GABRIEL CELAYA, TEORICO Y CRITICO LITERARIO

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE GRAMATICA GENERAL Y CRITICA LITERARIA

GABRIEL CELAYA, TEORICO Y CRITICO LITERARIO

Tesis Doctoral presentada por Antonio Chicharro Chamorro y dirigida por el Dr. D. Antonio Sánchez Trigueros, Profesor Adjunto Numerario de Gramática General y Crítica Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada

VºBº
EL DIRECTOR

INDICE GENERAL

TOMO I

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

Capítulo IV: Heteronimia e ideologías estéticas

BIBLIOGRAFIA

TOMO III

PARTE DOCUMENTAL

II.PROLOGOS

II.1. A sus obras

INTRODUCCION

I

Gabriel Celaya, poeta y crítico literario vasco, es el objeto real-concreto sobre el que vengo depositando mi atención investigadora desde los meses finales del año 1975. La primera etapa de mi investigación culminó con la presentación de mi primer trabajo sobre tan conocido como poco estudiado -bien estudiado- poeta, que constituyó mi Memoria de Licenciatura, titulada La obra poética de Gabriel Celaya: primera etapa. Influencias surrealistas (fue dirigida por el Dr. Sánchez Trigueros y presentada en esta misma Facultad, el doce de enero de 1977). Desde ese momento y hasta este instante, la investigación ha ido describiendo, como por otra parte es lógico, una trayectoria no lineal, sino fecunda y ricamente contradictoria. Podría zanjar esta cuestión aquí, dejándola constreñida en los términos generales que acabo de exponer. Pero creo necesario y al mismo tiempo me siento obligado a dar cuenta puntual de los pasos dados y de las sinuosas evoluciones que se han operado en mi tarea marcada desde aquel momento. De esta manera, el lector comprenderá con mayor exactitud cuál es el verdadero objeto de estudio de mi trabajo, así como el sentido de la delimitación de dicho objeto.

Para ello, me remontaré a aquellos momentos iniciales y comentaré las razones que estuvieron en la base de elaboración de mi Memoria de Licenciatura: en primer lugar, se echaba en falta un estudio de conjunto sobre Gabriel Celaya en la bibliografía existente al respecto;

en segundo término, la producción del poeta donostiarra, si bien -afortunadamente- no terminada, sí poseía el suficiente peso específico para emprender su análisis, gozando además para ello de un distanciamiento cronológico sobrado por lo que a las primeras décadas de su quehacer literario concernía, lo que posibilitaba una mayor objetividad (resulta peregrino afirmar que la existencia de dicha objetividad potencial no convierte por sí misma una investigación en estudio objetivo); una razón más, esgrimida entonces, residía en que la vida del poeta norteño se había desarrollado siemore en nuestro país, pese a circunstancias históricas excepcionales que, por conocidas, no enumero, llevando sobre sus hombros una parte importante del peso de la vida literaria española de esas décadas; finalmente, aventuraba otras tantas razones, nacidas antes del impulso lector que de la rigurosa reflexión crítica. Así, pues, comencé trabajando sobre Gabriel Celaya, en tanto poeta o creador literario. Paralelamente, el que esto escribe partía de una actitud básica de identificación, no exclusivamente literaria, con el poeta y con su producción.

Ahora bien, tanto el objeto de investigación como, en parte, las razones expuestas al igual que la actitud investigadora básica, subyacentes al trabajo que hoy presento, han sufrido un proceso de transformación sobre el que conviene detenerse. Por lo que a la actitud del investigador respecta, el cambio que se ha operado radica básicamente en la no fascinación y no identificación con el objeto real-concreto de análisis, esto es, se ha producido un distanciamiento con respecto a dicho objeto.

Este cambio básico ha sido fruto de una paulatina y nada fácil clarificación teórica que me ha llevado a reflexionar sobre el fenómeno literario en general, sobre el sentido de las diversas lecturas teóricas existentes del mismo, sobre la función del intelectual-teórico-crítico, etc. Por lo que a esta última cuestión concierne, esto es, por lo que respecta a la función del intelectual que -es nuestro caso- toma como esfera de investigación las prácticas literarias y, muy particularmente, las reflexiones teóricas y críticas literarias concretas respectivas, llegué a la, en ningún momento original, conclusión de que éste debe explicar rigurosa y objetivamente su objeto de análisis, explicación rigurosa que habría de comenzar por una delimitación exacta de la naturaleza y función de dicho objeto, rechazando en todo momento cualquier imposición, por evidente que fuera, en este sentido.

Claro que afirmación tan vaga y general como la que acabo de exponer, suscita de inmediato una serie de preguntas, por lo demás legítimas, acerca de qué es un análisis objetivo, cómo se realiza éste y cuáles son o deben ser las bases teóricas que sustenten todo el edificio de una investigación de este tipo. Y es aquí, precisamente aquí, donde comienzan los problemas y el múltiple divorcio teórico que, sobrecogedoramente, observamos en el pensamiento contemporáneo acerca del fenómeno literario. Cuando existen tendencias opuestas que reclaman respectivamente la objetividad y cientificidad de sus análisis concretos y planteamientos teóricos básicos, no podemos por menos que pensar que o dichas tendencias

hablan de distintos objetos o algunas de ellas nos están engañando, sin pretenderlo conscientemente, en tanto que es imposible la coexistencia de distintas explicaciones objetivas de una realidad dada. Y no es cuestión de que reduzcamos este grave problema a un tema de fe. No se trata, pues de creer o no creer, sino de exigir las demostraciones científicas necesarias a dichas tendencias y, a partir de aquí, obrar en consecuencia. Aun así, no todos los problemas se habrán resuelto, si bien estaremos en vías de una cada vez mayor clarificación. Con todo, la situación teórica es compleja y contradictoria.

Retomando el hilo de nuestra exposición, ha sido la situación tan brevemente descrita la que me ha llevado a exigir demostraciones y explicaciones cabales a las corrientes de pensamiento que acerca de lo literario reclaman para sí la objetividad y rigor científicos. Y, fuera de dogmas, opté por un camino teórico, del que les hablaré más abajo, que como primera condición me impuso una seria reflexión sobre el objeto-real-concreto a analizar y sobre mi papel en tanto investigador. Uno de los primeros obstáculos que hube de salvar fue la fascinación literaria o no literaria por el objeto en cuestión: el intelectual debe explicar y explicarse, fuera de gustos literarios o reconocimientos ideológicos. Para ello, debería dejar a un lado al lector común de literatura y dar paso al crítico e historiador de la crítica que se pretende objetivo. Pero, con ser este razonamiento claro, la realidad demuestra lo contrario: la enorme dificultad que conlleva la separación de estas dos facetas y el lansonista control de una de ellas.

Al mismo tiempo que se operaba este cambio de actitud por mi parte, comencé a observar la necesidad de estudiar muy detenidamente una faceta de ese objeto-real-concreto, comúnmente conocida pero en ningún momento analizada, como es la de Gabriel Celaya teórico y crítico literario. La delimitación de esta específica esfera de investigación se ha debido a dos razones: en primer lugar, a la importancia cuantitativa y cualitativa de sus trabajos al respecto; en segundo lugar, a la inestimable ayuda que su análisis podría prestar para conocer al Gabriel Celaya "creador literario" -dicho esto a nivel descriptivo- y para conocer una de las concretizaciones del pensamiento literario español de estas últimas décadas, más sistemáticamente ignorada y, en cambio, enormemente actuante en su realidad inmediata. Gabriel Celaya, pues, como teórico y crítico literario, a través de sus trabajos específicos y a través de su misma producción poética, reclamaba un análisis toda vez que su dedicación en este sentido ha sido intensa (existen, junto a sus publicaciones teórico-críticas en forma de libro, decenas de artículos surgidos a raíz de determinadas necesidades histórico-coyunturales, que ya plantean cuestiones de carácter general acerca del fenómeno poético, ya se detienen en una explicación-justificación de su propia producción literaria, ya analizan a determinados autores o periodos incluso de la más reciente historia literaria española; asimismo, en la selva de sus versos, las reflexiones y críticas son sonstantes).

Muchos son los trazos que conforman este boceto de lo que podríamos llamar parte de la historia de la

investigación. Se hace necesario ahora dar color a algunos de esos trazos. Así, nos detendremos en la estructura teórica básica referida, en el objeto estudiado y en los objetivos generales y particulares perseguidos.

II

Parto de la base de que tanto los trabajos de teoría y crítica literaria como las reflexiones "literario-teórico-críticas" de Gabriel Celaya, objeto concreto de nuestro estudio, poseen una naturaleza histórica. Por esta razón, por ser productos históricos concretos, se impone utilizar el aparato conceptual adecuado para el conocimiento de la historia. La historicidad de este objeto se extiende asimismo al análisis que emprendo. Este es, pues, sumaria y honestamente expuesto, el punto de partida de mi lectura.

Desde esta posición básica, concibo la producción teórico-crítica del vasco como una producción material determinada ideológicamente. Asimismo, concibo a Gabriel Celaya no como un sujeto autónomo, sino como un ser histórico, un nudo de la red social, un Träger o portador de relaciones que dirían los clásicos. En este sentido, las conclusiones -si resultan válidas- que se infieran del análisis de su producción mencionada, nos darán cuenta, cuando sus trabajos no sean científicos, de una es-

tructura ideológica que no se reduce a ser exclusivamente una ideología individual, aunque así sea vivida. Esta concepción básica, además, ha determinado, como se está viendo, un objeto de conocimiento que no se corresponde exactamente con lo que de él dice ser el objeto-real-concreto, ya que de quedarnos única y exclusivamente en el objeto-real-concreto, tal y como se nos presenta y nosotros directamente vemos, deberíamos elaborar un estudio no radicalmente histórico, sino estrictamente literario, siendo una cosa lo que realmente existe y otra lo que creemos existente. Si no niego la existencia real de un objeto al que llamamos literario ni de su discurso paralelo ni de sus efectos históricos respectivos, sí rechazo, en cambio, la común concepción que de ellos tenemos. Existe, pues, el fenómeno literario en tanto forma ideológica históricamente determinada, que adopta su existencia a través de una lengua. Ahora bien, esa lengua no es única y exclusivamente lengua por sí misma ni un medio neutral de comunicación. Es, como digo, la existencia concreta de una ideología y un medio interesado por tanto de comunicación ideológica. Y digo interesado, porque hay una contradicción social básica que así lo hace ser.

Siguiendo este razonamiento básico, cabe preguntarse específicamente ahora acerca del discurso que dobla al discurso literario, esto es, acerca de la teoría y crítica literaria. En realidad, la teoría literaria, y el adjetivo resulta bien expresivo, cualitativamente no se diferencia de lo que es su materia prima, esto es, de la literatura. Así, pues, y sin negar que pueda contener

elementos de conocimiento científico u objetivo, es asimismo una práctica estructuralmente ideológica, si bien ésta se produce y reproduce reflexionada y sistematizadamente, esto es, se trata de una ideología teórica. Por lo que concierne a la materia prima de la teoría literaria es, como ya he dicho, la literatura, ententida en un sentido general y "abstracto", a la que se conceptualiza y define. La crítica literaria, bien es sabido, toma como materia prima los textos literarios concretos, presuponiendo no obstante unas posiciones teóricas, sean o no correctas. Lo cierto es que tanto la teoría como la crítica literaria no se yerguen en discursos objetivos acerca de lo literario, sino que lo "doblan", esto es, reproducen de una u otra forma unas determinadas relaciones ideológicas (pese a que, como se desprende de esta serie de afirmaciones, tanto la creación literaria como la teoría y crítica literaria han sido redefinidas, seguiremos utilizando estos términos, ya que es difícil construir partiendo de un vacío semántico y ya que suelen ser más abundantes los errores y confusiones que las ventajas que proporciona la introducción de cualquier neologismo en este sentido).

Ahora bien, el hecho de insistir en la identidad de base de lo comúnmente aceptado como literario y de las reflexiones e interpretaciones literarias que se formulan a partir de dicho objeto, pone de manifiesto una posible contradicción de este trabajo como es la de incidir en el análisis de lo propiamente teórico y crítico literario de Gabriel Celaya, ignorando el resto de su producción, con lo que la práctica vendría a negar

mi afirmación en torno a la inexistencia de esta dualidad básica como "saber" y "objeto". En realidad, hay una respuesta para este problema: por razones de una mejor y exhaustiva aproximación al objeto, es posible "aislar" una parcela de esa esfera de investigación total que es la producción de Gabriel Celaya. En este caso la que nos reclama como "saber", sin perder de vista en ningún momento la identidad básica y por tanto el origen común de esta práctica con la que descriptivamente llamamos de creación. La frontera, pues, que establezco entre el Celaya teórico y crítico literario y el Celaya estrictamente creador literario, salvo en las reflexiones "literario-teórico-críticas", es metodológica y la cruzará no obstante cuantas veces considere necesario por razones teórico-metodológicas de la investigación.

De acuerdo con las consideraciones teóricas básicas que vengo exponiendo, el trabajo que aquí se inicia no pretende constituirse en una monografía, tal y como comúnmente ésta es entendida, sino que por el contrario pretende ser una aportación a la serie de investigaciones cuya aspiración última es o pueda ser la comprensión y el conocimiento del nivel ideológico de la sociedad española en la estructura de historicidad por la que actualmente atraviesa. Estos análisis concretos del nivel ideológico son posibles, ya que éste es una articulación compleja de unidades diferencialmente especificables a nivel teórico. De este modo, en el seno de esta forma ideológica conocida como literatura y el discurso paralelo que ella posibilita es teóricamente no sólo correcto sino necesario acudir a lo inmediato concreto. En

nuestro caso y en este sentido específico, acudimos a Gabriel Celaya, por ser además doblemente interesante: por haber sido sistemáticamente ignorado en esta faceta y por ser un "síntoma" de indudable importancia para comprender hasta el grado en que esto sea posible lo que ha venido siendo la reflexión teórica y crítico literaria en nuestro país a lo largo de las últimas décadas.

Hasta aquí, pues, esta declaración de principios y de intenciones. Soy consciente del carácter incompleto, cuando no contradictorio, de esta exposición, por pretender exponer, elemental y simplemente expuestas, respuestas a una serie de cuestiones que llevan gastados ríos de tinta e innumerables horas de trabajo de prestigiosos pensadores. No soy yo quien para anatematizar y despachar en pocas páginas unas u otras posturas teóricas acerca de una serie de problemas básicos. Pero, es función del intelectual, como decía al principio, explicar y explicarse, siendo consciente de su situación en todos los sentidos y a todos los niveles. Esta consciencia por mi parte me ha llevado a exponerles mi punto de partida teórico y mis serias dudas acerca de la validez y operatividad científica de las corrientes de pensamiento estrictamente literario que dominan nuestro siglo y nuestro inconsciente. De todas formas, tome el lector mis palabras con carácter provisional hasta tanto llegue a las conclusiones de la presente investigación. Mientras tanto, le servirán para una mejor comprensión del estudio que tiene en sus manos, por cuanto mi intención consciente es que estos principios teóricos básicos actúen

decisivamente en el desarrollo del mismo. Por otra parte, reflexionaré sobre éstos y otros problemas teóricos básicos, con el detenimiento que el desarrollo de la investigación me imponga.

III

Aunque de alguna manera ya apuntados, es conveniente insistir en los objetivos básicos que se persiguen con la realización del presente trabajo. El objetivo prioritario de la investigación es proporcionar un análisis que ofrezca un conocimiento efectivo del objeto-real-concreto delimitado en tanto concretización de una realidad ideológica como es la del nivel ideológico de la sociedad española en la coyuntura histórica de las últimas décadas, concretamente desde la más inmediata postguerra hasta nuestros días. Para lograr esta meta, es necesario ir alcanzando una serie de objetivos parciales como son el pormenorizado y concreto análisis de la producción teórico y crítico literaria de Gabriel Celaya, la explicación de la relación de su pensamiento crítico con el pensamiento crítico contemporáneo, la explicación cabal de la unidad y diferenciación existente entre lo que de manera descriptiva llamamos su pensamiento literario y su práctica literaria y más específicamente poética, la explicación de los efectos y funcionamiento histórico de esta práctica en la realidad social española. Esta

serie de objetivos, sumariamente expuestos, justifican por sí mismos la necesidad del presente trabajo. No obstante, hay otra razón de peso que igualmente lo hace necesario: hasta ahora no se había estudiado la producción teórico y crítico literaria del vasco, campo en el que había que poner orden, desempolvar periódicos y revistas literarias, aislar de sus libros de poesía las reflexiones y críticas literarias y un sin fin de operaciones más que sería prolijo citar. Bien es cierto que ésta es una tarea previa y no un objetivo. Ahora bien, es una tarea ya realizada, en la que no he regateado esfuerzos ni horas de trabajo y que, como razonaré más abajo, ofrezco íntegra al lector.

IV

Hasta este punto de la introducción, les he hablado brevemente de la historia de la investigación, de los presupuestos teóricos previos que han determinado el curso de la misma y de los objetivos perseguidos. He intentado reflejar en las páginas anteriores el estado de la cuestión previo al desarrollo concreto del estudio, como consecuencia de ese imperativo de explicar y explicarse -¡tan celayano!- a que debe someterse todo intelectual. Ahora llega el turno a la justificación metodológica y explicación de la estructura y contenido del trabajo como una realidad ya tangible y acabada.

