 1953.

-AUB, Max, "Raíces de Gabriel Celaya", prólogo a Las resistencias del diamante, de Gabriel Celaya, México, Remorovargas y Blasco Editores, 1957, col. "Libros Luciérnaga".

-AZAOLA, José Miguel, "Una obra poética", Boletín de Amigos Vascos del País, Año IV, Cuaderno I, San Sebastián, 1948.

-BENET, Arturo, "Dos poetas cántabros", Solidaridad Nacional, Barcelona, 6-junio-1948.

-BENET, Arturo, La trayectoria poética de Gabriel Celaya, Alicante, Ed. Verbo, "Cuadernos de Crítica Literaria".

-BRITO, Casimiro de, "O mundo real de Gabriel Celaya", Diario de Noticias, Lisboa, 5-septiembre-1963.

-BROOKS, Zelda I., La poesía de Gabriel Celaya: la metamorfosis del hombre, Madrid, Ed. Playor, 1979, col. "Nova Scholar".

-CASTRO, Raimundo, "Gabriel Celaya", Litoral, núms. 61-63, Málaga, 1977 (título genérico de este núm. triple: "Poesía en la cárcel").

-CHICHARRO CHAMORRO, Antonio, La obra poética de Gabriel Celaya: primera etapa. Influencias surrealistas (Memoria de Licenciatura, inédita), Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 1977.

-CHICHARRO CHAMORRO, Antonio, "Heteronimia e ideologías estéticas: Fernando Pessoa y Gabriel Celaya", en Homenaje a Camoens (Estudios y ensayos hispano-portugueses), Granada, Universidad de Granada, 1980, pp. 131-149.

-DELGADO VALHONDO, Jesús, "Gabriel Celaya y Juan de Leceta (dos poetas en una sola persona)", Extremadura, Cáceres, 26-abril-1949.

-DOMINGUEZ, Gustavo, "Introducción" a Memorias inmemoriales, de Gabriel Celaya, Madrid, Ed. Cátedra, 1980, col. "Letras Hispánicas".

-EGAN, "La obra poética de Gabriel Celaya", núm.4, San Sebastián, 1949 (firmado por "M.C-S").

-ESPADAÑA, "Gabriel Celaya", Núm. 35, León, 1948.

-FRUTOS, Eugenio, "Gabriel Celaya, vocación poética", El Noticiero Universal, Barcelona, 10-agosto-1963.

- SASTRE, Amparo, "Gabriel Celaya, hoy", prólogo a Poesía, hoy (1968-1979), de G. Celaya, Madrid, Ediciones Akal, 1981.

-GONZALEZ GARCES, Miguel, "Ensayos sobre poesía contemporánea: La preocupación existencial de Gabriel Celaya", Atlántida, núms. 9-10, Vigo, mayo-agosto, 1955.

-GONZALEZ, Angel, "Introducción" a Poesía, de Gabriel Celaya, Madrid, Alianza Ed.,1977 (reproducida con el título "Celaya, 30 años después (Juan de Lecata)", en Triunfo, núm. 730, Madrid, 22-enero-1977).

-HERALDO DE ARAGON, "Gabriel Celaya y compañía", Zaragoza, 15-mayo-1949.

-LANDINEZ, Luis, "Gabriel Celaya y su poesía", prólogo a Lo demás es silencio, de Gabriel Celaya, Barcelona, Jorge Furest Ed., 1952, col. "El Cucuyo".

-LOPEZ, François, "Preface" á L'Espagne en marche, de Gabriel Celaya, Paris, Pierre Seghers Ed., 1961.

-MIRO, Emilio, "La poesía prohibida de Bals de Otero y Gabriel Celaya", Insula, núm. 380-381, Madrid, julio-agosto, 1978.

-MOLINA CAMPOS, Enrique, "Sobre la poesía de Gabriel Celaya (después de sus Cantos iberos)", Caracola, núm. 37, Málaga, noviembre, 1955.

-MUGICA HERGOZ, Enrique, "Un poéte de l'Espagne d'aujourd'hui: Gabriel Celaya", Les Lettres Françaises, núm. 621, París, 24-30, mayo, 1956.

-RIO, Luciano del, "Prólogo" a Poesía y verdad(papeles para un proceso), Pontevedra, Ed. Litoral, 1959, col. "Huguín Ensayo".

-SEIRRA, Pierre-Olivier, "Présentation, choix de textes, traduction et adaptation, bibligraphie, par _____, à Gabriel Celaya, Paris, Pierre Seghers Ed., 1970, col. "Poétes d'aujourd'hui".

-TEJERO AGUIRRE, José L., "El ingeniero-poeta Gabriel Celaya", El Diario Vasco, San Sebastián, 27-enero-1949.

-VALVERDE, José Mª, "Introducción" a Poesías completas (1932-1939). I, de Gabriel Celaya, Barcelona, Ed. Laia, 1977.

III.2. Gabriel Celaya, teórico y crítico literario: artículos y recensiones críticas de sus libros

III.2.1. Sobre sus libros y artículos

Digo, dice Juan de Leceta

-ORTELLS, F.,"Decir que es un digo, dice", Verbo, núm. 15, Alicante, marzo-abril, 1949.

Cada poema a su tiempo

-ESPADAÑA, "Manantial, Cuaderno de poesía y crítica", núm. 40, León, 1949.

El Arte como lenguaje

-CARDONA, J.M., "Gabriel Celaya: El Arte como lenguaje (conferencia pronunciada en la Sala Studio de Bilbao)", Atzavara, núm. 3, Barcelona, 1953.

-C

-CLAVERIA, Alberto, "Correo de las Letras", La Voz de España, San Sebastián, 30-junio-1953.

-HOJA DEL LUNES, "El Arte como lenguaje, por Gabriel Celaya", (¿San Sebastián?) 30-marzo-1953 (firmado "D.A.").

-INDICE, "El Arte como lenguaje, de Gabriel Celaya", Madrid, 9-mayo-1953.

Poesía eres tú

-OROZCO, Ricardo, "¿Elecciones poéticas?", El Sobre Literario, núm. 9, Valencia.

-VELLOSO, José Miguel, "¿Poesía eres tú?", Revista, núm. II, Barcelona, 1953.

Doce años después

-SANTOS, Dámaso, "Poesía y comunicación", Pueblo, Madrid, 4-marzo-1959.

Poesía y verdad (papeles para un proceso)

-CABALLERO BONALD, JosémM.,"Poesía y verdad, de Gabriel Celaya", El Espectador, Bogotá, 27-noviembre-1960.

-CABALLERO BONALD, José M., "Poesía y verdad, de Gabriel Celaya", El Universal, Caracas, 5-octubre-1961.

-GARCIASOL, Ramón de, "Poesía y verdad (papeles para un proceso)", Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 130, Madrid, 1960.

-MANRIQUE DE LARA, "Poesía y verdad, de Gabriel Celaya", Poesía Española, núm. 90, IIª época, Madrid, junio, 1960.

-PEMAN, José Mª, "Poesía y verdad", La Gaceta Ilustrada, núm. 189., Madrid-Barcelona, 21-mayo-1960.