El estudio consta de tres partes de análisis, que dan cabida a un total de ocho capítulos, unas conclusiones, bibliografía y una parte documental. En la primera parte, "Los trabajos de teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya", se estudian las publicaciones del poeta y crítico vasco, atendiendo a un criterio histórico-cronológico-dialéctico, razón por la cual he agrupado en diferentes apartados aquellos trabajos que poseen coherencia interna con respecto al objeto sobre el que ajustan su arquitectura crítica, salvo cuando se aprecian cambios cualitativos en ellos. Así, pues, he procurado estudiar los trabajos en cuestión en su momento histórico de publicación, sin olvidar la relación posible que éstos pudieran mantener con el resto de su producción, coincidente o no cronológicamente, procurando mostrar la ilación interna teórico-metodológicos o críticos. En cada apartado, además, he obrado con arreglo a una serie de presupuestos de lectura o análisis que me han llevado a ofrecer en cada uno de ellos una breve introducción, en la que presento los trabajos, justifico su presencia y ubicación en ese lugar, dando a conocer al lector cuantas circunstancias de interés sean resaltables para una mejor y más exacta comprensión de los trabajos que constituyen el apartado en cuestión; asimismo, procedo a su respectiva descripción, ofreciendo un resumen completo de los mismos; procedo, en un tercer momento, al análisis concreto de los diversos trabajos, ocupándome, con un interés muy particular, de la explicación de la estructura interna y de los problemas teóricos y metodológicos básicos, de las relaciones con otros trabajos de su autor, de su sentido,

efectos y funcionamiento histórico y de tantas otras cuestiones como sean de interés; por último, cuando así es necesario, ofrezco un análisis descriptivo de las críticas recibidas por las publicaciones que constituyen un determinado apartado. Por esta serie de presupuestos y criterios descritos, he articulado el estudio tanto de sus publicaciones teóricas como de su actividad crítica, no aislándolas en distintos capítulos, ya se presenten éstas en forma de libro, artículo, carta abierta, prólogo o de cualquier otra manera, si bien he procurado dedicar distintos apartados a aquellos trabajos propiamente críticos y a los que podemos considerar teóricos y, entre los primeros, he abierto apartados distintos, apoyándome en un criterio formal, según se ocupen de uno u otro género literario y, con un criterio teórico, según procedan en su análisis crítico concreto. Ni que decir tiene que he dedicado una atención particular, esto es, un apartado a aquellas publicaciones que se presentan en forma de libro.

Esta parte primera consta de tres capítulos que, dentro de la contradictoria unidad del pensamiento literario de Gabriel Celaya, pretenden reflejar aquellos cambios y evoluciones de sus posiciones teórico-ideológicas. Así, el primero de ellos, "Sus comienzos en la crítica literaria: el humanismo existencialista", abarca su producción entre los años 1947 y 1951, conteniendo un total de nueve apartados que estudian, respectivamente, sus dos primeros y polémicos artículos críticos, un análisis global de la poesía española contemporánea, en el que propone una norma de acción poética; sus teorizaciones acerca de esa norma de acción: el prosaísmo; sus artículos crí-

ticos sobre la más reciente poesía española; sus críticas sobre novela; las recensiones de ensayos y estudios literarios; una polémica periodística en torno a Baroja y Papini; y se cierra el capítulo con el análisis de una primera reflexión teórica global: El Arte como lenguaje.

El segundo capítulo, "Años cincuenta y sesenta: lectura humanista del marxismo", da cabida a la descripción y análisis de sus trabajos producidos entre los años citados en el título, si bien forman parte de él algunos trabajos producidos en otro momento, pero que no contradicen por el objeto que critican y/o problemática básica, los del periodo en cuestión. Ocho apartados lo constituyen que se reparte de una u otra forma su variada labor teórico y crítica que se ha considerado estrictamente "social". Así, se analizan las primeras reflexiones teóricas generales acerca de la poesía social, se abre un apartado para el estudio del tratamiento específico que da a la cuestión del público, así como dedico otro a aquellos trabajos que se ocupan también específicamente del escritor, dos elementos básicos del proceso de comunicación y consecuencia directa de su concepción de la poesía como comunicación; por otra parte, presto atención particular a sus análisis globales de un reciente periodo de la poesía española, para dedicar sendos apartados a aquellos trabajos críticos que se ocupan de determinados poetas de postguerra, de algunos poetas-símbolo republicanos y de un poeta vasco, terminando con el análisis de su libro Poesía y verdad (papeles para un proceso).

"De los años sesenta a los setenta: profundización en su labor crítica y crisis y revisión de posiciones: hacia su propuesta teórica final" es el largo título para un no menos dilatado y complejo capítulo que aborda su última producción teórica y crítica. Consta de un total de once apartados que se ocupan, respectivamente, del estudio de su fundamental Exploración de la poesía, de un breve trabajo introductorio sobre Rimbaud, de un manual: Castilla, a Cultural Reader, de su libro Gustavo Adolfo Bécquer (el final de una preocupación crítica constante), de la poesía relacionada con la voz, con la experimentación y con el cine; de una crítica de Pablo Neruda; y, finalmente, de lo que es su sistematización teórica final, tras una fecunda y contradictoria revisión de posiciones teóricas a la luz de una nueva situación histórico-teórico-ideológica: INquisición de la poesía; dando entrada además a un apartado donde se analiza su autocrítica, vertida en sus numerosos y, por lo general, recientes trabajos, prólogos, etc., no ignoro en un apartado más lo que es la nueva mirada a la poesía española contemporánea.

La segunda parte de la investigación, "Las posiciones teórico literarias de Gabriel Celaya a través de su producción poética", tiene su justificación en el presente trabajo, que pretende conocer la labor teórico y crítico literaria del escritor español en el sentido antes señalado, por varias razones fundamentales. en primer lugar, por una doble razón de tipo empírico: Gabriel Celaya ha hablado de la poesía desde ese específico discurso y buena parte de su producción estrictamente teórico y crítica ha tenido su origen en la necesidad de justifi-

a varios niveles su quehacer poético; en segundo término, por una razón teórica fundamental, esbozada previamente en esta introducción: la producción poética y la producción teórico-crítica del vasco constituyen en su raíz y efectos una misma práctica cualitativamente no diferente, aunque especificables a nivel teórico. Por todo lo expuesto, no concibo esta parte del estudio como meramente ilustrativa de la primera ni trato por lo tanto de ejemplificar con poemas lo descrito y analizado en aquella parte. Los poemas seleccionados y analizados tienen, pues, su lugar en el presente estudio, con una importancia no menor que sus trabajos teóricos y críticos literarios sensu stricto.

La parte que comento posee dos capítulos de desiguales dimensiones, como vamos a ver. El capítulo cuarto, "Heteronimia e ideologías estéticas", en el que se estudia uno de los casos más curiosos de la historia literaria española por lo que concierne a los sucesivos cambios de nombre, tiene su sentido en la presente investigación, porque tanto su producción poética como su producción teórico y crítico literaria son objetos que se caracterizan a simple vista por ser producidos por un sujeto, lo que me obliga a estudiar la pluralidad de sus nombres; asimismo, una razón más reside en que ha firmado con el heterónimo "Gabriel Celaya" toda su producción teórico y crítico literaria, salvo ocasiones excepcionales motivadas por circunstancias históricas también excepcionales, lo que me obliga a indagar quién es realmente este "Gabriel Celaya"; por último, por haberse ocupado el mismo autor de propor-

cionarnos una lectura propia de esta cuestión a través de un artículo no muy conocido. El capítulo en cuestión consta de cuatro apartados, en los que ofrezco una justificación previa, me detengo a exponer lo que el mismo Celaya ha afirmado acerca de sus heterónimos, lo que la crítica, en un breve repaso selectivo, ha expuesto sobre el tema, ofreciendo mi lectura final de la cuestión heteronímica.

El capítulo quinto, "Producción poética y teorías literarias", soporta el peso del desarrollo de esta parte del estudio, en ~~ss~~ que se analiza su producción poética en el sentido ya delimitado, abarcando desde los primeros años, esto es,desde los años treinta, hasta los últimos poemas publicados por nuestro autor hace muy pocos meses -febrero de 1981-, poemas pertenecientes a su libro, inédito aún como tal, Poemas Orficos. Consta el presente capítulo de los siguientes apartados: el primero, "Planteamiento teórico previo", es un breve desarrollo teórico de las razones esbozadas dos párrafos más arriba, que justifican el estudio de su poesía en una investigación de este tipo; el segundo, "En el principio del fin de las vanguardias literarias", se analizan sus concepciones literarias de corte surrealista, lo que goza de un particular interés, ya que de no ser por su poesía -su labor crítica se inicia formalmente a finales de 1947- no podríamos conocer sus concepciones teóricas acerca del fenómeno poético hasta sus primeras publicaciones críticas; el tercer apartado, "Existencialismo y poesía: la poesía coloquial", se ocupa de sus reflexiones poéticas que conside-

ra existencialistas, resultando ser la problemática básica de estos poemas la misma que subyace a sus publicaciones teórico-críticas abordadas en el capítulo primero del presente trabajo; algo parecido ocurre con el apartado que titulo "Humanismo, marxismo y poesía: la poesía social", que viene a responder a la misma lógica productiva de aquellos trabajos contenidos en el capítulo segundo; por último, "Experimentación, revisión de la poesía social y nihilismo: ¿Hacia la poesía por la poesía?" es el último apartado, donde analizo las posiciones teóricas que desde la poesía mantiene a partir de la crisis de la poesía social, no "correspondiéndose" de manera tan estrecha como en las ocasiones anteriores con lo que constituye el tercer capítulo, ya que se observan algunas contradicciones, descritas y explicadas en el texto, y porque, por imperativos de su silencio teórico desde la publicación de Inquisición de la poesía (1972), nos proporciona la posibilidad de analizar sus últimas posiciones al respecto. Finalmente, todos los apartados contienen, tras la introducción a la problemática allí planteada y la fase de análisis concreto de su poesía y la lectura final global de lo allí tratado, una descripción de lo que la crítica ha opinado sobre libros de poesía y problemas poéticos celayanos allí analizados.

Y así llegamos a lo que constituye la parte tercera, "Las posiciones crítico literarias de Gabriel Celaya frente a la literatura española". En esta parte trato de exponer las sucesivas lecturas o interpretaciones que el crítico vasco ha hecho de autores y periodos de la historia literaria española en el doble plano de interpretación

crítica y en el de utilización literaria de temas y autores. Dicho con otras palabras, trato de ofrecer una imagen fiel de Gabriel Celaya frente a la literatura española y de la literatura española en la producción poética de Gabriel Celaya. Para ello me he servido de toda la producción del vasco y no sólo de aquellas publicaciones críticas que específica e intensamente se ocupan de estas cuestiones. Estas son las razones que justifican mi proceder metodológico: en primer lugar, sus fugaces y quintaesenciadas opiniones críticas expuestas en sus trabajos, con carácter adjetivo, acerca de la literatura española poseen un interés indudable, porque en su breve inmediatez presuponen una concepción de la literatura española y ofrecen una valoración crítica concreta; en segundo lugar, en la parte primera y segunda del presente trabajo ignoro una serie de reflexiones críticas concretas por ser adjetivas con respecto al sentido global de los trabajos y poemas analizados, lo que no hace suponer desinterés por dichas críticas, sino inoportunidad de ser allí tratadas. Por estas dos razones y porque Celaya ha intervenido con paso decisivo en la vida literaria española de las últimas décadas, cómo ignorar lo que, a vuela pluma unas veces y con detenimiento otras, ha afirmado acerca de la literatura española. Es ésta, pues, ocasión única para ver, ordenadas con arreglo al marco histórico-literario que presuponen, sus distintas opiniones críticas extraídas y aisladas de la publicación en que fueron vertidas. Cierto es que esta "reconstrucción" de una celayana historia de la literatura española posee varios aspectos criticables. El más importante a mi juicio es el que se infiere de la posible manipulación que de sus afirmacio-

nes críticas he podido hacer inconscientemente. Pero con esto contaba ya de salida, pues además la pérdida del sentido real de sus críticas concretas estaba ya dada al ser extraídas del conjunto de que formaban parte y del que recibían y al que daban un sentido específico. De todas maneras, y con voluntad de reconstrucción aséptica, no desdeñé la realización de esta parte de mi estudio, en tanto que también ofrecía ventajas no pequeñas, ventajas que el lector bien supone.

Tres son los capítulos -del sexto al octavo, inclusives- de que consta la parte tercera. El capítulo sexto, "Sobre el concepto de literatura española y otras precisiones", se ocupa fundamentalmente de analizar y reconstruir el informulado,explícitamente,concepto de literatura española que objetivamente existe en Gabriel Celaya. Los dos capítulos restantes, el séptimo y el octavo, que titulo, respectivamente, "Desde la Edad Media hasta el siglo XIX" y "Sobre la literatura española contemporánea", ofrecen la recosntrucción de esta historia de la literatura española celayana. Como el lector puede observar, la atención crítica del vasco se ha depositado fundamentalmente en la literatura española más reciente, lo que me ha obligado a abrir un capítulo específico en este sentido; mientras que las reflexiones críticas que abarcan desde la Edad Media hasta la poesía romántica y realista -varios siglos de literatura- ocupan un solo capítulo. Por otra parte, la ordenación de la exposición se hace al dictado de Gabriel Celaya, esto es, si sigo el esqueleto tradicional de ordenación de la historia de la literatura española,se debe a que así la concibe nuestro escritor,

salvo esporádicas desmitificaciones.

Las conclusiones, que subtitulo "Evolución y problemas fundamentales de la teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya", pretender ser efectivamente unas conclusiones y no un simple resumen de lo anterior. Para ello, he procedido a exponer abstractamente la trayectoria de su labor como teórico y crítico literario, así como la evolución seguida por su pensamiento en torno a determinados problemas teóricos básicos, sin olvidar el funcionamiento histórico global de su discurso. Como es lógico, he obviado toda referencia concreta, quedándome exclusivamente en el campo de la abstracción. Estas pocas páginas pretenden ser el grano de una intensa y a veces apasionante labor investigadora.

Por lo que respecta a la bibliografía, he de afirmar que, hasta aislar los criterios básicos de selección, ordenación y exposición, he recorrido varios caminos, con el objetivo último de ofrecer una masa bibliográfica que oriente al lector en un doble plano, que lo informe en un doble sentido: por un lado, que lo informe con respecto al investigador y sus fuentes teórico-críticas; y, por otro, con respecto al objeto analizado. No trato en ningún momento de sorpeender al lector mediante la acumulación de fichas bibliográficas de publicaciones que, a veces, ni han obrado mínimamente sobre el investigador o la investigación. No busco la más fácil de las erudiciones. Por otra parte, son tantas las deudas intelectuales de las que el investigador es acreedor consciente o inconsciente que es imposible dar fe de todas y cada una de

ellas. Ante este panorama, ¿qué hacer? La solución es ciertamente difícil y cuento con que no será del gusto de todos; pero, había que aislar unos criterios básicos y proceder en consecuencia. Estos son: la bibliografía debería recoger por una parte una selección real de los trabajos que han estado en la base teórico-crítica del investigador y, po otra, una acumulación de registros bibliográficos en torno al objeto analizado. Esta manera de proceder opuesta tiende a cumplir dos objetivos; en el primer caso, informar suficientemente al lector, aunque no de manera exhaustiva, toda vez que, como ya he dicho, son muchas las deudas intelectuales de las que a veces no sabríamos conscientemente dar cuenta; en el segundo, esto es, en el caso de la acumulación bibliográfica en torno a Celaya, pretendo proporcionar al lector las condiciones de información necesarias para que se realicen por otros investigadores e interesados en el tema tantas otras lecturas como sean oportunas, dado que el tema no se agota en estas páginas. Por eso coexisten contradictoriamente la selección y la acumilación bibliográficas. En el caso de la bibliografía sobre Gabriel Celaya he de manifestar además que muchos trabajos no han obrado directamente sobre la investigación (los que lo han hecho están oportunamente citados en el texto y notas respectivas), pero me bastaba ser consciente de ese objetivo anteriormente expuesto para no guardarme cualquier información por pequeña que ésta fuera. Por eso he ordenado la bibliografía exhaustivamente, especificando su contenido mediante la ubicación en el lugar oportuno, ya que muchos títulos de trabajos desorientan al que lee y pretende informarse. La bibliografía está dividida, pues, en tres grandes partes que son las

siguientes: "Problemas teóricos y metodológicos", "Sobre la crítica literaria española de postguerra" y "Bibliografía específica sobre Gabriel Celaya".

Respecto de la "Parte documental" ya justifico en una oportuna "Nota introductoria" su contenido, pero como primera información a quien se aproxime a estas páginas bástele saber que allí recojo en cuatro apartados una serie de artículos, prólogos, cartas y poemas de Gabriel Celaya, además de su bibliografía y discografía ordenadas y comentadas. Los artículos recogidos son aquellos que sólo se editaron una vez y no han vuelto a ver la luz ni siquiera en volúmenes antológicos. Asimismo, reproduzco los prólogos a sus obras y los escritos para otros autores, porque son de interés para conocer su pensamiento crítico y su autocrítica, viéndose reunidos en esta ocasión por primera vez. Doy cabida también a algunas cartas inéditas o, en un caso, parcialmente editada de interés teórico-crítico. Una antología de su poesía de la poesía, por mí elaborada, constituye un material de documentación básico, ya que la parte segunda de este estudio se ocupa, como he expuesto ya, de analizar sus posiciones teóricas vertidas en su poesía. De todas formas, aunque en la parte citada reproduzco muchos fragementos de poemas y aun poemas completos, son muchos los que, no citados,ofrecen también reflexiones, razón por la cual su presencia es la parte documental es de todo punto válida. Finalmente, y como complemento a mi aspitación de ofrecer cuanta mayor y mejor información sea posible en torno a Gabriel Celaya, aspiración de la que les he hablado en el párrafo

anterior, he elaborado una ordenación de la bibliografía y discografía del escritor vasco, ofreciendo entre paréntesis los comentarios aclaratorios necesarios que aspiran a situar al lector en el dilatado panorama de la bibliografía de Gabriel Celaya.