-SANTOS TORROELLA, Rafael, "Verdad y poesía de Gabriel Celaya", El Noticiero Universal, Barcelona, 22-abril-1960.

Exploración de la poesía

-ACOSTA MONTORO, José, "Exploración de la poesía",El Diario Vasco, San Sebastián, 6-septiembre-1964.

-BARLLO, José, "Gabriel Celaya: Exploración de la poesía", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, enero, 1965.

-CAMINO, Lucas, "Exploración de la poesía, de Gabriel Celaya", Realidad, núm. 7, París, noviembre, 1966.

-CANO, José Luis, "Una exploración de la poesía", Insula, núms. 212-213, Madrid, julio-agosto, 1964.

-CASTROVIEJO, Concha, "Poesía pura, metapoesía, poesía de vuelta", Informaciones, Madrid, 20-junio-1964.

-PONCE DE LEON, Luis, "Un ensayo de Gabriel Celaya", La Estafeta Literaria, núm. 297, Madrid, 1-agosto-1964.

-SANTOS, Dámaso, "Exploración de la poesía, de Gabriel Celaya", Pueblo, Madrid, 15-septiembre-1964.

-TOVAR, Antonio, "Tres modos de poesía", La Gaceta Ilustrada, Madrid-Barcelona, 12-septiembre-1964.

Inquisición de la poesía

-GARAGORI, Paulino, "Inquisición de la poesía, de Gabriel Celaya", Insula, núm. 306, Madrid, 1972.

III. 2. 2. Otras publicaciones relacionadas con su producción teórica-crítica

-CANDELA MAS, Francisco, "En torno a la poesía", La Voz de España, San Sebastián, 18-diciembre-1947.

-CANO, José Luis, "Vida y escarnio de la poesía (al margen de una polémica)", Finisterre, Madrid, mayo, 1948.

-FERNANDEZ ALMAGRO, Melchor, "La Red, por José García Nieto", ABC, Madrid, noviembre, 1955.

-FUSTER, Joan, "Polémica a la vista", Verbo, núm. 16, Alicante, mayo-julio, 1949.

-GAMONEDA, Antonio, "Poesía y conciencia (Notas de una revisión)", Insula, núm. 204, Madrid, 15-noviembre-1963.

-LUJAN, Néstor, "Una polémica: Defensa de la poesía", Destino, Barcelona, 17-abril-1948.

-NORIEGA, W., "Más sobre poetas y poesía", La Voz de España, San Sebastián, 19-diciembre-1947.

-PLA Y BELTRAN, "Gabriel Celaya", El Universal, Caracas, 28-febrero-1956.

-PINILLOS, Manuel, "Justificación de un prólogo", en De hombre a hombre, Las Palmas de Gran Canaria, Alisio, 1952.

-SOS, Eladio, "Una lanza por Celaya, terciando en la polémica", Al-Motamid, Tetuán, noviembre, 1949.

III. 3. Gabriel Celaya, poeta: artículos y recensiones críticas de sus libros

III. 3. 1. Sobre un libro de poesía

Marea del silencio

-ESPADA, A, "Marea del silencio, por Rafael Múgica", núm. 34, León, 1948.

-HERALDO DE MADRID, "Marea del silencio, por Rafael Múgica", Madrid, 6-febrero-1936.

La soledad cerrada

-ESPADAÑA, "La soledad cerrada, Rafael Múgica", núm. 32, León, 1948.

-HIERRO, "Rafael Múgica, La soledad cerrada", Bilbao, 20-octubre-1948.

-VERSO, "Rafael Múgica: La soledad cerrada", Alicante, julio-agosto, 1948 (firmado por "J.A.").

-ZARDOYA, Concha, "Rafael Múgica, La soledad cerrada", Corcel, núm. 16, Valencia, 1948.

Movimientos elementales

-BENET, Arturo, "Gabriel Celaya, poeta lírico", Solidaridad

Nacional, Barcelona, febrero, 1948.

-BLEIBERG, Germán, "Gabriel Celaya, Movimientos elementales", Insula, núm. 24, Madrid, 15-diciembre-1947.

-EL DIARIO VASCO, "Gabriel Celaya: Movimientos elementales", San Sebastián, 27-enero-1948.

-ESPADAÑA, "Movimientos elementales, por Gabriel Celaya", núm. 31, León, 1947.

-LA GACETA REGIONAL," "Colección Norte": Movimientos elementales", Salamanca, 24-diciembre-1947 (firmado por "V.G.F.").

-HIERRO,"Gabriel Celaya, Movimientos elementales", Bilbao, 25-octubre-1948.

-LAFFON, Rafael, "Movimientos elementales, por Gabriel Celaya", ABC, Sevilla, 24-abril-1948.

-MANFREDI, Domingo, "Carta abierta al poeta Gabriel Celaya", Odiel, Huelva, 29-enero-1948.

-MOLINA, Ricardo, "La poesía de Gabriel Celaya", Cántico, núm. 3, Córdoba, febrero, 1948.

-VERBO,"Gabriel Celaya, Movimientos elementales", Alicante,

abril-mayo, 1948 (firmado por "N.R.").

Tranquilamente hablando

-ESPADAÑA, "Tranquilamente hablando, por Juan de Leceta", núm. 33, León, 1948 (este artículo probablemente sea de Victoriano Crémer).

-LA GACETA REGIONAL, "Colección Norte: Nuevos cuadernos de poesía", Salamanca, 9-abril-1948 (firmado por "V").

-HARO TECGLEN, Eduardo, "Arbol de nuevos poetas", Informaciones, Madrid, 28-mayo-1948.

-VERBO, "Juan de Leceta: Tranquilamente hablando", Alicante, noviembre-diciembre, 1948 (firmado por "C.T.L.").

Objetos poéticos

-ESPADAÑA,"Objetos poéticos, por Gabriel Celaya", núm. 36, León, 1948.

-FUSTER, Joan, "Gabriel Celaya: Objetos poéticos", Verbo, Alicante, 1-febrero-1949.

-LA GACETA REGIONAL, "Objetos poéticos, de Gabriel Celaya", Salamanca, 23-septiembre-1948.

-GOMIS, R., "Objetos poéticos, por Gabriel Celaya", Solidaridad Nacional, Barcelona, 19-agosto-1948.

-GUERRERO ZAMORA, Juan, "Objetos poéticos, de Gabriel Celaya", Raíz, núm. 3, Madrid, 1948.

-HARO TECGLEN, Eduardo, "La poesía biológica de Celaya", Informaciones, Madrid, 13-febrero-1948.

-LOPEZ GORGE, Jacinto, "Gabriel Celaya: Objetos poéticos", Manantial, núm. 1, Melilla, 1949.

-LUIS, Leopoldo de, "Objetos poéticos, de Gabriel Celaya", Insula, Madrid, 15-septiembre-1948.

-MOLINA, Ricardo, "Objetos poéticos, por Gabriel Celaya", Cántico, núm. 6, Córdoba, agosto-septiembre, 1948.

-EL NORTE DE CASTILLA, Valladolid, 15-agosto-1948.

-PINTO, A., "Gabriel Celaya; Objetos poéticos", Verde Viento, núm. III, Barcelona, 1949.