Historia, presupuestos teóricos, objetivos, contenido y metodología de la investigación están mínimamente expuestos. Llego al final del trabajo. Soy consciente de que mis aspiraciones de objetividad no se han cumplido siempre, por lo que muchos de los conceptos concretos elaborados tienen el carácter de ideología teórica. Pero, con todo, esta ideología teórica es la condición necesaria para dar un salto cualitativo y elaborar conceptos perfectamente objetivos. El rimbaudiano segundo yo es ingobernable. Por otra parte, me hago y soy el responsable concreto del trabajo, pero, en frase de Celaya, tenemos mil asistencias que en realidad es una sola: nuestra historia, que originaria y finalmente hace de este trabajo un producto histórico, colectivo, aunque tan paradójica como realmente minoritario.

V

Es norma usualmente mantenida dedicar unas palabras a agradecimientos. Yo no voy ni puedo ser menos. Pero, rechazo de plano, desde este preciso instante, la re-

tórica, la insinceridad y la vacuidad que suelen presidir ocasionalmente las líneas redactadas en este sentido. Así, pues, sin retóricas, de manera vivamente sincera, agradezco al Dr. Sánchez Trigueros su labor de dirección, labor que ha ejercido de una manera sabia, en los lugares, horas y formas más dispares, poniendo de manifiesto una vez más su auténtica vocación universitaria. Aunque en todo momento he evitado poner la nota personal en el presente trabajo, permítanme que al menos en este apartado no la ignore. Para ello, me quedo con el sentido de la dedicatoria que Pedro Antonio de Alarcón hacía de sus Historietas nacionales a Juan Valera: "Aunque diga el refrán: "¿Quién es tu enemigo? -El de tu oficio", y aunque usted y yo tenemos el oficio de escribir novelas, llevamos ya cinco lustros de querernos entrañablemente, y así hemos de comparecer a la presencia de Dios, por muchas más novelas que escribamos en lo que nos resta de vida. Somos, pues, dos hermanos ejemplares bien que usted el mayor en edad, saber y gobierno".

En una breve introducción a uno de los trabajos más conocidos sobre la poesía española de postguerra, mostraba Félix Grande su "agradecimiento a la poesía española de posguerra, sin cuya inestimable colaboración estas páginas -decía- no habrían podido existir nunca". En mi caso, y fuera de ironías, agradezco a Gabriel Celaya su colaboración no sólo por su existencia, sino muy especialmente por haberme abierto su casa, por no haberme negado nunca una respuesta y por haberme permitido husmear en viejos papeles amarillos, perdidos en cualquier rincón de la madrileña calle Nieremberg. Sin su asistencia, es-

te trabajo no hubiera pddido existir nunca.

Siempre hay una parte del edicifio que no se ve y que soporta el peso y garantiza la seguridad del mismo: agradezco la fundamental asistencia de María Francisca Lázaro, colega y compañera, sin la cual el presente trabajo hubiera sido también imposible.

Y termino con un lorquiano "Se descorre la cortina...".

A.Ch.Ch.

PARTE I: LOS TRABAJOS DE TEORIA Y CRITICA LITERARIA DE GABRIEL CELAYA

CAPITULO I: Sus comienzos en la crítica literaria: el humanismo existencialista

Dos artículos para una polémica (1947)

La primera vez que Gabriel Celaya publica artículos de crítica literaria es a finales de 1947, precisamente cuando se está abriendo paso en el mundo literario español de postguerra con varias publicaciones: en 1946, había publicado Tentativas y en 1947 había dado a la luz cuatro libros de poesía, anteriores y posteriores a la guerra civil, y algunas traducciones de poetas europeos. Desde el mes de enero de este mismo año comienza a funcionar su pequeña editorial-colección de poesía "Norte" que pronto habría de alcanzar en el panorama literario español un merecido prestigio. Fue su desacuerdo con un artículo publicado en el diario La Voz de España de San Sebastián, como veremos, lo que le impulsó a iniciar una tarea crítica que ya no abandonará nunca. Por lo que al periódico antes mencionado respecta, conviene saber que pertenecía a la cadena de prensa estatal y que fue a partir de una conferencia pronunciada en San Sebastián sobre Fernando de Herrera, en 1948, cuando se le abrieron las puertas del rotativo de par en par, colaborando periódicamente en él desde este año hasta finales de 1950. Por estos años, alterna sus publicaciones de crítica literaria con su producción o creación literaria, asimismo con la dirección de "Norte" y con su trabajo de director-gerente de empresa.

El director del periódico donostiarra antes citado publicó en ese diario y bajo el pseudónimo de W. Noriega

un artículo titulado "Poetas y poesía" (1), terminando - ya el año 1947, en el que, a propósito de una crítica - a un libro de poesía, Lágrimas de Pilar de Cuadra, se extiende en consideraciones acerca de cuál debe ser el rumbo de la poesía española de su momento, rumbo que ejemplifica con ese "cuadernito de rimas de amor de poesía - humilde, ingenua, sencilla y sincera que tiene el valor de enfrentarse a la poesía de su tiempo, complicada y cerebral, reducida a ser sólamente formas y estilo y - que, consecuentemente, "ha trocado el arte de sugerir - por la técnica de complicar", poesía al cabo enferma de cultura y "alcanzada por la trama de los "ismos" que está en trance de desaparecer por cuanto se está muriendo para las nuevas generaciones que "alumbra 1936", generaciones que no creen, según Noriega, en los descubrimientos intelectuales.

No habían pasado dos días de la publicación de este artículo, cuando Rafael Múgica, ingeniero-director-gerente de una empresa donostiarra en aquel momento, publica en el mismo lugar y con el psudónimo "Gabriel Celaya" (2) un artículo-carta abierta, "Sobre poetas y poesía (Carta abierta a W.Noriega)", en el que, sin ocultar el malestar que le ha producido el de Noriega cuya real identidad conoció nuestro autor después de la polémica, destaca la virtud principal de dicho artículo: poner en carne viva el problema de la poesía contemporánea. Esto es, que el "gran público" no lee poesía y que los mejores - poetas escriben en forma muy poco accesible a él. Nuestro crítico indaga en las causas y posibles soluciones - de este divorcio público/poeta, señalando que estos pro-

blemas "afectan a la base misma de nuestra cultura y a la tremenda revolución sociológica que el Mundo está padeciendo". Gabrál Celaya ilustra su afirmación anterior con una significativa nómina de revistas, grupos y núcleos de poesía españoles anteriores y posteriores a 1939, en los que incluye su pequeña editorial-colección literaria "Norte" cuya sola existencia escasa difusión confirman la realidad de su aseveración anterior, su veracidad. Si los poetas, afirma Celaya más adelante, escriben así es porque son hijos de su época. Pero, es más, resalta que esa poesía sencilla y sin complicaciones que Noriega postula como ideal para los tiempos que corren, tampoco tiene, pese a esas características, la difusión deseada, al igual que ocurre con la poesía de nuestros clásicos. ¿Qué soluciones ofrece Celaya a este problema? Ponerse de parte de los poetas, de los poetas vivos, e intentar el establecimiento de ese ansiado contacto con el gran público, tal y como hace "Norte", establecimiento que "por defecto de una organización a cuyo hundimiento asistimos -dice nuestro crítico- no disfruta de sus beneficios".

Un tercero en discordia, Francisco Candela Mas, publica dos días después y en las mismas páginas un artículo que titula "En torno a la poesía" (4) donde, lejos de adoptar una postura conciliatoria, critica, por poco convincentes, las afirmaciones de Gabriel Celaya, aunque elogia la actitud que le lleva a ese intento de establecer contacto poético mediante "Norte"; tampoco se muestra de acuerdo con la poesía cursilona y sentimental. La impresión global que extrae Candela de la poesía es-

pañola actual se reduce a que existe una poesía de poetas menores sin un poeta mayor que la justifique, poesía en la que prima la forma sobre el contenido, siendo este último mezquino y poco conmovedor. Protesta, por tanto, contra la vacía y anodina poesía intelectual y contra la poesía que no sea hablar hondo y hablar de forma que se entienda. En definitiva, la postura de Candela Mas se acerca más a la de Noriega, quedándose Gabriel Celaya como único defensor, en esta polémica, de las corrientes poéticas agrupadas bajo esa etiqueta de "poesía intelectual", etc. .

Bajo el título de "Más sobre poetas y poesía" (5), publica Noriega su segundo y último artículo en el que insiste, ahora con más detenimiento, en sus posiciones conocidas: el poeta debe buscar al gran público, abandonando ese misterioso horizonte de jeroglíficos que es la poesía de esos años que, tal y como está orientada, puede ser hecha por cualquier intelectual; debe, asimismo, abrirse especialmente a ese sector culto del público que está situado entre el poeta y el gran público; reconoce que los poetas son hijos de su época, pero, afirma, que se han divorciado de su tiempo, amparándose especialmente en la incomprensión que los protege. Concluye Noriega afirmando que la poesía debe buscar primero los mensajes, ya que ésta se justifica sólo por el contenido.

El punto final de la polémica fue puesto por Gabriel Celaya con su artículo "Defensa de nuestros poetas" (6) con el que rebate nuevamente a Noriega y, de paso, a Candela al defender la poesía contemporánea de las acu-

saciones de "camelo", ya que no carece de sentido, ni es puramente intelectual. Tan es así, razona Celaya, que éste apela a la imagen para decir lo que no se puede con el lenguaje convencional. Al mismo tiempo, defiende a los poetas de su momento, por cuanto ya sean irracionalistas, formalistas o prosaicos, éstos no carecen de sentimiento, encontrándose angustiados, perdidos -es la situación real por la que atraviesa Gabriel Celaya por estos años- y llenando, pese a todo, de significado al hombre en crisis, crisis que afecta necesariamente a los poetas y a la poesía. Tras romper una lanza en favor de los menospreciados poetas menores que, según el crítico donostiarra, posibilitan el nacimiento de los grandes poetas, termina su artículo calificando a la poesía del siglo XX, pese a las "trágicas" limitaciones, de excepcional.

Hasta aquí la exposición de la polémica. Pasemos a su análisis. Aunque, a simple vista, la polémica no es trascendente e incluso hubo quienes la tacharon de aburrida, resulta significativa, porque, en 1947, muestra el enfrentamiento de dos maneras diferentes de concebir la poesía, aunque no opuestas en sus globales efectos históricos inmediatos (7). Si aceptamos como válido el principio de que sólo existe lo inmediatamente concreto, aceptaremos de paso que el reconocimiento de las ideologías globales pasa obviamente por el anaálisis de esos fenómenos concretos que nos saltan a la vista. Quiero decir:

los puntos de vista que enfrentan a Noriega-Candela y a-Celaya, al mismo tiempo que nos permiten apreciar sus - respectivas opiniones acerca del fenómeno literario, nos ponen sobre la pista de sistemas colectivos de creencias y representaciones de la realidad, necesariamente ideológicos, de las que inconscientemente son portadores; sistema que, en el caso de Gabriel Celaya, se hace más claramente perceptible en sus artículos de carácter filosófico a los que aludiré en su momento.

La lógica interna de las posturas críticas aquí enfrentadas puede reducirse extremadamente de la siguiente manera: Por un lado, Noriega y Candela Mas representan - la opción que se opone a las corrientes vanguardistas de la poesía contemporánea, denunciando el divorcio existente entre el poeta y el público, especialmente culto, y - proponiendo el camino poético más oportuno a seguir para la solución de este problema: la elaboración de una poesía de hondos contenidos. Por otro lado, Gabriel Celaya-representa la opción que defiende toda la poesía contemporánea, sin excepciones, explicando las causas que están en la base del divorcio real existente entre el poeta y-el público, del estado actual en que se encuentra la poesía y señalando, finalmente, los caminos a seguir para - la solución del problema de la incomunicación del poeta.

Las posturas críticas que frente a la poesía española actual oponen a unos y a otro si bien, como decía - más arriba, sus efectos sobre la realidad histórica no - dejan de ser cualitativamente diferentes, son claramente mostrativos de una lucha ideológica que enfrenta, de-

un lado, a aquellos que con su crítica-censura intentan barrer toda una práctica literario-cultural propia de las vanguardias que, en nuestro país, culminan e inician su desaparición en los años de la IIª República, favoreciendo esta actitud los intereses del régimen resultante de la guerra civil que ha intentado e intenta construir un orden cultural nuevo (la generaciones que "alumbra 1936", que dice Noriega); y, de otra parte, siendo aquí su representante aislado Gabriel Celaya, aquellos que con su crítica intentan defender la herencia cultural del pasado reciente y asimismo el hecho poético en general, ya se trate de prácticas literarias de carácter intelectual, vinculadas a las vanguardias, ya se trate de otras prácticas, en tanto todas ellas son hijas de su época, esto es, fruto de un momento de crisis general al que el poeta -angustiado y perdido- responde de distintas maneras. Adoptar esta postura última, bastante más racional y liberal, suponía, qué duda cabe, apoyar esa práctica cultural republicana que, en el interior del país, intentaba ser barrida mediante la censura y la prohibición directa, así como a través de determinada crítica-censura. Este enfrentamiento, inexistente en cuestiones de base: incuestionabilidad de la poesía, de los poetas, etc., opone, en última instancia, posiciones ideológicas portadoras de intereses de grupo de clase en el seno de la burguesía española y no intereses de clases antagónicas, aunque, reconozcámoslo, la actitud progresista de Gabriel Celaya pudiera favorecer muy a corto plazo al proletariado de nuestro país.

La polémica tiene también el interés de señalar lo- que es un problema nuclear en la poesía contemporánea: - el divorcio del poeta y del público. Las explicaciones - que Celaya ofrece al respecto resultan excesivamente va- gas, aunque no rehuya, para ofrecer su explicación, se-- ñalar las causas sociales de esta separación radical. - Más adelante, en otros trabajos suyos (8), abordará es-- ta cuestión con mayor detenimiento, ofreciendo unos aná- lisis bastante más concretos y clarificadores . Pero, - ahora, la cuestión de la marginación social del escritor y la consecuente hermetización de su quehacer poético, - que genera una incomunicación con la "inmensa mayoría",- no puede verla en sus auténticos límites, intentando so- lucionar, por lo que a él respecta, este problema median tela altruista creación de su colección literaria "Nor-- te". Celaya no acierta a ver en estos momentos que el es critor ha perdido su función social y que su figura se - encuentra en crisis, debido a que en la fase actual por- la que atraviesa la burguesía y, consecuentemente, su - ideología economicista plantea las dicotomías trabajo - útil/trabajo inútil y producción industrial/producción - artesanal, que descalifican al escritor.

Por otra parte, los artículos de Celaya se diferen- cian de los de Noriega y Candela Mas, ya en la esfera - más propiamente crítica, en que aquéllos, aunque sea - con la brevedad oportuna al caso, tratan de identificar- las grandes corrientes por las que se mueve la producción poética española de estos años: los poetas irracionalis- tas, los formalistas, los prosaicos y tremendistas, - corrientes en cuyo análisis se detendrá en trabajos no -

muy posteriores (9), si bien es verdad que en trabajos siguientes más que una postura de reconocimiento, adoptará una actitud de abierto combate con los poetas formalistas, esto es, con los poetas garcilasistas, combate que ya iniciara, entre otros, la revista leonesa Espadaña.

Finalmente, quiero resaltar el origen ético de sus intervenciones en las que se descubre, con su defensa teórica y práctica del necesario establecimiento del contacto de los poetas con su público, su compromiso existencial de base heideggeriana, en tanto su estar-en-el-mundo se traduce en presencia activa, esto es, en un estar-con-los-otros a los que solicita y se dirige. De ahí, su producción poética de estos años -lenguaje prosaísta y coloquial- y la creación de un medio editorial para establecer ese contacto, amén de no haber podido guardar silencio ante el artículo de Noriega. Al mismo tiempo, su defensa de la poesía contemporánea y de manera especial la producida por las vanguardias denota su actitud de abierto rechazo de los nuevo cánones culturales que se intentan establecer lo que se traduce en una toma de partido no sólo cultural, sino también política en tiempos de penetración directa del nivel jurídico-político en el nivel ideológico, dado el régimen resultante de la guerra civil. Por lo demás, sus constantes alusiones a la sociedad, a esta sociedad en crisis como causante a su vez de la crisis que los poetas y la poesía viven, nos muestran el semillero de preocupaciones sociológico-poéticas que le van a llevar a posturas más radicales a nivel de producción literaria y de interven-

ción en el espacio político en años no muy lejanos.

Por lo que respecta a las repercusiones de la polémica, cabe decir que, a pesar de haber tenido como marco un periódico de carácter local y provinciano y como protagonistas a nombres sin verdadera importancia en el terreno de las letras, al menos en aquel momento, alcanzó cierta repercusión a nivel nacional, ya que el inquieto Celaya envió a los distintos suscriptores de "Norte" -las capillas poéticas del momento- una carta circular dando cuenta puntual de la polèmica. Algunos artículos en la prensa y en revistas especializadas dan cuenta, pocos meses después, del debate. En este sentido, podemos destacar el artículo de Nestor Luján, "Una polémica:defensa de la poesía" (10), y de José Luis Cano, "Vida y escarnio de la poesía (al margen de una polémica)", (11), artículos en los que se abunda sobre la cuestión poeta/público, aportando datos y algunas notas aclaratorias, pero sin decir sustancialemente nada nuevo, salvo el acierto de José Luis Cano al ampliar la frontera cronológica de este divorcio que no se reduce, según expone José Luis Cano, a la poesía española de postguerra. Por lo demás, se desprende de la lectura de sendos artículosque tanto Luján como Cano son partidarios de la opción que representa Gabriel Celaya en la polémica en cuestión.

Primer análisis de la poesía española contemporánea y una propuesta de acción (1948)

La preocupación, de base existencial, de Gabriel Celaya por la poesía y más concretamente por la poesía española contemporánea que le llevó a romper el silencio y a descender a la arena de la crítica periodística a finales de 1947, como hemos podido combrobar, le impulsó denuevo y esta vez con mayor detenimiento a un concreto análisis de la poesía española entre los años 1927 y 1947. El interés de estos trabajos estriba, en primer lugar, en la información que al respecto proporcionan, información que el poeta y crítico vasco califica modestamente de ingenua; en segundo lugar, en la curiosa interpretación que de dicho periodo poético ofrece; al mismo tiempo, su interés se justifica por las directrices y nuevos caminos que Celaya señala como más convenientes para la trayectoria de la poesía española que habría de producirse a partir de esos años. Aparte, claro está, su interés para conocer sus presupuestos teórico y crítico literarios. Esta actitud que pasaré a analizar inmediatamente, nos permite apreciar que la preocupación del crítico donostiarra parece rebasar el estrecho marco de lo propiamente literario (a la vez que señala una concepción de la literatura en la que nos detendremos más adelante) al postular una norma de acción que, desde dentro de la literatura, debería cubrir, según él, intereses históricos coyunturales, inmediatos a los que responde también la

creación de la pequeña editorial "Norte" junto a Amparo Gastón, su compañera desde entonces. Así lo manifiesta y razona Gabriel Celaya en las breves notas aclaratorias que dan paso a los artículos al ser nuevamente reproducidos en Poesía y verdad (Papeles para un proceso) (12). El razonamiento que hace Celaya es el siguiente: puesto que en aquellos tiempos autárquicos la coyuntura internacional -el Eje había perdido la Segunda Guerra Mundial- parecía favorable a un desmantelamiento del régimen franquista, se imponía abandonar el escribir de espaldas al público y pasar a una acción concreta en la esfera de la literatura. "Y me pareció -dice Celaya- que lo primero que tenía que hacer era establecer un balance de nuestra situación y una norma de acción. A ello responden los dos artículos que doy a continuación y que a muchos, hoy, les parecerán ingenuos (...) Por otra parte, los textos (...) establecen claramente cuáles eran mis preocupaciones poéticas en aquel momento, y qué pensaba yo entonces de los poetas que nos habían precedido y de lo que nos incumbía hacer a los que entonces empezábamos a publicar" (13).

Por lo que al medio periodístico se refiere, la revista vasca Egán, en el que aparece su artículo "Veinte años de poesía (1927-1947)", cabe decir que fue la primera revista literaria bilingüe que apareció en el País Vasco en la postguerra. A poco tiempo de su aparición, alcanzó un merecido prestigio, ya que dio cita en sus páginas a los mejores poetas vascos, tanto en lengua vasca como en lengua española. En esta revista colaboró Gabriel Celaya en numerosas ocasiones, aparte de la ya citada, e in-

cluso se llegaron a traducir poemas suyos al vasco que fueron publicados en la revista cuando ésta perdió su carácter de publicación bilingüe para pasar a ser revista euskérica completamente.

Pasemos ahora a una sucinta descripción de los artículos. En "Veinte años de poesía (1927-1947)" (14), nuestro crítico comienza señalando dos circunstancias por las que atraviesa la poesía española contemporánea: calidad superior al resto de los géneros literarios y desinterés general del público con respecto a la misma. A continuación pasa a exponer un "esquema de las direcciones" que ha seguido la poesía española en los últimos veinte años, hasta ese momento lógicamente, que es el siguiente: a principios de siglo, dominaba en nuestro país Rubén Darío y el modernismo. Poco más tarde, el "ultraísmo" recogía las preocupaciones poéticas universales de su momento. Durante los años 1925-1930, dos poetas, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, ejercían su influencia sobre los jóvenes de entonces: poesía desnuda, poesía humanísima, respectivamente. Había, además, otras influencias: las de los poetas franceses que aún partiendo de Baudelaire llevaban a la poesía pura (Mallarmé-Valèry) y a un neo-romanticismo (Rimbaud-surrealismo). Ambas tendencias, la de una poesía sabia y la de una poesía mágica, se conjugaron en el centenario de Góngora (1927). Otros centenarios posteriores, el de Fernando de Herrera (1934) y el de Gustavo Adolfo Bécquer (1936), pusieron de manifiesto esta contradicción: a partir del primero, comenzó a desarrollarse el garcilasismo; a partir de Bécquer, el neo-romanticismo cuya difusión -1928-1936- entraba dentro del lógico desarrollo de la poesía europea: todos los "ismos" fueron ro-

mánticos y utilizaron la imagen casi como medio de conocimiento, al abrir el mundo no racional y prácticamente "antiliterario". Este cultivo de la imagen que se justificaba en Góngora resultaba, como demuestra nuestro crítico, cualitativamente diferente al mantenido por aquél. Por eso, la influencia de Góngora no fue duradera. Lo que en realidad afloraba entonces era un neo-romanticismo manifiesto en el cultivo de las formas populares nacionales: Sobre los ángeles de Rafael Alberti, Poeta en Nueva York de Federico 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. Pero, junto a este movimiento neo-romántico ("Caballo verde") se advertía ya, antes de 1936, la necesidad de volver el poema a una forma cerrada que lo salvara de torrenciales dispersiones: así, Gerardo Diego y libros tan pregarcilasistas como Abril de Luis Rosales, Sonetos amorosos de Germán Bleiberg, Jorge Guillén y la segunda edición de Cántico. Esta tendencia, sin verdadera importancia antes del fatídico año 1936, se iba a imponer tras la guerra civil una vez que desaparecieron casi todos los poetas destacados y una vez que "la circunstancia política convidaba a ensayar un clasicismo rabiosamente hispánico": Dionisio Ridruejo y la revista Garcilaso, por ejemplo, lo que no es sino "un preciosismo cada día más huero". A partir de 1945-1946, se reacciona contra el garcilasismo. Gabriel Celaya, en el último parágrafo de su artículo, propone la norma de accion a que antes hice referencia: "Hoy -dice textualmente-, en franca y saludable reacción contra el decir bonito y vacío del garcilasismo, se busca una poesía sustancialmente hu-

mana, cargada de verdades bien sentidas y escrita en un - lenguaje vivaz e hiriente (...) y el rigor que imponen l- las dificultades de la hora actual y el peligro en que - se hallan nuestro ser mismo de hombres prohiben toda cla- se de juegos irresponsables e imponen a unuestros poetas- unas contenciones mucho más reales y más profundas que los del mero formalismo retórico garcilasista" (15). La - poesía en estos momentos debe atenerse, según Celaya, "a- lo que en nosotros hay de más elemental y dolorosamente - humano".

"El punto de partida" (16) es un artículo escrito en 1948 y destinado a ser publicado en el diario guipuzcoano La Voz de España; pero este periódico no lo dio nunca a - la luz. No obstante, pese a esta circunstancia que ha re- trasado su aparición hasta hace pocos meses (17), he esti mado necesaria su inclusión en este capítulo por cuanto - en dicho trabajo Gabriel Celaya insiste en lo que propo-- nía en los últimos renglones del anterior: el razonamien- to de una norma de acción en el campo de la creación poé- tica que, sin duda, él ya viene manteniendo. Así, pues, - aunque dicho artículo no pueda ser analizado de la misma- manera que el anterior, en tanto no conoció difusión algu na, sí resulta enormemente significativo por abundar en- la norma de acción propuesta con anterioridad; asimismo,- sí resulta enormemente orientativo para capatar el senti- do y la función de su práctica poética durante estos años fianles de la década de los cuarenta. Si bien los efectos sociales inmediatos de este trabajo, por la circunstancia antes apuntada, no traspasan la frontera del propio Gabri Celaya (y la de sus censores, supongo), esto no quiere de

cir que debamos distraer nuestra atención de él, ya que va a posibilitarnos el conocimiento cada vez más objetivo del crítico y, cómo no, nos posibilitará también el conocimiento de un tipo de censura ejercido habitualmente por aquellos años.

En "El punto de partida" comienza descalificando la generación poética por él denominada también "la de los hijos de Juan Ramón" por cuanto ya no fecunda ni orienta, por razones "fatalmente históricas": son prudentes y acomodaticios precisamente cuando se aproxima una generación que amenza con descalificar a los poetas si éstos no hablan como necesitan. La poesía -antena sensible- aunque sea premonitoria necesita para ello paradójicamente empaparse hasta las heces de actualidad. Esto es lo que, por otro lado, explica su actual situación crítica: el momento histórico también lo es. En este momento, los poetas sin abandonar su "trabajo creador"-¿Hasta qué punto, se pregunta Celaya, cabe distinguir entre crítica y creación cuando el trabajo del poeta consiste en volver, corregir, en criticarse?- deben conceder una enorme atención "a esa discriminación latente en cada verso que escribe". Es hora de que los poetas cuestionen su condición, así como su necesidad; es hora de que cuestionen lo que saben, lo que quieren y lo que pueden. Más que esperar al poeta genial que solucione lo que agita a los demás poetas ("menores"), se impone trabajar en equipo conscientemente: "(Es hora) de que los hombres de hoy con oficio de escritores trabajemos juntos de un modo consciente, sabiendo lo que hacemos, y dejemos de crear a solas para mayor cáncer tanto como para mayor gloria de nuestra personalidad poemas -

inevitablemente teratológicos" (18). Hay que analizar, además, el porqué del desinterés y aburrimiento de la poesía actual. Así, pues, sin rechazar totalmente las conquistas de la poesía sabia, se impone dirigirse al hombre cualquiera más que a la "inmensa minoría".

No puede ocultarse, lo afirmo desde los inicios de mi análisis, el enorme interés que despiertan estos artículos. El interés reside en que muestran explícitamente las causas que determinaron el "paso" de Gabriel Celaya de la esfera de la producción literaria a la de la crítica. No obstante, debe entenderse mi afirmación con ciertas matizaciones, en el sentido específico y restringido del que hablé en la introducción y en el que insistiré nuevamente. Conocer, pues, el punto de partida, el origen coyuntural e histórico que le induce a su tarea teórico-crítica resulta cuando menos clarificador para la exacta y global comprensión de la específica producción aquí estudiada, así como del resto de su producción: su labor "creadora".

No ha sido su amor a la literatura ni su preocupación por la poesía exclusivamente lo que le ha impelido a dar este paso esto "paso". Ha contribuido a ello también una "preocupación" (Besorgen en sentido heideggeriano: un estar comprometido fundamental) de carácter más amplio y urgente: una preocupación, por tanto, de inmediatos efectos histórico-políticos.

inevitablemente teratológicos" (18). Hay que analizar, además, el porqué del desinterés y aburrimiento de la poesía actual. Así, pues, sin rechazar totalmente las conquistas de la poesía sabia, se impone dirigirse al hombre cualquiera más que a la "inmensa minoría".

No puede ocultarse, lo afirmo desde los inicios de mi análisis, el enorme interés que despiertan estos artículos. El interés reside en que muestran explícitamente las causas que determinaron el "paso" de Gabriel Celaya de la esfera de la producción literaria a la de la crítica. No obstante, debe entenderse mi afirmación con ciertas matizaciones, en el sentido específico y restringido del que hablé en la introducción y en el que insistiré nuevamente. Conocer, pues, el punto de partida, el origen coyuntural e histórico que le induce a su tarea teórico-crítica resulta cuando menos clarificador para la exacta y global comprensión de la específica producción aquí estudiada, así como del resto de su producción: su labor "creadora".

No ha sido su amor a la literatura ni su preocupación por la poesía exclusivamente lo que le ha impelido a dar este paso esto "paso". Ha contribuido a ello también una "preocupación" (Besorgen en sentido heideggeriano: un estar comprometido fundamental) de carácter más amplio y urgente: una preocupación, por tanto, de inmediatos efectos histórico-políticos.

En el segundo de los artículos aquí tratados, el poeta y crítico vasco deja traslucir mediante una pregunta-afirmación lanzada al aire la posible identificación de la crítica y de la creación: "Claro está -dice- que toda verdadera poesía es poesía porque sí y se impone sin razones o, mejor dicho, impone a posteriori las razones de su realidad manifiesta. Pero los poetas no son máquinas ciegas ni videntes sin más. Vuelven constantemente sobre sus hallazgos y sus nuevas magias nacen influidas por tal reflexión. ¿Hasta qué punto cabe distinguir en realidad entre crítica y creación? (19). A simple vista, tal pregunta-afirmación parece errónea. Comúnmente, o sea, ideológicamente se conocen las diferencias y límites existentes entre una y otra. Pero, aún sin estar de acuerdo con el razonamiento que le lleva a nuestro crítico y poeta a dicha afirmación, sí estoy de su lado en la identificación del poeta y del crítico. Los pasos que me han guiado a pensarlo así han seguido un camino bien distinto al de Celaya: no creo que el poeta sea a la vez crítico en el sentido de que su trabajo creador consista en ir revisando su creación, en ir elaborando unas críticas a su propia obra. El poeta y el crítico se identifican cuando éste último no elabora un discurso científico, objetivo y, por ello, ajustado a la realidad. Su discurso, entonces, se convierte en una práctica ideológica cualitativamente no diferente de la mantenida por el poeta. ¿Qué los diferencia, pues? En última instancia, nada. Sólo cabría una diferencia en cierto modo artificiosa: ambos utilizan como materia prima de sus discursos materiales ideológicos, predominando en la tarea creadora las ideologías prácticas.

Ahora bien, otro aspecto asimismo de interés que se observa en sus trabajos es el que se desprende de su consciencia de poder utilizar la poesía para alcanzar finalmente objetivos que se presumen más que estéticos. Esta nueva orientación de la poesía que propone al resto de los poetas, conscientes, del momento es el resultado, como podemos ver, de un análisis de la poesía contemporánea y al mismo tiempo de su discurso creador. Esta crítica y autocrítica le ha llevado a abandonar su poesía de corte surrealista por inoperante en el aquí y ahora que le ha tocado vivir y le ha llevado a controlar sus gustos literarios, rechazando ahora a Juan Ramón Jiménez y al 27. Esto nos lleva, además, a observar cómo caminan juntos en el aquí y el ahora, sin ocultaciones de ningún tipo, su producción crítica y poética, lo que de paso nos ratifica en nuestra creencia ya apuntada más arriba de la identidad de base de estos discursos, pese a su distinta "presentación formal". Este balance, pues, de la poesía española y esta propuesta de acción concreta hacen que su crítica no se limite a constatar unos hechos, convirtiéndola, por tanto, en un discurso más ético que estético, haciendo de él un discurso abiertamente comprometido. Ahora bien, ¿de qué compromiso se trata? Si leemos nuevamente el párrafo final de su primer artículo descubriremos sin grandes dificultades el humanismo existencial del que parte que, por lo demás, le lleva a invocar al poeta de "palabra en el tiempo", Antonio Machado, y al "agónico" Miguel de Unamuno: "Hoy en franca y saludable reacción contra el decir bonito y vacío del garcilasismo -dice Gabriel Celaya-, se busca una poesía sustancialmente huma-

na, cargada de verdades bien sentidas y escrita en un lenguaje vivaz e hiriente. Se vuelve al verso irregular e incluso a los versículos; se vuelve a buscar las imágenes que no se explican pero algo dicen; se siente tal horror por las falsedades que el tremendismo se resuelve en una especie de poesía antipoética. Pero ya nadie escribe a ciegas como el surrealismo recomendaba; ya nadie cultiva la imagen por la imagen (...) ya nadie toma a juego su existencia ni cree ingenioso "épater le bourgeois". El ambiente catastrófico que se respira en Europa ha llegado hasta España. Hemos podido salvarnos de la Guerra Mundial pero no de sus consecuencias. Y el rigor que imponen las dificultades de la hora actual y el peligro en que se halla nuestro ser mismo de hombres prohiben toda clase de juegos irresponsables (...) Y ante él (peligro)formalista) han respondido, como yo creo que debe responderse, con una poesía directamente atenida a lo que en nosotros hay de más elemental y dolorosamente humano. Y en esta hora, que bien merece el título de "la hora de la verdad", dos hombres les asisten: la de Miguel de Unamuno y la de Antonio Machado. Porque los dos, buenos o malos, fueron poetas de verdad. Y serlo de verdad es lo que, en definitiva, importa" (20). Tras esta larga y, creo, necesaria cita, está claro que es la ética lo que mueve su crítica y no criterios estéticos: los poetas, más que buenos o malos, deben ser poetas de verdad, esto es, poetas que sepan responder a su tiempo, que rechacen el juego por el juego y comprometan su voz con el hombre en su existir concreto. La literatura, la poesía lejos de ser concebida en sí misma, se considera aquí y ahora un medio en el que proyectar un estado de conciencia (más que esté

tico). Es más, los mismos artículos que aquí nos traen - y su poesía de este momento se caracterizan pors ser una- "solicitud" (Füsorge, según Heidegger), esto es, la relación que se establece entre ese estar-en-el-mundo y ese - estar-con-los-otros. Así, sus artículos no se yerguen exclusivamente en interpretación de lo que es, sino que al- mismo tiempo están postulando lo que debe ser. Gabriel - Celaya no puede permanecer callado en estos momentos de - ninguna de las maneras, porque su existencia única no la- concibe paradójicamente aislada de los demás. Su existencia se realiza aquí y ahora, esto es, en la historia. Esta es su situación y estos son sus actos existenciales que le llevan a no ignorar lo temporal. Más adelante, ya con- la sombra de Sartre que aunó a estos presupuestos algunos principios del marxismo, Gabriel Celaya evolucionará, tal y como algunos libros suyos dejan ver (21). Serán los años de la poesía social y de su militancia comunista. Pero no olvidemos que éste es su punto de partida y que, contra-- dictoriamente, siempre aflorará. De todas maneras, el mismo Celaya se ha manifestado al respecto, al señalar recientemente el origen de la poesía social en estos presupuestos: primacía del humanismo, depreciación de la estética- (dominante), etc. .