-ROS, Félix, "Gabriel Celaya: Objetos poéticos", La Tarde, Madrid, 18-noviembre-1948.

-SANTOS, Dámaso, "Gabriel Celaya, Objetos poéticos", Amanecer, Zaragoza, 4-septiembre-1948.

-ZARDOYA, Concha, "Gabriel Celaya, Objetos poéticos", Revista Hispánica Moderna, vol. XIII, núms. 1 y 2, Nueva York.

El principio sin fin

-ALVAREZ ORTEGA, M., "El principio sin fin, de Gabriel Celaya", Aglae, Córdoba, Estío-Otoño, 1949.

-FUSTER, Joan, "Gabriel Celaya: El principio sin fin", Verbo, núm. 17, Alicante, octubre-diciembre, 1949.

-GUERRERO ZAMORA; Juan, "El principio sin fin, de Gabriel Celaya", Raíz, núm. 5, Madrid, noviembre, 1949.

-MANANTIAL, "Gabriel Celaya, El principio sin fin", núm. 4, Melilla, 1949 (Firmado por "JL.G").

-SOLIDARIDAD NACIONAL,"Libros recibidos", Barcelona, 2-junio-1949.

Se parece al amor

-ESPADAÑA, "Se parece al amor, por Gabriel Celaya", núm.43.

León, 1949.

-ESPAÑA, "Se parece al amor (en "El Arca"), Tánger, 1-enero-1950.

-LA VOZ DE ESPAÑA, "Gabriel Celaya, Se parece al amor", San Sebastián, 21-abril-1950.

Las cosas como son (Un "decir")

-AGUIRRE, J.M., "Las cosas como son (Un "decir")", El Noticiero de Aragón, Zaragoza, 1-mayo-1949.

-ARRIBA, "Gabriel Celaya y Juan de Leceta, Las cosas como son (un "decir")", Madrid, 24-abril-1949 (firmado por "M.M.C.", ¿Manuel Muñoz Cortés?).

-DORESTE, Ventura, "Gabriel Celaya y Juan de Leceta: Las cosas como son (Un "decir")", Insula, núm. 43, Madrid, 15-julio-1949.

-GANIGO, "Las cosas como son. Gabriel Celaya", Santa Cruz de Tenerife, núm. 10, julio-agosto, 1954.

-GARROTE, Virgilio, "Desde el Norte", Trabajos y Días, núm. 1, Salamanca, abril-mayo, 1949.

-GUERRERO ZAMORA, Juan, "Las cosas como son (Un "decir"), de Gabriel Celaya y Juan de Leceta", Raíz,

núm. 4, Madrid, 1949.

-GULLON, Ricardo, "Intelectualismo", en "Los caminos del Romanticismo", Alerta, Santander, 30-abril- 1949.

-INDICE, "Las cosas como son (Un "decir"), por Gabriel Celaya", núm. 23, Madrid, octubre, 1949 (firmado por "J.C.").

-LAMA, Antonio G. de, "Las cosas como son, de Gabriel Celaya y Juan de Leceta", Espadaña, núm. 40, León, 1949.

-LOPEZ GORGE, Jacinto, "Breve panorama de la actual poesía española", Al-Motamid, núm. 21, Tetuán, julio, 1950.

-MANANTIAL, "Gabriel Celaya y Juan de Leceta: Las cosas como son (Un "decir")", Melilla, núm. 3, 1949.

-SOLIDARIDAD NACIONAL, "Las cosas como son (Un "decir"); por Gabriel Celaya y Juan de Leceta", Barcelona, 24-marzo-1949 (probablemente el autor de la crítica sea R. Gomis).

-LA VOZ DE ESPAÑA, "Celaya y Leceta: Las cosas como son", San Sebastián, 7-abril-1949.

-ZARDOYA, Concha, "Gabriel Celaya y Juan de Leceta, Las cosas como son (Un "decir")", Revista Hispá-

nica Moderna, vol. XVI, núms. 1-4, Nueva York.

Las cartas boca arriba

-AGUIRRE, J.M., "Las cartas boca arriba", El Noticiero, Zaragoza, 23-diciembre-1951.

-BLEIBERG, Germán, "Gabriel Celaya: Las cartas boca arriba" Clavileño, Madrid, septiembre-octubre, 1951.

-CANO, José Luis, "Las cartas boca arriba", El Correo Literario, núm. 32, Madrid, 15-septiembre-1951.

-EL CORREO LITERARIO, "Gabriel Celaya, Las cartas boca arriba", Madrid, 1-noviembre-1951.

-FERNANDEZ, Miguel, "Las cartas boca arriba, de Gabriel Celaya", Alcandara, núm. 2, Melilla, 1952.

-FERNANDEZ ALMAGRO, Melchor, "Las cartas boca arriba, por Gabriel Celaya", ABC, Madrid, 21-octubre-1951.

-GARCIASOL, Ramón de, "Gabriel Celaya: Las cartas boca arriba", Insula, núm. 70, Madrid, 15-octubre-1951.

-IFACH, Mª Gracia, "Gabriel Celaya: Las cartas boca arriba", Bernia, núm. XII, Alicante, 1951.

-LUIS, Leopoldo de, "Las cartas boca arriba, de Gabriel Celaya", Ambito, Gerona, 1951.

-EL NORTE DE CASTILLA, "Las cartas boca arriba, por Gabriel Celaya", Valladolid, 29-noviembre-1951 (firmado por "S", ¿Miguel Delibes?).

-QUI ONES, Fernando, "Las cartas boca arriba, de Gabriel Celaya", Platero, núm. 9, Cádiz, septiembre, 1951.

-RODRIGUEZ MENDEZ, José María, "Carta abierta a Gabriel Celaya", Platero, núm. 12, diciembre, 1951.

-SERRANO, E. "El libro de la semana: El escritor Celaya y el pintor Olasagasti", Ambiente, núm. 22, 21-septiembre-1951.

-VAZQUEZ ZAMORA, Rafael, "La zambullida poética", España, Tánger, 20-abril-1952.

Lo demás es silencio

-ALJABA, "Gabriel Celaya, Lo demás es silencio", Jaén, noviembre-diciembre, 1952.

-CARRIEDO, Gabino-Alejandro, "Lo demás es silencio", Deucalión, núm. 7, Madrid, 1952.

-CRESPO, Angel, "Lo demás es silencio, por Gabriel Celaya", Estudios Manchegos, Ciudad Real, 1953.

-DABO, "Gabriel Celaya, Lo demás es silencio", Suplemento núm. 2, Palma de Mallorca.

-DESTINO, "Lo demás es silencio, por Gabriel Celaya", Barcelona, 13-septiembre-1952 (firmado por "J.E.M.").

-EL DIARIO VASCO, "Gabriel Celaya, Lo demás es silencio", San Sebastián, 23-octubre-1952.

-FERNANDEZ ALMAGRO, Melchor, "Lo demás es silencio, por Gabriel Celaya", ABC, Madrid, 22-julio-1952.

-FORMA, "Lo demás es silencio. Gabriel Celaya", enero, 1953.

-GARCIASOL, Ramón de, "¿Y antes del silencio?"; Agora, primavera, 1952, Madrid.

-GUERRERO ZAMORA, Juan, "Lo demás es silencio", Indice, Madrid, 15-septiembre-1952.

-HORNO LIRIA, Luis, "Lo demás es silencio, un poema de D. Gabriel Celaya", Heraldo de Aragón, Zaragoza, 8-agosto-1952.

-IFACH, Mª Gracia, "Gabriel Celaya:Lo demás es silencio", Sigüenza, núm. 3, Alicante, enero, 1953.

-LUIS, Leopoldo de, "Un nuevo libro de Gabriel Celaya", Insula, núm. 80, Madrid, 15-agosto-1952.

-QUIÑONES, Fernando, "Lo demás es silencio, de Gabriel Celaya", Platero, núm. 17, Cádiz, 1952.

-RODRIGUEZ AGUILERA, C., "El silencio de Gabriel Celaya", Revista, Barcelona, 7-agosto-1952.

-YNDURAIN, Francisco, "Tres poetas: Gabriel Celaya, Manuel Arce, Ernestina de Champoucin", El Noticiero, Zaragoza, 9-diciembre-1952.

Paz y concierto

-ABC, "Celaya, Gabriel:Paz y concierto", Madrid, 7-marzo-1954.

-BLASCO, Ricardo, "Gabriel Celaya", Indice, núm. 72, Madrid, febrero, 1954.

-CATENA, V.A., "Paz y concierto", Norma,núm. 2, Granada.

-CRESPO, Angel, "Gabréél Celaya, Paz y concierto", Dabo, núm. 9, Palma de Mallorca, 1953.

-ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, "Paz y concierto, de Gabriel Celaya", Revista de Literatura, núm. IV, Madrid, 1953.

-FERNANDEZ, Miguel, "Paz y concierto", Al-Motamid, núm. 27, Tetuán, febrero, 1954.

-FERNANDEZ ALMAGRO, Melchor, "Paz y concierto, por Gabriel Celaya", Abc, Madrid, 12-septiembre-1954.

-FERNANDEZ NIETO, José, "Paz y concierto: Gabriel Celaya", Rocamador, núm. 4, Palencia, otoño, 1955.

-GARCIASOL, Ramón de, "Gabriel Celaya: Paz y concierto", Poesía Española, núm. 26, Madrid, febrero, 1954.

-GANIGO, "Paz y concierto. Gabriel Celaya", núm. 12, Santa Cruz de Tenerife, noviembre-diciembre, 1954.

-HORNO LIRIA, Luis, "Paz y concierto, poemas, por Gabriel Celaya", Heraldo de Aragón, Zaragoza, 30-diciembre-1953.

-INFORMACION, "Paz y concierto", Alicante, 22-enero-1954 (firmado por "V.R.").

-IXBILIAH, "Paz y concierto, de Gabriel Celaya", núms. 4-6, Sevilla, 1954-1955.

-LUIS, Leopoldo de, "Gabriel Celaya: Paz y concierto", Insula, núm. 97, Madrid, 15-enero-1954.

-MOREIRAS, Eduardo, "Paz y concierto, último libro de Gabriel Celaya", Aturuxo, núm. 5, El Ferrol.

Cantos iberos

-ATLANTIDA, "Gabriel Celaya: Cantos ibéricos (sic)", núm. 13, La Coruña, enero-febrero, 1956 (firmado por "J.C.T.").

-BENET, Arturo, "Gabriel Celaya: Cantos iberos", Rumbos, núm. 95, Madrid, diciembre, 1955.

-BOLETIN DEL U.I.E., "Gabriel Celaya: Cantos iberos", 15-agosto, 1956.

-CALETA, "Cantos iberos, de Gabriel Celaya", núm. 10, Cádiz.

-CANTICO, "Cantos iberos, por Gabriel Celaya", núm. 7, Córdoba, abril-mayo, 1955.

-ENRIQUEZ CALLEJA, Isidoro, "Cantos iberos, por Gabriel Celaya", Las Españas, núms. 26-28, México, julio, 1956.

-GALLARDO, José Carlos, "Poesía triunfante", Patria, Granada, 24-julio-1955.

-GANIGO, "Cantos iberos. Gabriel Celaya", núm. 15, Santa Cruz de Tenerife, enero-junio, 1955.

-GARCIA NAREZO, Gabriel, "España en el corazón: Mi abrazo para un gran poeta", Excelsior, México, 27-enero-1956.

-GONZALEZ ALEGRE, Ramón, "Algunas ideas para un estudio del existencialismo en la poesía española contemporánea", Poesía Española, núm. 42, Madrid, junio, 1955.

-KETAMA, "Gabriel Celaya: Cantos iberos", Tetuán, núm. 5, junio, 1955.

-MERCADER, Trina, "Gabriel Celaya, Cantos iberos", Al-Motamid, núm. 31, Tetuán, abril-junio, 1955.

-MOLINA, Manuel, "Gabriel Celaya: Cantos iberos", Poesía Española, núm. 41, Madrid, mayo, 1955.

-ROLDAN, Mariano, "Los Cantos iberos de Gabriel Celaya", La Voz de España, San Sebastián, 14-septiembre-1956.

-VENTANA DE BUENOS AIRES, núm. 14, Buenos Aires, otoño, 1956 (breve noticia de _____).

De claro en claro

-LOPEZ GORGE, Jacinto, "Otra vez Gabriel Celaya", Diario de Africa, Melilla, 22-2n2ro-1956?.

-MOREIRAS, Juan Miguel, "Vasco y chino", La Estafeta Literaria, núm. 362, Madrid, 28-enero-1967.

<u>Entreacto</u>

-GANIGO, "<u>Vía muerta</u>", Gabriel Celaya y Juan de Lecete", núm. 16, Santa Cruz de Tenerife, julio-agosto, 1955.

-HIERRO, José, "Entreacto, de Gabriel Celaya", <u>Poesía Española</u>, Madrid, diciembre, 1957.

-JIMENEZ MARTOS, Luis, "Gabriel Celaya: <u>Entreacto</u>", <u>Agora</u>, núms. 7-8, Madrid, 1957.

<u>Cantata en Aleixandre</u>

-CANO, José Luis, "Una cantata de esperanza", <u>Insula</u>, núm. 154, Madrid, 15-septiembre-1959.

-CORBALAN, Pablo, "El experimento de una cantata", <u>Informaciones</u>, Madrid, 31-julio-1959.

-CRESPO, Angel, "Gabriel Celaya até à <u>Cantata en Aleixandre</u>", <u>Diálogo</u>, núm. 33, 15-agosto-1959 (Portugal).

-FRUTOS, Eugenio, "Celaya, en Aleixandre, celayando", <u>Indice</u>, núm. 136, Madrid, abril, 1960.

-HORNO LIRIA, Luis, "<u>Cantata en Aleixandre</u>, poema por Ga-

briel Celaya", Heraldo de Aragón, Zaragoza, 22-julio-1959.

-JIMENEZ MARTOS, Luis, "Cantata en Aleixandre, de Gabriel Celaya", Agora, núms. 33-34, Madrid, 1959.

-LA Y BELTRAN, "Cantata en Aleixandre, de Gabriel Celaya", El Papel Literario, Caracas, 8-octubre-1959.