Fuera ya de este enjuiciamiento global de la problemática subyacente a estos artículos, es conveniente resaltar otras circunstancias e ideas presentes en ellos que - de alguna manera llaman nuestra atención. En este sentido, se aprecian sus interesantes y acertadas observaciones sobre la utilización de la imagen cuyo cultivo alcanza en - nuestro país, según Celaya, su mayor esplendor con el -

surrealismo que tan bien conoce (22). Es por lo que delimita las diferencias existentes entre el culto de la imagen más reciente y la utilización que de ella había hecho Góngora. En el primer caso, la imagen era considerada como revelación sin un sentido formulable más que la imagen misma; en el caso de Góngora, la imagen puede explicarse en el sentido de que no pasa de ser un eufemismo, esto es, un adorno barroco en la que la referencia al primer término no se ha perdido.

Otro aspecto a tener en cuenta que demuestra la poco ingenua orientación de su análisis de la última poesía española, es el haber buscado los orígenes del garcilasismo y las causas de su aparición antes de 1936, no cayendo en el determinismo mecanicista que supone hacerlo depender directamente de los años posteriores a la guerra civil. Según el crítico vasco, a partir de los años cuarenta, la poesía garcilasista tuvo una favorable coyuntura para su desarrollo y eclosión; pero las orientaciones básicas ya estaban dadas con anterioridad. No obstante, esta poesía formalista cuya existencia reconocía y respetaba en su artículo "Defensa de nuestros poetas", analizado en el apartado anterior, va a convertirse en objeto cultural a destruir por las razones ya conocidas. Esto nos hace ver asimismo que los artículos que hemos analizado no obedecen a los principios de una crítica-análisis (o crítica de pretensiones científicas), sino que en su orientación global se corresponden a una crítica-censura del mismo tipo, aunque de orientación ideológica diferente, de la practicada por W. Noriega en "Poetas y poesía", artículo que originó la polémica ya conocida.

Como es lógico, por otra parte, muchas de las ideas que latían en sus dos primeros artículos siguen estando presentes en "Veinte años de poesía (1927-1947)" y en "El punto de partida". Así, el divorcio poeta/público, la defensa de los poetas menores, reforzada ahora en tanto se opone al poeta genial, proponiendo el trabajo y la creación en equipo, etc.. Algunas nuevas ideas, apenas levemente esbozadas, hacen acto de presencia como es el caso, en "El punto de partida", de la consideración del acto creador como trabajo: "El momento actual exige -dice- de un modo especial que los poetas, sin dar de lado su trabajo creador -trabajo, no lo olvidemos- concedan un amplio lugar y una enconada atención a esa discriminación latente en cada verso que escriben" (23). A la idea de la creación-trabajo apuntada en esta ocasión, sucederá no mucho más tarde la del poeta-obrero, idea que irá solificándose conforme avance en su compromiso, tal y como indicaba anteriormente. Ahora bien, el hecho de que conciba en estos momentos la poesía como trabajo y no como juego (24) ratifica su actitud comprometida, esto es, su actitud no vanguardista, no literariamente vanguardista que le lleva al rechazo de "l'art pour l'art" y todo lo ello implica. Pero, conviene precisar de todas maneras que la noción de trabajo creador esbozada por Celaya, según se desprende de una lectura global de su artículo citado y no sólo de la referencia transcrita más arriba, entra dentro de la tradición literaria ("dentro" de la ideología burguesa), en tanto el trabajo creador se entiende como la conversión que hace el poeta, sujeto autónomo, existencial además en nuestro caso, de su interna problemática-

ideológica en un producto a través de un trabajo específico frente a lo que, desde una prespectiva marxista, se postula el autor, ser histórico, es decir, síntesis de una concurrencia de determinaciones, no existe en tanto entidad subjetiva y creadora, sino en cuanto materia prima y a la vez fuerza de trabajo concretamente determinadas.

Quiero destacar asimismo la evolución que ha venido sufriendo en Gabriel Celaya la lectura que le lleva a oponer a Fernando de Herrera y a Gustavo Adolfo Bécquer como paradigmas de dos corrientes o tendencias diferentes en la poesía, tal y como su artículo sobre la poesía española de los últimos veinte años nos expone: "Si el centenario de Góngora, que se celebró en el año 1927, alcanzó tanta resonancia fue porque en él se conjugaban ambas tendencias. La de una poesía mágica acreditada por la profusión y el brillo de sus imágenes, y la de una poesía sabia, y en último extremo, clásica. Había pues algo consagración algo contradictorio, cuyo pleno alcance empezó a ponerse de manifiesto seis u ocho años más tarde, cuando el centenario de Fernando de Herrera (1934) prestó alas a los promotores avanzados del neoclasicismo garcilasista, y el de Bécquer (1936) se convirtió en enseña de un declarado neo-romanticismo" (25). Del estudio particular de los poetas Herrera y Bécquer (de Herrera publicará un artículo en 1948, "La poesía pura de Fernando de Herrera", en el que se observa a un Celaya crítico más "profesionalizado"; y de Bécquer publicará varios artículos por estos años y un libro en 1972, claramente desmitificadores como veremos en su momento) pasa en Exploración de la poesía

(26) a un estudio teórico "en vivo", según expresión suya, de la poesía en Herrera y en Bécquer (también en San Juan de la Cruz). Estos poetas constituyen dos claras manifestaciones de dos constantes que se vienen dando en la poesía y que él abstrae en los términos "Poiesis" y "Lírica": fabricación con palabras de objetos bellos y producción de belleza e instrumento para participar en algo inefable, respectivamente (27).

Resulta sintomático el rechazo que ahora hace de la estética y quehacer poético de la generación del 27, de Juan Ramón Jiménez, así como de la poesía garcilasista que tan gran auge había logrado alcanzar en los primeros años de la postguerra. Esto puede deberse al afianzamiento cada vez mayor de su compromiso. Antes, necesidades coyunturales le llevan a la defensa de toda la poesía, esto es, a la defensa especialmente de un pasado cultural que intenta ser barrido, lo que ya es una manera de compromiso. Ahora, en función de lo que debe ser, es decir, en función de la norma de acción, necesaria y oportuna para su momento histórico, acción que debe llevarse a cabo a través de la poesía, se ve obligado a rechazar aquellas estéticas por inoperantes aquí y ahora. De nuevo el compromiso. ¿Se puede hablar de contradicción realmente? la respuesta vendrá dada según la perspectiva en que nos situemos para nuestro análisis. De todas maneras, yo creo que no puede hablarse tajantemente de contradicción, sino que más bien se observa un afianzamiento de su compromiso que le lleva a postular no sólo la defensa (coyuntural) de toda la poesía y del contacto necesario de ésta y el

público, sino también a postular qué poesía es la que este tiempo exige, qué poesía es la que puede penetrar con mayor facilidad en los demás para cumplir así los objetivos marcados. En Gabriel Celaya ha prendido con mayor fuerza su actitud populista nacida de ese compromiso existencial. Un humanismo existencialista, por tanto, recorre toda la producción de nuestro escritor durante la segunda mitad de la década de los cuarenta.

Para concluir ya, hemos de ver las razones y funcionamiento históricos que han hecho de estos trabajos lo que son. Estos y otros trabajos posteriores de Celaya hay que situarlos en la coyuntura por la que atraviesa la burguesía española que una vez más ha visto cómo su modelo político (IIª República) y su expresión ideológica no han podido imponerse todavía en nuestro país. De la guerra civil surgió un régimen que si bien en lo económico velaba por los intereses de la burguesía, en lo político e ideológico funcionaba atípicamente con respecto a esta clase. En España no había cambiado nada estructuralmente: el Modo de Producción Capitalista seguía siendo el dominante. Pero el modelo político autocrático y la ideología místico-imperial y nacional-católica, plena de elementos ideológicos feudalizantes y de otro tipo, no se correspondían con los modelos político e ideológico típicamente burgueses. Esta es la razón o la lógica que le lleva a Celaya a luchar ahora contra el garcilasismo e intentar imponer un nuevo modelo poético en este sentido y esta es la misma lógica que le lleva a defender el republicanismo cultural con lo que al mismo tiempo defiende el modelo político republica

no. Este modelo poético que él racionaliza al mismo tiempo que lo produce en su práctica poética, constituye un modelo de cultura democrática y popular que, en la resistencia, se opone a los ataques de esa ideología "oficial". Por lo demás, su actitud ética, su compromiso moral de base existencialista no está muy lejos del moralismo pequeñoburgués de un Machado que, en definitiva, le llevó a "los otros". De ahí que invoque su nombre y su presencia de santo laico ejemplar.

Sus posiciones ideológicas no van a variar en trabajos posteriores, como veremos, ni obviamente el sentido histórico de los mismos. Entremos, pues, en sus trabajos sobre la poesía coloquial.

ca poética, la de Tranquilamente hablando, parece adoptar un nuevo rumbo que viene a corresponderse, en teoría, con la aspiración antes mencionada. En su libro de poesía Las cosas como son (Un "decir") (29) y ya de manera más consciente, de lo que buena muestra es su prólogo que titula - "Digo, dice Juan de Leceta" (30), continúa Gabriel Celaya en esta dirección, o sea, en la dirección que supone la - utilización de un lenguaje poético deliberadamente prosaico orientado a facilitar la comunicación, aunque al mismo tiempo hubiese procurado la sorpresa y el choque poéticos necesarios que ya no proporcionaban corrientes de poesía como la surrealista o la garcilasista. Las nuevas posiciones estéticas que se reducen, en palabras de nuestro crítico, a "apear el lenguaje, reivindicar lo humano contra lo precioso y hablar de lo que todo el mundo habla en la calle sin hacer ascos", suscitaron una nueva e interesante polémica cuyos orígenes concretos pueden situarse en determinadas críticas formuladas a su libro Tranquilamente hablando (1947), extendiéndose también a Las cosas como - son (Un "decir"), publicado dos años más tarde, esto es, en 1949 (31). La polémica en cuestión tiene aspectos de - indudable interés: en primer lugar, porque no es sólamente un estilo poético lo que se debate, sino que al mismo tiempo esta polémica se amplía a la poesía misma en sentido general; en segundo lugar, porque nos permite conocer la actitud ante esa nueva práctica poética del própio Gabriel Celaya, actitud que va, en sus trabajos, desde la - duda (posiblemente estratégica) a la hora de identificarlo que aquello es, a su total afirmación y teorización de que aquello es la práctica literaria más coherente con su

tiempo, es o debe ser la práctica de ese momento histórico: la polémica parece estar "dentro y fuera", permítaseme esta expresión. "Dentro": en el propio Gabriel Celaya que llega a ocultarse tras un nombre apócrifo que devendría en heterónimo (32), "Juan de Leceta", a la hora de dar a la luz Tranquilamente hablando. "Fuera": en los críticos que tienen sus dudas, cuando las hay, de que aquello sea poesía. En esta polémica, no se observa inicialmente con claridad cuáles son unos y otros partidarios de las posiciones antagónicas. La duda embarga, como digo, tanto a Gabriel Celaya como a los críticos en cuestión. Más adelante se delimitarán las posiciones: una vez que Celaya-Leceta reflexione sobre su práctica literaria, clarificándose al respecto. Pero esto ocurrirá en otros artículos, cuando pase algúntk tiempo de la publicación de Tranquilamente hablando e incluso de su "Digo, dice Juan de Leceta".

Antes de ofrecer la descripción de los trabajos en cuestión, no puedo ignorar en mi exposición las críticas que dieron pie a la polémica, críticas que forzaron en cierto modo estas reflexiones de Gabriel Celaya. Pero, mi exposición pecaría de parcial e incompleta si, en el panorama de las críticas más significativas que Tranquilamente hablando y Las cosas como son (Un "decir") recibieron, ignorara aquellas otras que no dieron pie a la polémica al ser positivas o simplemente no condenatorias. Así, pues, tras espigar las más interesantes que aparecieron en las publicaciones periódicas de la época (desde 1948 a 1950 e incluso alguna posterior), se puede observar la distinta y aun opuesta dirección de las mismas. Al mismo

tiempo, podemos extraer una elemental idea del "ambiente" que en torno a estas producciones poéticas de Celaya fue creado. Por un lado, observamos aquellos críticos que aceptaron plenamente el nuevo estilo y su posible sentido como es el caso de Juan Guerrero Zamora (33), de J.M. Aguirre que rectificó en un artículo publicado en 1950 su posición anterior, plenamente negativa, diciendo:" Yo dije que la poesía de Juan de Leceta no era verdadera poesía (¿sabe alguien cuál es la verdadera poesía?). Pero no me dí cuenta de la importancia que tendría esa no poesía en la poesía española contemporánea" (34). Es el caso también de Jesús Delgado Valhondo que considera a Juan de Leceta como "todo profundidad y libertad, abismo (cielo e infierno, cumbre y pozo) de Celaya" (35), y de Germán Bleiberg, curiosamente, que habla de Tranquilamente hablando como retórica negativa hacia el campo de la auténtica poesía (36); asimismo, Virgilio Garrote que, entre otras cosas, dice:" Los cuadernos de Leceta nos gustan por el valor concedido a la búsqueda de nuevos medios de expresión" ((37).

Por otro lado, hay críticos que rechazan totalmente el nuevo estilo de Leceta no sólo como tal estilo, sino incluso como tal poesía. Este es el caso de José Miguel de Azaola que, a propósito de Las cosas como son (Un "decir"), afirma:" no es ya un libro de poesía y nos da la amarga, áspera, penosamente masticable y casi imposible de tragar seudofilosofía del autor" (38). En esta dirección se mueve el primer artículo de J.M. Aguirre al que aludía más arriba y el editorial de la revista Espadaña titulado "Prosaísmo", origen concreto de la polémica reacción de Gabriel Celaya, donde podemos leer: "Se observa

en algunos de los mejores poetas jóvenes de España -aquí, desde luego, digo yo, está Gabriel Celaya- una inclinación excesiva al prosaísmo. Sin duda, es efecto de una reacción contra la poesía llamada pura por un lado y contra el neoclasicismo por otro (...) la poesía moderna quiere ser humana, engranarse y arraigar en la realidad impura que nos rodea y nos constituye. Pero ha de advertirse que para huir del alquitarado idealismo de la poesía pura no es necesario zambullirse en la realidad bruta, desprovista de poesía" (39). En un número posterior de la misma revista, A.G. de Lama enjuicia Las cosas como son (Un "decir") diciendo:" Publicado en una colección poética y en renglones que imitan la forma del verso, parece tener la pretensión de saltarse a la torera todos los rigores y hasta las dignidades de la poesía que merece tal nombre. ¿Y cómo la llamaremos entonces? (...) Gabriel Celaya es hombre de indudable talento. Y no sólo talento de ese que pudiéramos llamar general o normal, sino talento literario y claras dotes poéticas aparecen en este libro y en otras actuaciones conocidas. Y sin embargo, el libro tiene muy poco de poético" (40).

Paralelamente le hicieron otro tipo de críticas, si cabe más serias, en tanto más constatadoras de los hechos que juzgadoras parciales de los mismos, como es el caso de la crítica formulada por Concha Zardoya que, a propósito de <u>Las cosas como son (Un "decir")</u>, expone: " Nos hallamos ante un libro -un largo poema, en realidad- que suscitará, de seguro, toda clase de comentarios (...) es una simple afirmación vital y no es posible discutir su Poesía o Anti-poesía" (41). Ricardo Gullón se manifiesta

así: "Las cosas como son es una obra de un escritor muy inteligente, lleno de ideas, de contradicciones, de perplejidades, con alguna puerilidad y algunas extravagancias: el retrato de un hombre muy sincero, pero también muy ducho en la utilización de esa sinceridad " (42). Miguel González Garcés señala, a raíz del prólogo "Digo, dice Juan de Leceta :"Está clara la aceptación de las categorías y la primordial de las de tiempo y lugar. También lo fundamental y cordial de la existencia humana" (43). Ventura Doreste califica estos poemas como poesía existencialista, "extraña" para la generalidad de los lectores de poesía (44).

Otros críticos se definen por una aceptación parcial y limitada de esta nueva experimentación poética: la revista Manantial, por ejemplo, da cabida a un artículo sin firma en el se dice:"Estamos, pues, con el sentido de la obra, pero no con el procedimiento empleado" (45). Eduardo Haro Tecglen que, a pesar de no gustarle este estilo ni manera de hacer, reconoce unos valores: hacer poesía de la vida vulgar (46). Arturo Benet que, tras confundir a Gabriel Celaya y a Juan de Leceta como distintos poetas cántabros, enjuicia la tesitura intelectual de este último de más ética que poética con "cierto temblor lírico" (47). A este tipo de críticas pertenece también una aparecida en el diario madrileño Arriba y firmada por "M.M.C." (¿Manuel Muñoz Cortés?) donde se puede leer:" Pero en contraste con este coloquialismo (que domina tanto en la poesía inglesa y norteamericana y que no nos gustaría que se extendiera aquí más de la cuenta) la materia poética es de suma gravedad" (48).

Por último, existen otras críticas que podrían ser consideradas como, en cierto modo, irónicas: la de F. Ortells, por ejemplo, que afirma: "En este decir -como lo dicho tranquilamente en Tranquilamente hablando- donde se dice dice, se quiso decir y se dijo, dice, digo y hasta -a veces- Diego" (49).

Recapitulando finalmente, se observa junto a las más encendidas críticas de aceptación y de rechazo un ambiente de desconcierto y, podríamos decir, desorientación que no ignorará Gabriel Celaya a la hora de clarificar críticamente su producción, que muchos han considerado, acertadamente, como existencialista. Y esto me lleva a entrar en la última cuestión preliminar antes de la exposición descriptiva de los trabajos que aquí nos traen: dos palabras acerca de la postura teórica de Gabriel Celaya frente al existencialismo.