-PORCAR, Juan, "Cantata en Aleixandre, de Gabriel Celaya", Mijares, núms. 16-17, Castellón, 1959.

-RAMOS, Vicente, "Cantata en Aleixandre, de Gabriel Celaya", Idealidad, núm. 45, Alicante, agosto-octubre, 1960.

-RIO, Luciano del, "Cantata en Aleixandre, de Celaya", El Faro de Vigo, Vigo, 18-noviembre-1959.

-SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, "Gabriel Celaya, Cantata en Aleixandre", Madrid, Madrid, 17-septiembre-1959.

El corazón en su sitio

-CARO ROMERO, Joaquín, "El corazón en su sitio, de Gabriel Celaya", El Correo de Andalucía, Sevilla, 20-mayo-1961.

-PLA Y BELTRAN, "El corazón en su sitio, de Gabriel Celaya" Revista Nacional de Cultura, Caracas, marzo-abril, 1959.

Para vosotros dos

-CARO ROMERO, Joaquín, "Para vosotros dos, de Gabriel Celaya", El Correo de Andalucía, Sevilla, 9-marzo-1961.

-MANTERO, Manuel, "Para vosotros dos, de Gabriel Celaya", Agora, núms. 49-50, Madrid, noviembre-diciembre, 1960.

-RAMOS, Vicente, "Para vosotros dos, de Gabriel Celaya", Idealidad, núm. 49, Alicante, agosto-octubre, 1959.

La buena vida

-BOSCH, Rafael, "Gabriel Celaya, La buena vida", Books Abroad, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1963.

-CARO ROMERO, Joaquín, "La buena vida, de Gabriel Celaya", El Correo de Andalucía, Sevilla, 27-septiembre-1961

-GONZALEZ GARCES, Miguel, "La nueva resurrección de Gabriel Celaya", La Noche, Santiago de Compostela, 27-mayo-1961.

-LAFFON, Rafael, "Carta a Gabriel Celaya en la publicación de su libro La buena vida", Poesía Española, núm. 104, Madrid, agosto, 1961.

-MANTERO, Manuel, "Celaya, Gabriel: La buena vida", Insula, núms. 176-177, Madrid, julio-agosto, 1961.

-MURCIANO, Carlos, "La buena vida, de Gabriel Celaya", Poesía Española, núm. 104, Madrid, agosto, 1961.

Rapsodia euskara

-ARAMBURU, Javier de, "Gabriel Celaya: Rapsodia euskara", La Vanguardia Española, Barcelona, 12-enero-1962.

-ARESTI, Gabriel, "Sobre temas vascongados: La Rapsodia euskara de Gabriel Celaya", Hierro, Bilbao, 6-abril-1962.

Episodios nacionales

-MATEO, José Vicente, "Episodios nacionales, por Gabriel Celaya", La Marina, Alicante, 2-febrero-1963.

Mazorcas

-BARCE, Ramón, "Mazorcas, por Gabriel Celaya", Ya, Madrid, 27-diciembre-1962.

-BOSCH, Rafael, "Gabriel Celaya, Mazorcas", Books Abroad, University of Oklahoma Press, Oklahoma, verano, 1963.

-CASANOVA DE AYALA, Félix, "Mazorcas, de Gabriel Celaya", La Tarde, Madrid, 23-noviembre-1962.

-DOMENECH, Ricardo, "Mazorcas, de Gabriel Celaya", Triunfo, Madrid, mayo, 1962.

-JIMENEZ MARTOS, Luis, "Mazorcas, de Gabriel Celaya", La Estafeta Literaria, núm. 254, Madrid, 1962.

-RAMOS, Vicente, "Mazorcas, de Gabriel Celaya", Idealidad, núm. 59, Alicante, enero, 1953.

Versos de otoño

-BARCE, Ramón, "Versos de otoño, por Gabriel Celaya", Ya, Madrid, 19-diciembre-1963.

-BURGOS, Antonio, "Un Gabriel Celaya otoñal", Domingo, Madrid, 31-marzo-1963.

-CUADROS, Juan José, "Versos de otoño, de Gabriel Celaya", Rocamador, núm. 30, Palencia, verano, 1963.

La linterna sorda

-GARCIA VELASCO, Marcelino, "La linterna sorda, de Gabriel Celaya", Rocamador, núm. 33, Palencia, septiembre, 1964.

-YRACHE, Luis, "Una excursión de Gabriel Celaya", Papeles de Son Armadans, Madrid-Palma de Mallorca, abril, 1965.

Baladas y decires vascos

-COSTA CLAVELL, "Baladas y decires vascos, de Gabriel Celaya", Presencia, Vigo, 15-marzo-1966.

-DIAZ PLAJA, Guillermo, "Baladas y decires vascos, de Gabriel Celaya", ABC, Madrid, 6-octubre-1966.

-ULLAN, José Miguel, "Canción de Euzkadi", El Adelanto, Salamanca, 12-diciembre-1965.

-VILAR, Sergio, "Baladas y decires vascos, de Gabriel Celaya", Destino, Barcelona, 27-noviembre-1965.

El Derecho y el Revés

-FRUTOS, Eugenio,"Una nueva cantata de Celaya", El Noticiero Universal, Barcelona, 12-mayo-1961.

Iberia sumergida

-CHICHARRO CHAMORRO, Antonio,"Revasquizar España" reflexiones en torno a "Iberia sumergida" de Gabriel Celaya, Granada, Curso de Estudios Hispánicos, Universidad de Granada, 1980.

III.3.2. Sobre varios libros de poesía

-ALFAYA, Javier, "Dos cantatas, de Gabriel Celaya", Insula, núm. 221, Madrid, 15-abril-1975.

(Sobre Cantata en Aleixandre y El Derecho y el Revés)

-AZAOLA, José M., "Otros dos libros de Rafael Múgica", Egán, San Sebastián, enero-febrero-marzo, 1949.

(Sobre Objetos poéticos y Las cosas como son (Un "decir"))

-BENET, Arturo, "Los poemas de Gabriel Celaya", Solidaridad Nacional, Barcelona, 12-septiembre-1948.

(Sobre Objetos poéticos y Movimientos elementales)

-BLAJOT, "Los poemas de Juan de Leceta", Razón y Fé, núm. CLV, Madrid, 1962.

(Sobre Avisos de Juan de Leceta, Tranquilamente hablando y Las cosas como son (Un "decir"))

-BLASCO, Ricardo, "Crónica: Ciento volando, por Amparo Gastón y Gabriel Celaya y Paz y Concierto, por Gabriel Celaya", Indice, Madrid, 28-febrero-1954.

-BLEIBERG, Germán, "Crónica donostiarra", Cuadernos de Literatura, Madrid, enero-febrero-1948.

(Sobre La soledad cerrada y Tranquilamente hablando)

-DOMENECH, Ricardo, "Dos cantatas, de Gabriel Celaya", Triunfo, núm. 96, Madrid, 4-abril-1964.

(Sobre Cantata en Aleixandre y El Derecho y el Revés)

-GIL, Idelfonso Manuel, "Cuatro libros de Gabriel Celaya", Heraldo de Aragón, Zaragoza, 26-febrero-1948.