Rafael Vázquez Zamora fue el crítico que con más claridad señaló en aquellos años cuál era la raíz filosófica concreta de nuestro poeta y crítico así como su temprana presencia en él, al decir: "Lo más curioso de Gabriel Celaya, de cuyo "existencialismo" se habló con motivo de Lázaro calla, es que la indudable influencia de Heidegger en este escritor español -influencia reconocida por el propio Celaya- es anterior a la moda existencialista y que Sartre le era totalmente desconocido, de manera que lo único que puede afirmarse de él, en este sentido, es su existencialismo avant la lettre" (50). Es por lo que su producción considerada existencialista, no responde sólamente a la moda del momento: la influencia sartreana. Es más, en trabajos sobre el poeta realizados anteriormente por el que

esto escribe (51), quedó señalado oportunamente la presencia más o menos larvada de ciertas ideas que, coexistiendo contradictoriamente con su actitud-práctica surrealista, habrían de ser teorizadas y aireadas por el existencialismo no mucho después. El prosaísmo, pues, vinculado a una postura existencial -o, mejor dicho, es la postura existencial misma- es la expresión más clara en el terreno de su producción poética de una actitud ideológica que en Gabriel Celaya habría de desarrollarse enormemente por aquellos años autárquicos. Ahora bien, aunque conocemos "su" existencialismo por determinadas declaraciones, amén de por el análisis efectuado de sus trabajos anteriores, también poseemos un artículo suyo titulado precisamente "El "existencialismo" " (52) que va a ayudarnos a comprender con mayor exactitud su postura al respecto. En este artículo, el escritor vasco viene a exponer que el existencialismo es un movimiento de gran envergadura, a la vez que un nuevo "ismo" que responde a exigencias urgentes del hombre de ese momento, o dicho con sus propias palabras: "En cierto modo el "existencialismo" no es una doctrina complicada y trascendental, apela a una experiencia sencillísima en el fondo de la cual late el tremendo y radical escepticismo de nuestra época". Celaya distingue a continuación una forma barata de existencialismo, en realidad un nihilismo: el del filósofo francés Sartre y sus discípulos que está poniendo en juego, según el vasco, la cultura cristiano-occidental. Por eso, porque éstos no han comprendido lo que verdaderamente es el existencialismo los combate en su artículo, optando, en contrapartida, por el existencialismo heideggeriano del que se considera un seguidor.

Por lo que al medio periodístico y editorial donde aparecen el prólogo, la carta abierta y el artículo de Gabriel Celaya que vamos a ver aquí, La Isla de los Ratones, Espadaña y Manantial, cabe decir lo siguiente: La Isla de los Ratones era una colección de libros de poesía vinculada a la revista santanderina del mismo nombre. Esta revista (1948-1953) atrajo las colaboraciones de los poetas más importantes de su momento y constituyó un núcleo en el que la experimentación y el anticonvencionalismo se dieron cita. Gabriel Celaya colaboró con sus poemas en varios de los números de esta revista. La Isla de los Ratones se mantuvo en contacto con la más reciente labor literaria española y orientó sus páginas a la transformación de la poesía en general. Esto explica que publicara Las cosas como son (Un "decir"), libro que tanto polvo levantó a su paso.

Espadaña, revista leonesa de poesía, merecería capítulo aparte dada su importancia en el panorama literario español de postguerra. Pero, no es éste ,el lugar para hacerlo y menos cuando otros ya lo han hecho e incluso ha sido editada dicha revista facsimilarmente no hace mucho tiempo (león, 1978). De todas maneras, no podemos ignorar que representó, más que a un grupo, una tendencia en la que se dieron cita los poetas más importantes del momento, poetas no garcilasistas en un primer momento, ya que desde el principio mantuvo una actitud contraria a éstos. La orientación de esta revista era de corte "liberal-tremendista" no exenta de importantes contradicciones que afectaron, como es lógico, a sus animadores, Lama, Nora, Crémer, entre sí. De ahí que en algún número se atacara a Celaya y que colaborara en otros sin dificultad alguna. Su aparición se ex-

tendió de 1944 a 1958.

Manantial, revista de poesía editada en Melilla, no representaba a un núcleo concreto. Razón por la cual se comprende su eclecticismo frente a las nuevas y viejas tendencias de la poesía española, razón por la que se entiende que diera cabida a poetas tan opuestos -en apariencia, claro- como un García Nieto y un Gabriel Celaya, poetas que habrían de chocar frontalmente pocos años después, como veremos en su momento. La vida de esta revista fue poco dilatada, pues apareció en 1949 y dejó de publicarse en 1951.

Muchos han sido los preliminares en esta ocasión antes de ofrecer una descripción de los trabajos sobre el prosaísmo. Pero, no hay que insistir en ello, todo bagaje de informaciones previo es necesario para abordar eficazmente esta cuestión. Entremos, pues, en la descripción.

Cuando Gabriel Celaya se dispone a publicar Las cosas como son (Un "decir"), ha recibido ya una serie de críticas a raíz de la publicación de su anterior libro de poesía existencial, Tranquilamente hablando, que ha dado paso a un ambiente de polémica. Esto le va a forzar a escribir un prólogo para el nuevo libro en el que razona y explica su actitud. El prólogo en cuestión lleva el expresivo título, un sintomático juego de palabras, "Digo, dice Juan de Leceta", y en él expone las siguientes fundamentales ideas: Juan de Leceta escribe lo que, según Celaya, a él le avergonzaría pensar, pero se ha implantado este "fantasmón" de tal manera en él que su "dezir" (sic) se convierte en un "digo,dice" tan de Gabriel Celaya como de Juan de Leceta. Este último, saltándose los rigores y dignidades de la poesía, cuenta

lo primero (y elmental) que se le viene a la boca. Así, prefiere, antes que el silencio o cierta poesía, afirmarse en Juan de Leceta y "poner con él los pies en el suelo y el grito en el cielo". Este "dezir" que prologa no intenta al enfrentarse con la muerte otra cosa que señalar "la gloria de un vivir porque sí, sea como sea y pese a quien pese". La conclusión de este libro, según Celaya, es ésta: "la vida es un mero porque sí. Estamos ahora y aquí, en nuestro lugar, en nuestro tiempo, en nuestro cuerpo, y eso es todo (y no poco). Estamos ahora y aquí, viviendo, contra toda razón, sin saber ni por qué ni para qué, y quizás sin por qué ni para qué. No somos una deducción ni una necesidad. Estamos, eso es todo". Gabriel Celaya no sabe hasta cuando podrá seguir volviendo a nuevas posibilidades. Por eso, postula seguir adelante valientemente. Por eso, vive ahora en Juan de Leceta lo que no deja de ser un valor para el que pide consideración.

El segundo trabajo en esta dirección es su "Carta a Victoriano Crémer" (53). Este es una defensa contra las críticas vertidas en el editorial titulado "Prosaísmo" aparecido en la revista leonesa Espadaña, editorial del que hemos hablado ya. Gabriel Celaya dirige la carta a Crémer pues creía que este poeta había sido su autor, resultando ser en realidad el sacerdote Antonio G. Lama. En dicho editorial, origen concreto de la polémica como decía antes, se tachaba aquella producción de Leceta prácticamente de no ser poesía y se planteaba un viejo y vigente problema: el deterioro del lenguaje. La carta, por el contrario, contiene estas afirmaciones: Gabriel Celaya que se considera hombre no dogmático ni de posiciones fi-

jas y que anda con su tiempo, como ejemplifica él mismo con la variedad de sus libros, advierte la necesidad, puesto que este tiempo le "hiere", de escribir a cualquier precio, aún al precio del prosaísmo, "la voz del hombre entero y verdadero". Aunque no oculta sus dudas acerca de si lo que está haciendo es o no poesía, no duda en resaltar que ante la variedad y monotonía del conjunto de la actual poesía española se ve obligado "a buscar una humanidad más de raíz y más total, además de un lenguaje más hiriente, más directo, más eficaz", es decir, una nueva retórica antirretórica. La realidad que, para nuestro autor, lejos de ser prosaica, es maravillosa, es recopilada por él en su poesía mediante el lenguaje que le conviene: el vulgar. Esto es: lo que el mismo fondo pide, ya que fondo y forma son siempre algo indisoluble. Frente a las ornamentaciones y a la forma noble, hay que tener el valor de ser en los versos lo que en la vida se es: no poetas preciosísimos, sino hombres desgarrados de este tiempo. Ahora bien, por lo que concierne a si lo que él hace es o no poesía, responde que todo depende del punto de vista que se adopte ¿Por qué no contar, describir, narrar y hasta argumentar en verso -se pregunta Celaya- como lo hacía la poesía medieval? Si ahora escribe así es porque la poesía no es intemporal sino que debe escribir como la dicta su momento.

El ambiente de polémica reinante le va a llevar ahora a publicar "Cada poema a su tiempo" (54) que firma con el heterónimo "Juan de Lecota" donde intenta proclamar unos principios más intuidos que clarificados: Hay una poesía solemne que mira por encima del hombro a los que

tratan de contar y cantar su tiempo. Pero ¿Hay una poesía intemporal? A la hora de la verdad, los que importan no ignoran su tiempo y dan la cara a cualquier precio. Cada uno puede escribir sus versos en determinadas fórmulas -sonetos, dècimas, etc-. Pero, esto no exime de saber que estas fórmulas están ligadas, como todo, a unas determinadas circunstancias históricas. Es por lo que emplearlas ahora no tiene sentido, ya que no hay unas formas eternas dentro de las cuales pueda meterse cualquier cosa. Cada contenido y cada época imponen al verdadero poeta un estilo peculiar y consustacial a ese contenido: "!Al diablo la "vestidura poética" -dice- que solo es un disfraz! !Al diablo la "fermosa cobertura"! !Al diablo el empaque aristocrático"!. Ser poeta no es darse aires como creen los que han lanzado sobre mi el anatema de prosaísmo". La discrepancia que señala va más allá de la estética: "Hay quien reza beato: tiempo al tiempo; y hay quien exige nervioso: cada cosa a su tiempo. Aquellos, perfectistas, estiman en cada obra poética su mayor o menor aproximación a un valor absoluto que llaman Belleza. Estos, temporalistas, sólo ven en esas obras testimonios humanos que, logrados o no logrados como expresión, son inseparables, por humanos, de un aquí y ahora". Gabriel Celaya, está claro, propone un trabajo creador de aquí y ahora frente al peligro que representan los perfectistas de tiempo al tiempo.

En el análisis de estos trabajos, así como de la polémica que está en su base voy a seguir una trayectoria precisa que dé como resultado final la identificación de la problemàtica teórica subyacente a los mismos. En primer lugar, me detendré en el análisis de la relación existente entre la práctica poética y su práctica crítica de estos momentos. En segundo término, realizaré un análisis de la polémica en cuestión, intentando delimitar aquello que en última instancia enfrenta a las opciones manifestadas, así como sus repercusiones. En tercer lugar, delimitaré cuál es su actitud frente al marxismo durante estos años y esbozaré muy brevemente la relación que guarda esta actitud con otras mantenidas posteriormente por Gabriel Celaya. Finalmente, expondré los análisis y/o comentarios muy posteriormente manifestados por Gabriel Celaya acerca de la producción en cuestión. Tras recorrer este camino, estaremos en condiciones de conocer el sentido de estos breves trabajos y, posiblemente, nos situaremos en vías de un más exacto conocimiento del funcionamiento histórico de los msimos y, por tanto, de los efectos que esta práctica ideológica surte en la coyuntura histórica que constituye los últimos años de la década de los cuarenta.

Conviene hacer notar algo ya planteado en el apartado anterior:si en "El punto de partida" Gabriel Celaya proponía una norma de acción para llevar a cabo en la producción poética -norma de acción que, por lo demás, él venía llevando a la práctica desde agún tiempo atrás-,en estos artículos reflexiona y defiende esa acción materializada y materializándose en su quehacer poético que abarca

la segunda mitad de los años cuarenta, poesía que despectivamente se consideró "prosaica" e incluso, como ya vimos, se le tachó de "no-poesía". La actitud de Celaya de defensa y racionalización de dicha práctica poética en estos trabajos teórico-críticos reafirma la tesis, expuesta en otras ocasiones, de la no existencia de diferencias reales entre el poeta y el crítico a nivel ideológico, extendiéndose esta identidad de base a aquellos otros artículos de carácter propiamente filosófico a los que tendré que aludir más adelante. Esta defensa de su poesía y siguiente ataque a la poesía perfectista que el escritor donostiarra lleva a cabo, viene a reafirmar la consideración, expuesta anteriormente, sobre su "paso" a la críticaliteraria, aunque, vuelvo a insistir en ello, cualitativamente ambos discur os no son diferentes. Pero, no podemos dejar de señalar la circunstancia de que en Celaya estas posiciones ideológicas se produzcan y reproduzcan en primer lugar a través de la producción poética, penetrando nuestro escritor en el terreno de la crítica literaria como "juez y parte", es decir, defendiendo su poesía o su nuevo quehacer y determinadas concepciones del fenómeno literario en general de las que aquellas participan. Su labor crítica, como su poesía, es de compromiso, un compromiso que irá transformándose y matizándose paulatinamente. Pero que, ahora, en los años cuarenta parece está presidido por esta nueva filosofía antropológica que es el existencilismo. Así, pues, su poesía del "aquí y ahora" y concretamente su nuevo estilo coloquial, prosaico se corresponde en sus coordenadas ideológicas fundamentales

con sus artículos críticos y con esos nuevos trabajos en donde analiza filosóficamente lo que es o debe ser el hombre y cual es o debe ser nuestro humanismo.

Ahora bien, como acabo de afirmar, en contra de lo que postula A.G. de Lama en su artículo referido a raíz de Las cosas como son (un decir), "(este libro) es un ejemplo práctico, una realización experimental -dice- de los conceptos vertidos en dicha carta (a Victoriano Crémer)", los artículos teórico-críticos en cuestión no son previos a su práctica literaria, sino que están escritos en funeión de la misma y en función de todo lo que ella puede significar. Son, pues, escritura ulterior, una defensa urgente, aunque reflexionada y razonada, es decir, pretendidamente consciente, de su práctica ideológica surgida fundamentalmente por presiones inconscientes (constituyendo esta el lugar donde el inconsciente ideológico queda más claramente materializado al no existir "controles" en tan elevado grado como en su labor crítica). Lo que nació casi"a ciegas", parece encontrar ahora la luz, obligada,de la"razón". En última instancia, ambas prácticas -la poética y la crítica- convergen en un mismo punto. Para ser más concretos acudamos a su prólogo "Digo, dice Juan de Leceta" donde su labor crítica no rebasa el marco de la justificación, aclaración e interpretación de su libro Las cosas como son (un decir); lo mismo ocurre con su "Carta abierta a Victoriano Crémer" en la que se defiende concretamente de los ataques recibidos, insistiendo para ello en la necesidad de cultivar una nueva retórica que el momento impone, que puede ser o no poesía

-la duda mantenida momentánea y/o tácticamente le embarga en esta defensa- etc.; su tercer artículo, "Cada poema a su tiempo", escrito como los anteriores con la urgencia que imponía el momento es, según mi criterio, el que ofrece mayor interés debido a que plantea ciertas cuestiones que, para su defensa y autoafirmación ideológica, trascienden el marco de la mera aclaración y justificación de su obra. Estas cuestiones que abordan la problemáticageneral de la poesía podrían desglosarse así: la cuestión forma literaria/circunstancia histórica; la definición de la función del poeta; y, por último, la distinción -no nueva en él- de dos actitudes básicas, la perfectista y la temporalista, que dividen y enfrentan a los poetas, distinción que conlleva la existencia de una poesía intemporal opuesta obviamente a una poesía temporal, o poesía propia de su momento histórico. La duda que observamos en él de si lo que hacía era o no poesía la resuelve teóricamente ahora al considerarq que el momento histórico que le ha tocado vivr le "impone" mantener una práctica poética testimonial, una poesía del aquí y ahora frente a la obsoleta práctica perfectista que intenta una aproximación a la "Belleza" como valor absoluto -en esta tesis, la negación de la existencia de una "Belleza absoluta y eterna", insistirá en el que es su primer trabajo teórico de relativa envergadura: <u>El arte como lenguaje</u> (55)-.

Hasta aquí, pues, hemos podido observar la identidad de base existente entre su labor poética y su tarea crítica. Abramos, ahora, nuestro análisis a las posturas enfrentadas en la polémica y sus repercusiones (56).

¿Qué enfrenta realmente a Gabriel Celaya y a los críticos que al manifestarse en contra suya suscitaron la polémica? Recordemos que aquél, si bien al principio manifestó sus dudas acerca de si lo que él hacía era o no poesía, terminó afirmando con cierto énfasis que sí era poesía; la nueva poesía que le imponía su momento, el tiempo desgarrado que le había tocado vivir. De ahí el nuevo estilo. De ahí la nueva retórica antirretórica, Algunos críticos en cambio descalificaron sus producciones de este momento al considerarlas como una no-poesía o como poesía no totalmente al dar cabida a las preocupaciones filosóficas del poeta y al deteriorar, con este sumergirse en la realidad bruta desprovista de poesía, el lenguaje. A simple vista, observamos dos concepciones distintas que motivaron el choque y siguiente debate. Ahora bien, hay algo que fuera ya de las apariencias unifica a unos y a otro: su concepción de la poesía como un discurso lingüístico especial. Si observamos con detenimiento las posiciones de estos críticos, veremos cómo sus ataques los fundamentan en que aquella práctica es un deterioro del lenguaje poético bien porque dé entrada en él a preocupaciones filosóficas, bien porque efectivamente se acuda a un lenguaje convencional, etc. que en principio contraviene las normas estéticas en vigor. Por otra parte, Gabriel Celaya consciente de que la materia prima de la poesía es el lenguaje y al mismo tiempo consciente de su compromiso para con los demás, propone y lleva a cabo un nuevo modelo poético (nunca no poético), una nueva retórica antirretórica (pero retórica al fin y al cabo), una nueva estética (pero nunca una no-estética). Es, pues, el compromiso lo que le

lleva a decir, aún al precio del prosaísmo, la voz del hombre entero y verdadero. Ser partidario, pues, de un modelo poético u otro, de unas normas estéticas u otras nuevas es lo que les enfrenta, pero en su raíz están unificadso por una misma concepción del fenómeno poético, como hemos podido observar.

Mucho tiempo después, Gabriel Celaya ha dejado claramente delimitado que aquella producción no trataba de negar la poesía, sino sencillamente buscar un nuevo camino para ella, al decir:"Por de pronto, si el lenguaje liso y llano-o prosaico, como decían mis adversarios- me atraía, no era sólo por un deseo de facilitar la comunicación con un lector poco dispuesto a esforzarse, sino porque después del metapoético surrealismo y el superferolítico garcilasismo, me sonaba impresionatemente novedoso, y de un modo sólo aparentemente paradójico, me daba el choque poético y la indispensable sorpresa que ya no encontraba en ninguna metáfora, por muy atrvida, o muy sabia que fuera" (57). Estamos, pues, en lo mismo. El carácter distorsional de este discurso que no hemos podido conocer en sí mismo, sino precisamente en relación con otras normas e ideologías estéticas allas que contraviene, no es en ningún momento un discurso de ruptura, sino un discurso distorsional desde la misma ideología burguesa. No había, pues, motivo para que los "guardias civiles de nuestra literatura" que dice Celaya, se asustaran. Esto no impide que, dadas las específicas circunstandias histórico-políticas por las que atravesaba el país desde finales de la guerra civil, jugara este tipo de poesía en años aún de triunfalismo nacionalista un específico papel

de oposicón, etc. Pero esta oposición no puede considerarse revolucionaria. Por lo tanto tampoco implica alternativa alguna. Estamos, pues, en lo mismo: peleas familiares más o memos sonadas.

Por otro lado, quiero destacar que las acusaciones de pseudofilósofo formuladas a Gabriel Celaya nos están haciendo ver con mayor claridad una ideología existencialista, en tanto, desde esta problemática, se concibe el lenguaje como palabra creadora o portadora del ser lo que viene a unificar poesía y filosofía. Y si no recordemos a Heidegger que consideraba a poetas y pensadores como los guardianes de esa casa del ser que es el lenguaje. Claro que esto da pie en principio a una contradicción; que Gabriel Celaya manifiesta que es el momento histórico, el tiempo lo que le impone una nueva manera de hacer poético antes que, así parece entenderse, su yo libre. Pero de esto hablaremos después.

Por lo que a las reprsusiones de la polémica respecta, cabe decirse que su alcance y extensión geográfica abarca, de una manera o otra, prácticamente la totalidad del país si tenemos en cuenta no sólo a los implicados directamente en ella, sino también a aquellos críticos que de alguna manera acusaron recibo o crearon el ambiente propicio para su desarrollo. Sus efectos particulares obviamente no pueden ser cuantificados en este lugar. Por lo que concierne a sus efectos globales se puede acentuar un desigual balance, aunque positivo, a nivel de lucha ideológica coyuntural en el sentido de que el escritor vasco actuó para unos como revulsivo; para otros como atroz

enemigo (perfectistas y demás poetas "oficiales"); y para otros más, como orientador. De todas maneras, en su base se cuestionaban dos modos de hacer poéticos si no opuestos radicalmente, sí al menos de distinta orientación en lo que respecta a inmediatos intereses históricos. Ahora bien, por lo que concierne a las repercusiones directas ha seleccionado dos artículos que acusaron recibo de la polémica, Se trata de "Polémica a la vista" (56) y "Una lanza por Celaya (terciando en la polémica)" de Joan Fuster y Eladio Sos, respectivamente, en los que se adoptan distintos puntos de vista. Ambos, no obstante, se identifican en mayor o menor grado con una de las opciones ofrecidas en este debate, Así, en el caso de Joan Fuster se adopta una postura contraria a la del vasco, al defender Fuster la contemporaneidad de las formas poéticas tradicionales en tanto que formas inexpresivas, es decir, mero cañamazo sobre el que se borda, resultando ser lo expresivo e importante el fondo; y asímismo su postura es contraria, por cuanto no descalifica de su momento a todos los poetas, sean perfectistas o temporalistas, de los que solamente quedará, afirma Fuster, lo "perfectamente representativo". Este crítico califica de insoluble el problema planteado por Celaya de la temática y específico lenguaje que el momento impone para terminar señalando el interés que polémicas de este tipo suscita. Eladio Sos que, desde el mismo título de su artículo rompe una lanza en favor de nuestro crítico y poeta, considera la polémica como "todo un acontecimiento". Tras detenerse en el análisis de lo que puede ser el prosaísmo, así como de las distintas estimaciones que de él se han hecho, da su inter-

pretación de Gabriel Celaya, hombre y poeta, y de las circunstancias que le han llevado a esa situación tachada de prosaica.

Estas llevaron a Gabriel Celaya, al que califica de intelectual agudísimo, a nuevos mundos. Resalta Eladio Sos que sus convicciones pasaron a cierto humanismo escéptico, lo que condujo su producción poética "hasta los linderos de lo prosaico haciendo entrar en su obra (...) el demonio de lo racional, de lo conceptuoso, de lo intelectivo o discursivo, de lo prosaico, en fin que así se nos presenta en su verdadera fisonomía. Porque prosaísmo, si es que deseamos que esta palabra signifique algo, no es después de todo, otra cosa que discursividad" que brota no en función del Logos sino de la lírica. Este mismo crítico dedicó su atención nuevamente a esta poesía reproducida parcialmente en Deriva de la que dice: "y he aquí, como en el centro mismo de la contradicción hemos venido a hablar, por último, lo que constituye la verdadera y más profunda unidad de esta poesía: la sinceridad, la verdad desbordada y sin diques del hombre actual, del hombre de nuestros días, que muere sin saber porqué ni para qué y vive en idéntica situación desesperada. Gabriel Celaya, que ha acertado a expresarla con honda emoción y terrible crudeza, quizá lo haya conseguido porque a diferencia de otros muchos, ha rechazado lejos de sí "esa inmunda delicia del consuelo" (60).

Gabriel Celaya en su etapa de poeta social, que él mismo considera como su etapa marxista, publicó una serie de trabajos y artículos paralelos a su producción poética

en los que se detiene a reflexionar sobre la poesía, el poeta y la función social de los mismos. No tendría por qué hablar de esto ahora sinno fuera porque en aquellos trabajos y artículos, nuestro escritor reproduce ideas y citas textuales de alguno de los trabajos aquí vistos. Así, para su prólogo-poética puesto al frente de sus poemas en la conocida Antología consultada de la joven poesía española (61), texto considerado comúnmente fundamental para la eclosión de la poesía social, reproduce textos de "Cada poema a su tiempo" y de El Arte como lenguaje del que hablaremos en su moento. Y no me trae aquí la mera utilización de textos o de citas que, aunque de todas maneras es un síntoma, pueden cobrar un nuevo sentido del que tenían primitivamente según su lugar o inclusión en la nueva lectura que pueden suponer otros trabajos, sino ante todo que estos poseen allí un sentido que radicalmente en se diferencia del que ahora tiene como demostraré en su momento. Lo que aquí voy a plantear, pues, es la primera parte de un problema, que se solucionará, si esto es posible, más adelante, precisamente cuando analicemos sus trabajos sobre o para la poesía social. Vayamos a ello: si cuando Gabriel Celaya utiliza estos textos se considera a sí mismo como marxista ¿cuál es su actitud frente al marxismo cuando los escribe o produce?. Durante estos años, Gabriel Celaya combate la concepción materialista del mundo, combate, por tanto, el tipo de hu anismo que postula y también las sociedades concretas que lo intentan llevar a cabo a través de un régimen socialista, especialmente la URSS. El escritor vasco va a luchar contra

él abiertamente y no sólo a nivel individual desde el periódico La Voz de España donde publica artículos de tan expresivos títulos como "Y usted, ¿qué?", "Un fantasma recorre Europa", "Usted como yo", "Pedro Caba; "¿Qué es el hombre?"" (62) etc., en los que es posible apreciar descarnadamente la raíz ideológica de esa actitud humanista suya que preside su producción teórico-crítica y literaria de estos años; raíz que está presente, pues, en la adopción de ese nuevo estilo prosaísta y coloquial (de similares dificultades comunicativas, como bien ha dicho algún crítico, para el establecimiento del ansiado contacto con la inmensa mayoría) y detrás de la altruísta creación de la editorial "Norte". Todos estos trabajos, bien como provocado diálogo con el lector ("Y usted, ¿Qué?", "Usted como yo"), bien como reflexiones sobre el marxismo ("Un fantasma recorre Europa"), bien como crítica de libros filosóficos ("Pedro Caba, "¿qué es el hombre?"") permiten ver la raíz de esos principios filosóficos que guían a nuestro poeta-crítico. Pero, para lo que aquí nos trae y por la contradicción que supone en principio con respecto a su trayectoria histórico-vital posterior, ninguno resulta tan significativamente mostrativo como el artículo que dedica a la cuestión marxista con motivo o pretexto del centenario de la publicación del Manifiesto del Partido Comunista (1848), de Marx y Engels.

Allí, Gabriel Celaya adopta una actitud típicamente burguesa liberal al no desconocer la importancia del "fantasma del comunismo" y al poner todo su esfuerzo intelectual para "conjurarlo", entendiéndolo y llamándolo por su nombre. Nuestro autor, que muestra un conocimiento

parcial y tergiversado, o sea, de clase, de la "filosofía" de Marx, lanza un juicio condenatorio de la misma que merece ser expuesto en sus propios términos: "La doctrina de Marx, por tanto dice Celaya-, antes de cualquier indicación sobre lo que debe ser un régimen económico-social justo, predica que lo económico-social es lo único verdaderamente decisivo y se ríe con sorna de todos los intentos que el hombre ha hecho para edificar otros órdenes de valores. Estamos ante un intento de explicar lo superior por lo inferior, lo alto por lo bajo, los valores por los apetitos, la libertad creadora que se estima fruto de la ilusión, por los hechos económicos". No obstante, vuelve a señalar en el mismo sentido que ha hecho en los artículos aquí descritos, que si bien es "inconcebible" pensar al hombre fuera de su circunstancia histórica hay que averigüar si el hombre es libre para imprimir un sentido y un valor a su existencia "de arriba a abajo" o, por el contrario, se halla condicionado "fatalmente". Tras señalar que el fantasma o peligro que se proyecta sobre Europa es fruto del desarrollo científico y tecnológico que predica el culto positivista de la eficiencia -tanto en Norteamérica como en Rusia, ignorando otras ambiciones más nobles, concluye su artículo razonando por qué este peligro es un fantasma: por lo enorme y a la vez por lo vago; por sus medios y falsa verdadero ser; por la inquietud que provocan sus preguntas y "por el aniquilamiento -dice- a que condena la personalidad única, irreductible y sagrada del hombre "humano" que todos y cada uno somos o, por lo menos, queremos llegar a ser". Su artícu-

lo, en definitiva, es una defensa contra un peligro real, y éste no es ni más ni menos que la muerte del sujeto a todos los niveles que encierra el fantasma comunista. El sujeto, que no existe, que es una ilusión es defendido -reproducido- como tal categoría ideológica burguesa por Gabriel Celaya. Al defender esta categoría está defendiendo, sobre todo, su libertad creadora, su unicidad que reconoce en cierto modo condicionada socialmente y puesta en peligro por ese fantasma de doble cara, es decir, por lo común, lo colectivo, por el comunismo en definitiva y, por otro lado, por la marificación y alienación que el proceso de ~~alienac~~ación capitalista en su fase actual impone. Pero, señalar este peligro tanto ruso como norteamericano ¿No es una contradicción si tenemos en cuenta mi afirmación anterior de que lo que defiende es una categoría ideológica burguesa? ¿Cómo explicar su defensa y ataque al mismo tiempo? Esta actitud proviene de su ideología existencialista, ideología que prende con fuerza en amplios sectores de la pequeñoburguesía. El hombre aquí no es concebido como realización de una idea o naturaleza específica previa y común, sino como sujeto libre en un existir concreto cuyo libre despliegue constituye la progresiva configuración de su "esencia". Esto nos da pie a plantear una nueva contradicción no ya <u>de</u> Gabriel Celaya, sino que tiene lugar <u>en</u> Gabriel Celaya: su pertenencia a la burguesía (empresario) y a la pequeñoburguesía en la categoría social de intelectual (escritor). Pero esta cuestión será saldada teóricamente en otro lugar del trabajo al que desde aquí remito (63). Por razones

que ahora no voy a exponer, en Gabriel Celaya sobresale el escritor frente al empresario. El ante todo se siente intelectual, siendo lo más importante para él su producción literaria y dejando en segundo plano la otra actividad. Así, pues, en tanto escritor él defiende el sujeto libre y, con ello, su tarea creadora. Pero en una dirección específica: defensa del sujeto, defensa del hombre "humano" con ambiciones más nobles -en la creación literaria, por ejemplo- que el mero culto positivista de la eficiencia en el proceso de producción -volvemos sobre aquello del trabajo útil/trabajo inútil, etc. Podemos entender ya por qué se opone a unos y a otros, porque critica tanto el comunismo como el capitalismo avanzado y su ideología pragmatista y economicista, la ideología empirista de la utilidad. En el primer caso, porque supone un peligro real para su existencia como tal sujeto; en el segundo, porque ha hecho entrar en crisis su figura de escritor y porque tiende a la "utilización" y "despersonalización" del hombre, etc.. Una defensa, pues, a ultranza del "individualismo pequeñoburgués". No obstante, el verdadero peligro para Celaya es el comunismo, al que ataca con especial virulencia en su artículo. Ya conocemos cuál es su actitud al escribir estos artículos. Nos queda responder por qué lo utiliza en su etapa marxista, aunque al menos sea parcialmente. Pero, para ello habremos de delimitar de qué marxismo se habla y esto, lógicamente, escapa a los objetivos de este apartado. De todas maneras, insistiremos en ello en el primer apartado del siguiente capítulo.

Este necesario deambular por las categorías ideológicas básicas que están presentes en la producción de estos momentos nos lleva al planteamiento de dos nuevas cuestiones que creo importantes: en primer lugar, el idealismo teórico y humanismo de que parte en sus trabajos; en segundo, tal y como anuncié anteriormente, la contradicción sujeto libre-tiempo histórico/creación literaria. A la hora de plantear el idealismo teórico de que parte en sus trabajos, no es necesario detenernos exclusivamente en la serie de manifestaciones que hace en su artículo "Un fantasma recorre Europa". Este puede verse -se ve- en los artículos que aquí nos traen. Pero es en el citado anteriormente donde de manera descarada defiende y muestra el origen idealista de su quehacer teórico y crítico. A él acudo, pues, para mostrarles sus teorizaciones al respecto.

Gabriel Celaya va a establecer en este artículo una clara oposición a un principio radicalmente materialista de donde se infiere mi afirmación anterior. Este es: frente al principio teórico marxista siguiente: "el modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política y espiritual. No es la consciencia de los hombres la que determina su ser, sino que al contrario, es el ser social de estos el que determina su consciencia"(64), Gabriel Celaya postula lo contrario, o sea, el hombre, el sujeto libre constrye y modifica la realidad social "de arriba a abajo". Así lo razona nuestro crítico una y otra vez en varios de sus artículos. A partir de aquí, no se generan más que diferencias al andarse básicamente dos caminos distintos. Uno y otro

punto de partida se niegan entre sí y en ocasiones y debido a la lucha ideológica de clases se interpenetran, tal y como ocurrirá en posteriores trabajos de Gabriel Celaya. Quiero precisar, además, que estos dispares puntos de partida no convergen en unos idénticos objetos. Quiero decir: cuando se habla del objeto "hombre" o del objeto "literatura", por ejemplo, cada problemática construye un objeto de análisis. Por lo tanto, el "hombre" del que habla Celaya y al que dirige su producción es radicalmente distinto del "hombre" que, desde una problemática distinta, se construye o delimita (65). Así, pues, el humanismo que subyace a su producción crítica y literaria de estos años y que le impele a dirigirse al "hombre cualquiera" y al teorizar acerca de esa nueva actitud -humanismo "de buena fe", no lo dudo, conforme a su inconsciente ideológico-, es un humanismo propio de la burguesía liberal específicamente orientado que habría de desembocar en la actitud democrático-populista y socialista más tarde mantenida por el poeta y crítico vasco. Al mismo tiempo cabe señalar que, coyunturalmente, este humanismo se opone a aquel otro que sustenta el estado franquista -ya en un anàlisis más concreto- en tanto defiende Gabriel Celaya al sujeto libre y, por lo tanto, al Estado considerado como la suma de las distintas voluntades de los sujetos frente al estado franquista que se yergue sobre los sujetos y aliena las voluntades de éstos.