(Sobre Tentativas, Movimientos elementales, La soledad cerrada y la traducción de Rilke Cincuenta poemas franceses)

-GONZALEZ MUELA, Joaquín, " "Norte", publicaciones de poesía", Cuadernos de Literatura, Madrid, enero-febrero, 1948.

(Sobre Movimientos elementales y la traducción de Rilke Cincuenta poemas franceses).

-JURADO MORALES, José, "La buena vida y El corazón en su sitio, de Gabriel Celaya", Azor, núm. 2, Barcelona, julio-agosto, 1961.

-LUIS, Leopoldo de, "Poesía urgente, de Gabriel Celaya",

Papeles de Sons Armadans, núm. 61, Madrid-Palma de Mallorca, enero, 1961.

(Sobre Las cartas boca arriba, Paz y concierto, Cantos iberos, Lo demás es silencio y Vías de agua)

-LUIS, Leopoldo de, "Dos Cantatas, de Gabriel Celaya", Papeles de Sons Armadans, Madrid-Palma de Mallorca, mayo, 1964.

(Sobre Cantata en Aleixandre y El Derecho y el Revés)

-MERCADER, Trina, "Gabriel Celaya y sus libros", Al-Motamid, núm. 17, Tetuán, julio, 1948.

(Sobre La soledad cerrada, Movimientos elementales, Tranquilamente hablando y Objetos poéticos)

-MOSTAZA, Bartolomé, "Poesía urgente, de Gabriel Celaya", Ya, Madrid, 23-marzo-1961.

(Sobre Las cartas boca arriba, Paz y concierto, Lo demás es silencio, Cantos iberos y Vías de agua)

-PEREZ VALIENTE, Salvador, "Mapa poético de España", Informaciones, Madrid, 26-enero-1949.

(Sobre La soledad cerrada, Movimientos elementales, Objetos poéticos y Tranquilamente hablando)

-REQUENI, Antonio, "Poesía urgente, por Gabriel Celaya" La Prensa, Buenos Aires, 9-marzo-1961.

(Sobre Las cartas boca arriba, Paz y concierto, Lo demás es silencio, Cantos iberos y Vías de agua)

-ROCAMADOR, "Vía muerta y Cantos iberos", núm.3, Palencia, verano, 1955.

-RUBIO, Miguel Mª, "Los poemas de Juan de Leceta. Gabriel Celaya", Palabra Nueva, núm. 10, Valladolid, octubre-diciembre, 1964.

(Sobre Tranquilamente hablando, Avisos de Juan de Leceta y Las cosas como son (Un "decir"))

-TOVAR, Antonio, "Interpretaciones (mías)", La Gaceta Ilustrada, Barcelona-Madrid, 28-noviembre-1964.

(Sobre Cantata en Aleixandre y El Derecho y el Revés)

III.3.3. Sobre sus publicaciones antológicas

Deriva

-ABC, "Deriva, por Gabriel Celaya", Madrid, 30-julio-1950.

-AGORA, "Deriva",núm. 3, Madrid, noviembre, 1951.

-AGUIRRE, J.M., "Un poeta de verdad. Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta", El Noticiero, Zaragoza, 15-octubre-1950.

-ALBA, "Gabriel Celaya, Deriva", núm. 6, Vigo, 1951.

-ARBOR, "Deriva", núm. 37 (Extra.), Madrid, septiembre-octubre, 1950.

-CLAVERIA, Alberto, "Gabriel Celaya: Deriva", La Voz de España, San Sebastián, 24-agosto-1950.

-"CRITON", "Deriva, por Gabriel Celaya", El Correo Literario, Madrid, 15-agosto-1980.

-DELIBES, Miguel, "Deriva, poemas de Gabriel Celaya", El Norte de Castilla, Valladolid, diciembre, 1950.

-EL DIARIO VASCO,"Gabriel Celaya: Deriva" San Sebastián, 25-julio-1950.

-FERNANDEZ, Miguel, "Deriva, de Gabriel Celaya", Verbo, núm. 21, Alicante, 1961.

-FERNANDEZ ALMAGRO, Melchor, "Gabriel Celaya, poeta", La Vanguardia, Barcelona, septiembre, 1950.

-IFACH (HOJA INFORMATIVA DE POESIA), "Gabriel Celaya", Alicante, abril, 1950.

-IFACH (HOJA INFORMATIVA DE POESIA), "Deriva, de Gabriel Celaya", Alicante, noviembre, 1950.

-INDICE, "Deriva", núm. 33, Madrid, octubre, 1950.

-LUIS, Leopoldo de, "Gabriel Celaya: Deriva", Insula, núm. 58, Madrid, 15-octubre-1950.

-RODRIGUEZ MENDEZ, J.M., "Gabriel Celaya: Deriva", La Calandria, núm. 1, Jerez de la Frontera, enero, 1951.

-SOS, Eladio, "Deriva o la poesía de Gabriel Celaya", Al-Motamid, núm. 23, Tetuán, junio, 1951.

-VAZQUEZ ZAMORA, Rafael, "Poemas de Gabriel Celaya", Destino, Barcelona, 4-noviembre-1950.

Pequeña antología poética

-BRITO, Casimiro de, "Pequeña antología poética, de Gabriel Celaya", Cuaderno do Meio Dia, julio, 1958 (Portugal

-FERNANDEZ ALMAGRO, Melchor, "Pequeña antología poética, por Gabriel Celaya", ABC, Madrid, 14-abril-1957.

-VALENCIA, A., "Libros", Arriba, Madrid, 5-mayo-1957.

Poesía (1934-1961)

-BARCE, Ramón, "Poesía (1934-1961), por Gabriel Celaya", Ya, Madrid, 19-diciembre-1962.

-CABALLERO BONALD, J.M., "Gabriel Celaya, Poesía (1934-1961)", Insula, Madrid, septiembre-1962.

-MOSTAZA, Bartolomé, "Poesía (1934-1961), por Gabriel Celaya", Ya, Madrid, 19-diciembre,-1962.

-QUIÑONES, Fernando, "Poesía (1934-1961)", Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 154, Madrid, octubre, 1962.

-SAINZ DE ROBLES, Federico C., "Gabriel Celaya, Poesía (1934-1961)", Madrid, Madrid, 17-agosto-1962.

III.3.4. Sobre sus libros escritos en colaboración con Amparo Gastón

Ciento volando

-ARKANGEL, "Ciento volando. Amparo Gastón y Gabriel Celaya", núm. 4, Córdoba, enero, 1954 (firmado por "L.J.B.").

-DESTINO, "Ciento volando, por Amparo Gastón y Gabriel Celaya", Barcelona, 14-noviembre-1953 (firmado por "JEM").

-GANIGO, "Ciento volando. Amparo Gastón y Gabriel Celaya", núm. 9, Santa Cruz de Tenerife, mayo-junio, 1954.

-PLATERO, "Ciento volando, de Amparo Gastón y Gabriel Celaya", núm. 21, Cádiz, noviembre, 1953 (firmado por "F.S.L.")

-SANZ CUADRADO, Mª Antonia, "Amparo Gastón-Gabriel Celaya: Ciento volando", Caracola, núm. 16, Málaga, febrero, 1954.

-YUNDURAIN, Francisco, "Retozos poéticos", El Noticiero, Zaragoza, noviembre, 1953.

Coser y cantar

-EL ALCAZAR, "Coser y cantar", Madrid, 26-enero-1956.

-CATENA, V.A., "Coser y cantar", Norma, IIª época, núm. 9, Granada, enero-febrero, 1956.

-GANIGO, "Coser y cantar. Amparo Gastón y Gabriel Celaya", núm. 19, Santa Cruz de Tenerife, enero-febrero, 1956 (firmado por "E.G.Al").

-LEON, Rafael, "Amparo Gastón y Gabriel Celaya: Coser y cantar", Caracola, núm. 42, Málaga, abril, 1956.

-MIJARES, M. "Coser y cantar, poemas, por Amparo Gastón y Gabriel Celaya", núm. 9, Castellón, julio, 1956 (firmado por "J.P.M.").

-POESIA ESPAÑOLA, "Coser y cantar, de Amparo Gastón y Gabriel Celaya", núm. 49, Madrid, enero, 1956.

Música celestial

-SANTOS, Dámaso, "Música celestial", Pueblo, Madrid, 26-junio-1958.

III.4. Gabriel Celaya, narrador y autor teatral: artículos y recensiones críticas de sus libros

III.4.1. Sobre su producción narrativa

Tentativas

-ABC, "Tentativas, por Gabriel Celaya", Madrid, 2-enero-1947.

-ABC, "Tentativas, por Gabriel Celaya", Sevilla, 9-enero-1947 (firmado por "ELE").

-EL ALCAZAR, "Tentativas, de Gabriel Celaya", Madrid, 2-octubre-1946.

-ARRIBA, "Gabriel Celaya: Tentativas", Madrid, 20-febrero-1947 (firmado por "L.F.F", ¿L.Figuerola Ferreti?).

-EL CORREO CATALAN, "Tentativas, por Gabriel Celaya", Barcelona, 16-septiembre-1947 (firmado por "A.C.").

-LA GACETA DEL NORTE, "Tentativas, de Gabriel Celaya", Bilbao, 12-septiembre-1947.

-LA GACETA REGIONAL, "Tentativas, de Gabriel Celaya", Salamanca, 26-marzo-1947 (firmado por "V.G.F.").

-GONZALEZ MUELA,J., "Una revelación extraordinaria: las Tentativas de Gabriel Celaya", Destino, Barcelona, 25-enero-1947.

-HIERRO, "Gabriel Celaya: Tentativas",Bilbao, 17-septiembre-1947.

-MUNDO, "Gabriel Celaya: Tentativas", Barcelona, 5-enero-1947.

-PEREZ, Alberto, "Celaya, Gabriel: Tentativas", Insula, núm. 13, Madrid, 15-enero-1947.

-PREGO, Adolfo, "Gabriel Celaya, Tentativas", El Correo Español y El Pueblo Vasco, Bilbao, 5-febrero-1947.

-LA PRENSA, "Tentativas, por Gabriel Celaya", Buenos Aires, 19-febrero-1950.

-PUEBLO, "Tentativas", Madrid, 17-enero-1947.

-SANTOS, Dámaso, "Las tentativas de Gabriel Celaya", Arriba, Madrid, 22-noviembre-1959.

-TUERO, Francisco, "Gabriel Celaya: Tentativas", La Voz de España, San Sebastián, 29-septiembre-1946.

-UNIDAD, "Tentativas, una obra trascendente de un autor local", San Sebastián, 7-diciembre-1946.

-VARGAS, Gonzalo, "Gabriel Celaya: Tentativas", El Diario Vasco, San Sebastián, 12-octubre-1946.

-YA, "Gabriel Celaya: Tentativas", Madrid, 3-octubre-1946.

Lázaro calla

-CABA, Pedro, "Un novelista existencialista español", Levante, Valencia, 3-junio-1949.

-CAMPO, A.del, "Gabriel Celaya: Lázaro calla", Insula, núm. 44, Madrid, agosto, 1949.

-CARACOL,"Gabriel Celaya: Lázaro calla", núm. 1, Granada, 1950.

-DESTINO, "Nuestro cuarto "Nadal" ", Barcelona, 10-enero-1948.

-ESPADAÑA, "Gabriel Celaya, Lázaro calla", núm. 40, León, 1949.

-ESPAÑA, Suplemento al Diario_____, Tánger, 19-junáo, 1949 (firmado por "M.G.").

-FERNANDEZ MOLINA, Antonio, "Lázaro calla, de Gabriel Celaya", Trilce, núm. 2, Guadalajara, octubre, 1952.

-FUSTER, Joan, "Gabriel Celaya: Lázaro calla", Verbo, núm. 16, Alicante, mayo-julio, 1949.

-LA GACETA DEL NORTE, "Lázaro calla, por Gabriel Celaya", Bilbao, 27-mayo-1949.

-LA GACETA REGIONAL, "Lázaro calla, una novela de Gabriel Celaya", Slamanca, 22-octubre-1949 (¿ De Virgilio Garrote?).

-GUERRERO ZAMORA, Juan, "Lázaro calla, de Gabriel Celaya", Raíz, núm. 6, Madrid, noviembre-1949.

-LETRAS DEL ECUADOR, "Lázaro calla, por Gabriel Celaya", núms. 53-54, enero-febrero, 1950 (firmado por "J.E.A.").

-MANFREDI, Domingo, "La extraña novela Lázaro calla"de Gabriel Celaya", Odiel, Huelva, 11-mayo-1949.

-EL NORTE DE CASTILLA, "Lázaro calla, novela por Gabriel Celaya", Valladolid, 25-mayo-1949 (firmado por "S").

-VAZQUEZ ZAMORA, Rafael, "Los abismos de Lázaro", Destino, 10-septiembre--1949.

-VIGLIONE, Antonio, "Gabriel Celaya: Lázaro calla", Escorial, núm. 57, Madrid, 1949.

-VILLALOBOS, Luis A., "Lázaro calla, por Gabriel Celaya", Libertad, Valladolid, 19-noviembre-1949.

-VUELO, "Lázaro calla, por Gabriel Celaya", núms. 3-4, Alcoy, enero-junio, 1950 (firmado por "A.J.T.").

<u>Penúltimas tentativas</u>

-MURCIANO, Carlos, "Celaya, en prosa", <u>Punta Europa</u>, Madrid, noviembre, 1960.

<u>Lo uno y lo otro</u>

-Masoliver, Juan Ramón, "Un novelista pide vez: Múgica, Arellano y Cia. y un cambiado arcangel", <u>La Vanguardia Española</u>, Barcelona, 6-marzo-1963.

-VILAR, Segio, "<u>Lo uno y lo otro</u>, de Gabriel Celaya", <u>Papeles de Sons Armadans</u>, Madrid-Palma de Mallorca, noviembre, 1963.

<u>Los buenos negocios</u>

-CASTROVIEJO, Concha, "Historia de hombres: Gabriel Celaya: <u>Los buenos negocios</u>", <u>Informaciones</u>, Madrid, 26-marzo-1966.

-DOMINGO, José, "Crónica de novela: Vargas Llosa, Gabriel Celaya", <u>Insula</u>, núm. 235, Madrid, 1966.

III.4.2. Sobre su obra teatral "El Relevo"

-TRIVES, Trino, "Prólogo a la 2ª edición de El Relevo (Divertimento poético), Madrid, Escelicer, 1973.

III.5. Gabriel Celaya, editor y traductor

-BLASCO, R.J., "Jean Arthur Rimbaud: Una temporada en el infierno", Coral, núm. 16, 1949.

-ESPADAÑA, "Cincuenta poemas franceses. Rainer María Rilke", núm. 32, León, 1948.

-ESPADAÑA, "El libro de Urizen, por William Blake", núm. 33, León, 1948.

-ESPAÑA,""Norte", cobijo de poesía", Tánger, 11-septiembre-1949.

-GANIGO, "Quince poemas. Paul Eluard", Santa Cruz de Tenerife, núm. 13, enero-febrero, 1955.

-INSULA, "Rainer María Rilke: Cincuenta poemas franceses", núm. 24, Madrid, 15-diciembre-1947.

-PAPEL DE POESIA, "Quince poemas, por Paul Eluard", núm. 28, diciembre, 1955.

-POESIA ESPAÑOLA, "Quince poemas, de Paul Eluard (traducción de Gabriel Celaya)", núm. 46, Madrid, octubre, 1955.

-PREGON LITERARIO, "Poesía norteña (colección "Norte")", núm. VII, 1948.

-REVISTA, "Quince poemas de Paul Eluard", Barcelona, 17-23-febrero-1955 (firmado por "E.S.").

III.6. Testimonios literarios

-ALEIXANDRE, Vicente, "Gabriel Celaya, dentro y fuera", en Los encuentros, Madrid, Ed. Guadarrama, 1958 (reproducido como prólogo en Poesías completas, de Gabriel Celaya, Madrid, Aguilar, 1969).

-ALEIXANDRE, Vicente, "Omaggi a Gabriel Celaya", Questo e Altra, núm. 4, Milán, 1963.

-CELA, Camilo José, "Fabulilla ciudadana de la echadora de cartas: la sota coja y el poeta", en Del Miño al Bidasoa, Barcelona, Ed. Noguer, 1952, cap. XX.

-FERNANDEZ, Miguel, "Carta a Gabriel Celaya"(poema), Manantial, Melilla, 1951.

-GARCIA NIETO, José, "Carta a Gebriel Celaya" (poema), Poesía Española, núm. 46, Madrid, octubre, 1955.

-GUILLEN, Nicolás, "Pour Gabriel avec Amparo" y "Présentation de Gabriel Celaya", en Gabriel Celaya, Paris, Ed. Pierre Seghers, 1970, col. "Poéte d'aujourd'hui", pp. 99-102.

-OTERO, Blas de, "Un poéte d'aujourd'hui", en Gabriel Celaya, Paris, Ed. Pierre Seghers, 1970, col. "Poéte d'aujourd'hui", pp. 103-104.

-OTERO, Blas de, "15-de diciembre de 1950", en Poesía con nombres, Madrid, Alianza Ed. 1976.

-RODRIGUEZ MENDEZ, J.Mª, "Carta abierta a Gabriel Celaya", Platero, núm. 12, Cádiz, diciembre, 1951.

-SEMPRUN, Jorge, "Autobiografía de Federico Sánchez", Barcelona, Planeta, 1977.

III.7. Varios

III.7.1. Gabriel Celaya y los premios literarios

-MASOLIVER, Juan Ramón, "Dos libros de la vida cotidiana", La Vanguardia Española, Barcelona, 20-abril-1957.

-NOVAIS, José Antonio, "Gabriel Celaya: o primeiro prémio da critica para a Poesía atribuido em Espanha", O Primeiro de Janeiro, Sao Paulo, 5-junio-1957.

-POLITICA, "Una fiesta literaria en el Lycéum Club", Madrid, 15-julio-1936.

-EL SOL, "En Lycéum Club presentación de los poetas Múgica Celaya y Figuerola Ferreti", Madrid, 15-julio-1936.

-VALENCIA, Antonio, "Rafael Sánchez Ferlosio y Gabriel Celaya, Premios de la Crítica en 1956", Arriba, Madrid, 9-abril-1957.

III.7.2. Otros artículos de interés

-ALONSO, M.R., "Literatura del años nuevo", Falange, Las

Palmas de Gran Canaria, 29-enero-1949.
(Sobre una felicitación navideña - "alegría creadora" - enviada por Gabriel Celaya a la articulista).

-EL DIARIO VASCO, "Música y poesía", San Sebastián, 22-abril-1950 (firmado por "Pilar")
(Breve presentación de Celaya y comentarios en torno a un recital dado por el poeta)

-INFORMACIONES, "Antología breve: Gabriel Celaya", Madrid, 6-diciembre-1948
(Breve presentación de Gabriel Celaya y reproducción de su poema "La clara soledad")

-LUIS, Leopoldo de, "Primera antología de "Horas Poéticas" ", Insula, Madrid, 15-agosto-1951
(Breve noticia de esta publicación y referencias a Gabriel Celaya)

-IZU, Ramón, "La Quincena musical", Boletín Sindical-Territorial de Guipúzcoa, núm. 17, San Sebastián, noviembre, 1947
(Sobre unas opiniones de Gabriel Celaya en torno a la "Quincena musical" guipuzcoana)

-MACIAS, José Mª, "Gabriel Celaya y el "tongorongo Songo"", Unidad, San Sebastián, 16-abril-1952
(Sobre una polémica en la que intervino Celaya al reproducirse un poema suyo, sin su permiso, en el diario en cuestión)

-EL PAIS, "Nuevo libro de Celaya", Madrid, 19-noviembre-1976
(Sobre el futuro libro El hilo rojo, que habría de aparecer en 1977)

-QUIÑONES, Fernando, "La trayectoria poética de Gabriel Celaya, por Arturo Benet", Platero, núm. 12, Cádiz, diciembre, 1951.

-VELLOSO, José Miguel, "Primera antología de "Horas Poéticas" (algo así como las "Alforjas")", El Correo Literario, Madrid, 1-abril-1951
(referencias a Gabriel Celaya y a este grupo de poetas del norte)

-VERBO, "Espadaña, núm. 32", Alicante, 4-mayo-1948
(Noticias de este número y breves referencias a Gabriel Celaya)

-LA VOZ DE ESPAÑA, "Libros nuevos", San Sebastián, 23-diciembre-1948
(Sobre el número 3 de Egán y referencia al las colaboraciones poéticas de Celaya que se recogen bajo el título de Juguetes)

-LA VOZ DE ESPAÑA, "Correo de las letras", San Sebastián, 9-febrero-1951
(Sobre la "Primera antología de "Horas Poéticas"")

-TOVAR, Antonio, "Dos entrevistas con notas taquigráficas", La Gaceta Ilustrada, Madrid-Barcelona, diciembre,1
(Sobre un disco de Celaya: "Me llamo Gabriel Cela