Plantearé ahora la contradicción sujeto libre-tiempo histórico/creación literaria. Esta contradicción se descubre en los textos mismos, ya que en algún momento

no hay linealidad entre lo que éstos dicen y lo que Gabriel Celaya pretende decir. Y si no veamos. En su "Carta abierta a Victoriano Crémer" afirma, por un lado, su responsabilidad a la hora de buscar un nuevo lenguaje y a la hora de expresar a través de él la voz del hombre angustiado de su momento. Es su compromiso lo que le lleva a esa nueva poesía. Pero, por otro lado, también se afirma allí que la poesía no esintemporal,por lo que debe escribir como le dicta su momento. En"Cada poema a su tiempo" insiste en que cada contenido y cada época imponen al verdadero poeta un estilo peculiar y consustancial a ese contenido. ¿Quién es, pues, para Gabriel Celaya el responsable final de la obra, el sujeto libre o el tiempo histórico? ¿Quièn impone esta nueva práctica poética, el sujeto libre que imprime un sentido y un valor a una existencia "de arriba a abajo", o el tiempo histórico que se encarna en ese elemento sensible que es la poesía, dictando ahora una nueva y necesaria estética prosaísta?La clarificación de esta contradicción es importante, porque, si bien estructuralmente no pasa nada, ya que tanto una como otra concepción son dos caras de una misma moneda, esto es, a la hora de combatir a los poetas garcilasistas pueden rastrearse las causas de este rechazo a través de dos razonamientos diferentes: uno, estos poetas son intemporalistas porque no se ajustan a su tiempo, eludiendo una responsabilidad fundamental; dos, son intemporales, porque el tiempo histórico o la sociedad en su devenir va posibilitando distintos cambios en la poesía, resultando obsoletos y anacrónicos aquellos que cultivan

determinadas fórmulas poéticas no propias de su tiempo, por lo que deben ser combatidas. En realidad, existe la contradicción en el texto, en tanto dide otra cosa y no exactamente lo que Celaya pretende decir. Pero en nuestro escritor, está claro su punto de partida: el sujeto, soporte básico de su ideología existencialista. Y no sólo se descubre a través de su varia producción, sino que él mismo ha reflexionado sobre ello. En "Un fantasma recorre Europa" podemos leer: "El hombre, cada hombre, vive inmerso en una circunstancia, fuera de la cual es inconcebible, pero, como reza la célebre frase de Ortega, "yo soy yo y mi circunstancia", y lo que hace falta saber es si esa circunstancia los condiciona de un modo fatal o si todos y cada uno tenemos el poder de modelarla y ponerla al servicio de una instancia superior. Se trata de saber, en una palabra, si somos muñecos movidos por una fuerzas ciegas de las que ni siquiera tenemos cociencia, o si somos perosnas libres -con libertad de rango metafísico- que pueden imprimir a su existencia un sentido y un valor que no tiene por sí misma". Hasta aquí su planteamiento, obviamente interesado, de la cuestión: más adelante, la duda se resuelve al afirmar la existencia de "la personalidad única, irreductible y sagrada del hombre "humano" que todos y cada uno somos". Concluyendo, pues, es el hombre, sujeto libre, presencia activa en la historia el que imprime "su" sentido a las cosas. En nuestro caso, es el poeta el que comprometiéndose imprime un nuevo sentido-forma a su poesía acorde con la circunstancia histórica en que vive. El existencialismo de que parte no puede estar más claro.

Apurando el índice de nuestro análisis, llegamos al punto en que hemos de ver qué actitud adoptó Gabriel Celaya posteriormente ante estos trabajos y estas posiciones ideológicas. Sus opiniones actuarán aquí en tanto síntoma de sus evoluciones y contradicciones ulteriores que analizaré paulatinamente. Pero no podemos, ahora, rechazar ver a un Celaya canoso mirando a su pasado. Gabriel Celaya en muchos trabajos y entrevistas se ha referido a su trayectoria histórico-vital de estos años, considerándola como su etapa existencialista. Del "compromiso" existencialista dijo en 1971: "Yo llegué a lo que suele llamarse "poesía social" partiendo del existencialismo. No a partir de Sartre y de su noción de engagement, sino de Heidegger, que venía interesándome mucho desde que allá por 1934 la revista Cruz y Raya publicó su ensayo "¿Qué es la nada?". Sentía la necesidad de escribir una poesía del "aquí" y del "ahora", y es claro que en 1945, cuando la guerra mundial había terminado y el uomo qualunque esperaba, como consecuencia de ese final, cambios revolucionarios, ese "aquí" y ese "ahora" estaban empapados de política. El hombre de la calle no hablaba de otra cosa. Y la verdad es que si yo no hubiera creído que esos cambios estaban a punto de advenir, no hubiera salido del silencio en que me mantenía desde hacía diez años" (66). En su "Carta a José García Nieto", aparte de explicar ahora "lo alto por lo bajo", considera el existencialismo como una nueva rebeldía subjetiva anarquizante y, por tanto, no revolucionaria, con la que no se va a ninguna parte (67). En los años de la poesía social, la contradicción existencialismo/marxismo

va a generar profundos debates, Lo demás es silencio, es uno de ellos, en su obra. No voy a insistir más en este punto, ya que habrá lugar en este trabajo de ver a "Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya" en donde la autocrítica, la autointerpretación y la autocensura van estrechamante unidas (68). No obstante, no voy a dejar pasar por alto sus comentarios a los trabajos que nos ocupan en este apartado. Al incluirlos en su Poesía y verdad, aquí como "antecedentes" a su estudio teórico del prosaísmo, Gabriel Celaya formula una serie de comentarios (los vimos en ambas publicaciones) que paso a resumir brevemente: De la "Carta a Victoriano Crémer" dice que ante los ataques recibidos que cuestionaban aquella poesía como tal, él, fuera ya de ironías, se vió obligado a escribir esta carta para demostrar que no pretendía eludir unas respuestas concretas a aquellas acusaciones. "Cada poema a su tiempo" lo escribió más que para responder a un ataque concreto, para proclamar unos principios que entonces le parecían evidentes, pero que realmente eran más bien instinto o llamadas urgentes del momento que ideas clarificadas. Del prólogo a Las cosas como son (un decir) dice que en él puede observarse cómo su prosaísmo estaba vinculado a la forma existencial que en un principio no tenía nada que ver con lo que sería la poesía social. Asímismo, el descaro de su poesía y su inseguridad de que fuera "canonizable" también puede comprobarse al atribuir su libro a "Juan de Leceta" (efectivamente, él publicó "Cada poema a su tiempo" bajo el heterónimo "Juan de Leceta"; siendo ésta una de las pocas ocasiones

en que no firma su producción teórico-crítica con el conocido heterónimo de "Gabriel Celaya"). En estos textos,"y aún dando de lado las cuestiones extraliterarias, yo imbricaba en uno muchos problemas que procuraré ahora ir tratando por separado para más claridad. Creo que en aqeel tumulto de mis comienzos había algo que sólo después, poco a poco, y precisamente en la medida en que, con los años, iba perdiendo velocidad, he ido comprendiendo" (69).

Por loqque al funcionamiento histórico de estas posiciones ideológicas respecta, no hay cambios cualitativos con loqque decíamos en los últimos párrafos del apartado anterior. De todas maneras, este análisis, necesariamente extenso, ha servido para reafirmar cuanto allí decía y para clarificar, através de sus artículos sobre el prosaísmo y a través de los de carácter filosófico, la problemática en que se mueve ahora que no va a sufrir alteraciones ni importantes contradicciones en otros trabajos de esta época, que vamos a ver a continuación.

Los artículos críticos sobre la poesía española más reciente (1948-1950)

Los artículos que van a constituir el objeto de análisis del presente apartado fueron publicados, a excepción del titulado "Ricardo Molina, Elegías de Sandúa" que lo fue en la revista zaragozana Doncel (70), en el diario La Voz de España de San Sebastián entre marzo de 1948 y noviembre de 1950. Por lo que al medio periodístico respecta, ya hablamos en su momento del diario La Voz de España. Pero no así de la revista Doncel: esta revista sólamente tendría de vida un año -1948- y en ella colaboraron fundamentalmente poetas aragoneses. Entre ellos destacan Labordeta y Pinillos que impusieron una orientación ya surreal ya paralela a las nuevas tendencias de la poesía española. El artículo en cuestión constituye la única colaboración de Gabriel Celaya en esta revista.

Por otro lado, el hecho de haber agrupado ahora esta serie de artículos, pese a que muchos de ellos cronológicamente son anteriores a algunos de los ya analizados, se debe a que he considerado un principio metodológico fundamental: agrupar aquellos trabajos que posean coherencia interna con respecto al objeto sobre el que ajustan su arquitectura crítica, siempre y cuando no se aprecien cambios cualitativos entre ellos.

Tras el análisis de la polèmica inicial a la que respondían sus dos primeros artículos en los que se destacaban aspectos generales de la poesía, tras el balance de la

poesía española producidos entre 1927 y 1947 y la propuesta de acción formulada por cuatro críticos y tras el estudio de sus artículos asímismo polémicos y más propiamente teóricos sobre la nueva poesía o poesía coloquial, se impone en estos momentos nuestro detenimiento sobre algunos trabajos de crítica concreta que van a ocupar éste y otros apartados del presente capítulo. Es por lo que prestaremos nuestra atención a ese grupo de artículos que toman por objeto la poesía producida más recientemente en nuestro país e incluso, en una ocasión, la poesía, también española, que en parte se produjo y se publicó más allá de nuestras fronteras como es el caso de su artículo sobre el, hasta entonces, último libro de poesía de Juan Ramón Jiménez. Los dos primeros llevan un mismo título, "Penúltimas noticias de la poesía española" (17 y 27 de marzo de 1948, respectivamente), los siguientes fueron titulados, "Poesía de hoy" (24 de julio de 1948), "Poesía en el aire" (29 de octubre de 1948), "La obra de Juan Ramón Jiménez" (13 de abril de 1948) y por último, "La personalidad literaria de Blas de Otero" (9 de noviembre de 1950) (71). Los dos artículos titulados "Penúltimas noticias de la poesía española" y "Poesía en el aire" se dividen en diferentes apartados en los que nuestro crítico alterna lo que podríamos considerar mera información literaria, noticias o acuse de recibo de determinadas publicaciones, con la breve crítica de libros de poesía recientemente publicados. "Poesía de hoy", por el contrario, ofrece sin apartado alguno lo que hemos dado en llamar información literaria y crítica más o menos quintaesenciadad, constituyendo este artículo

un curioso balance de la situación concreta de la poesía española en 1948. Por lo que concierne a los dos últimos antes mencionados, su atención se centra en el último libro publicado por Juan Ramón Jiménez y en un "nuevo valor" de la literature española: Blas de Otero.

Lógicamente conforme a lo ya expuesto, estos trabajos no constituyen paréntesis alguno con lo anterior, aunque sí pueden ser aislados o especificados de aquellos otros, en tanto son crítica periodística concreta, crítica que valora e interpreta las últimas publicaciones aparecidas. Como veremos a lo largo de nuestra exposición, en estos trabajos subyacen las mismas "raíces" ideológicas que en los anteriores, sus mismas preocupaciones y posiciones teóricas por lo que a la poesía respecta, aunque, en este caso, podremos situarnos en vías de una clarificación de la base metodológica concreta de esta labor crítica entre otras cosas, fuera ya de teorizaciones y polémicas. Aunque globalmente estos nuevos artículos sean consecuencia de una misma base ideológica como se desprende de su detenida lectura, esto no coarta ni impide un análisis de la concreta "presentación", así como de la metodología crítica aquí empleada.

Por otro lado, a la hora de ofrecer un resumen descriptivo del material que nos ocupa, no puedo seguir utilizando el criterio que me impelía a la particular y detallada exposición de cada uno de los artículos. Más bien, se impone, en esta ocasión, aislar de los distintos trabajos lo que, por un lado, son las noticias literarias, de indu-

dable significación aunque de menor interés; de lo que, por otro, son las críticas concretas de libros de poesía. Es por lo que subdivido esta exposición en tres apartados fundamentales: En primer lugar, expondré la información literaria; en segundo, las críticas; y, por último, daré cuenta del balance de la poesía española más reciente que supone su artículo "Poesía de hoy". Pasemos, pues, al primer punto.

En el primer artículo citado, Gabriel Celaya da noticia de la aparición del número treinta y dos de la revista Espadaña de la que dice: "esto no puede durar; es demasiado bueno; es demasiado límpio y valiente"; en el mismo lugar, comunica a los lectores la visita que a "Norte" y a otros núcleos de poesía españoles del momento ha hecho un profesor chileno, Roque Esteban Scarpa, con intereses de tipo cultural y literario, aprovechando nuestro crítico la ocasión para destacar el interés y conocimiento que de la joven poesía española se tiene fuera de nuestras fronteras. En el segundo trabajo, da asímismo tres noticias: el posible cambio de nombre de la alicantina revista Verbo, elogiando, de paso, a su animador, Vicente Ramos Pérez; la convocatoria que Sánchez Castañer, catedrático -en aquel momento- de Literatura de la Universidad de Valencia, ha hecho a más de doscientos poetas para que escriban un poema de temas extraídos del "Quijote", destacando Gabriel Celaya que tan elevado número es síntoma del importante desarrollo de la joven lírica española; y, finalmente, anuncia la aparición del libro Huesped de un tiempo sombrío de Leopoldo de Luis, a cargo de la Editorial "Norte" que como

sabemos él anima y dirige. La noticia, por último, que ofrece en "Poesía en el aire" es la febril actividad de determinados núcleos de poesía, consecuencia, según manifiesta, del tiempo angustioso en que viven los poetas lo que ha hecho volver las miradas a su hondura sustancial.

Por lo que a las críticas concierne, en el primer artículo que titula "Penúltimas noticias de la poesía española", Gabriel Celaya introduce un breve apartado, "Ricardo Molina, "Elegías de Sandúa"", reproducido poco tiempo después con ligeras variantes y con la misma denominación en la revista Doncel de Zaragoza (72), en el que critica las trece elegías que la revista cordobesa Cántico ofrece en su octavo número de este poeta andaluz. Para el crítico vasco, esta poesía es directa, de dentro, fruto de la autenticidad de un poeta que sabe por donde se anda y que se ha hecho merecedor de una especial atención. En el segundo artículo, de igual manera, el poeta y crítico donostiarra elabora una crítica al libro de Enrique Azcoaga El poema de los tres carros y al de Concha Zardoya Dominio del llanto. En el primer caso, manifiesta que Azcoaga es un inquieto poeta como lo demuestra la publicación de cinco libros consecutivos en cinco años y que el libro en cuestión nos lleva a las cosas sencillas y fundamentales cuya forma, dominada por la irregular utilización de endecasílabos asonantados, responde a una especie de ritmo respiratorio. De esta manera, Azcoaga ha resuelto el artificioso rigor de la poesía contemporánea. Por lo que al libro de Concha Zardoya se refiere, galardonado con un accésit en el concurso de poesía "Adonais" del año 1947,

Gabriel Celaya expone que éste apunta más que a un necio sentimentalismo, a la hondura de nuestro ser de criaturas condenadas a la muerte. Su verso fluído y abundante si no asépticamente estético, va cargado de la emoción que da la conciencia de ser lo que somos. El libro, según Celaya, que es una rítmica y sentida interrogación apunta alo que de misterioso hay en toda pregunta, levantándonos por encima de nuestros límites aparentes. Em "Poesía en el aire" reproduce cuatro breves críticas. La primera de ellas a "Los poetas cordobeses" que se agrupan en torno a la revista Càntico, Ricardo Molina, Pablo Garcia Baena y Juan Bernier. De ellos, de este grupo destaca, pese a sus afinidades, las diferencias, centrándose especialemnte en Mientras cantan los pájaros de Pablo García Baena, del que dice es el más sensorial de los tres poetas que con sus exuberantes versos libres responde al mundo exterior con ecos que rebotan en su hondura. De Mientras cantan los pájaros, expone que en sus largos versos corre una sustancia densa. Sus poemas que procuran arcaicas resonacias, tienen afinidad con esos temas bíblicos que funden lo sensual y lo sagrado en un racional sobrecogùmiento. Por otro lado, bajo el título "Las vacaciones de Diaz-Plaja" y tras reconocer su aguda labor de crítico que se conjuga con un real sentir de poeta, expone su crítica a Vacación de estío que oculta una poesía de gran estilo y ambición trasdendente, siendo un retorno a lo elemntal y tremendo de la vida. El valor del libro reside en su "central ponerse en lo que importa". Inmediatamente después introduce un apartado, "La callada palabra de Eduardo Haro", donde elabora una

crítica de este poeta que habla solo y con voz honda. Sus poemas breves dicen "más de lo que dice con difícil facilidad". Finalmente, el artículo en cuestión se cierra con el apartado "La poesía desnuda de Dámaso Santos", título que encubre su crítica al libro de poesía titulado La tarde en el Mirón (Versos de Soria). El poeta, según Gabriel Celaya, está bien enraizado en la tierra que ama. Así, la sustanciosa pobreza de una Soria hondamente sentida da a sus versos una sabia parquedad que va a una con su profundidad.

A La Estación total con las Canciones de la nueva luz (73), nueva publicación de Juan Ramón Jiménez, dirige Celaya su atención, fruto de la cual es su artículo "La obra de Juan Ramón Jiménez". Dedicar un artículo exclusivamente al poeta andaluz, frente a los anteriores trabajos suyos que agrupaban distintas críticas de nuevos libros de poesía, supone una valoración de salida. El ingeniero-poeta-crítico califica de "Acontecimiento" la aparición de este libro, ya que Juan Ramón Jiménez es cada vez más parco en dar libros a la imprenta, aunque esto no quiere decir que no elabore su "obra" a la que se entrega con más ahinco que nunca. En la base del nuevo libro, señala Celaya, está "esta tremenda y casi trágica exigencia de perfección y desnudez que Juan Ramón se ha impuesto a sí mismo". En este nuevo libro que recoge y, por tanto, da nuevo valor a poemas ya conocidos se ve a un Juan Ramón total, perfecto, emotivo y sensible como el de la primera época (74), "pero -dice Gabriel Celaya textrualmente- tan mágicamente verbal y tan tembloroso de hondas verdades como quizás alguno no sepa apreciar". Termina su artículo adhiriéndose

a la propuesta que Ramón de Garciasol hizo en la revista Insula, en la que éste proponía solicitar el premio Nobel para tan destacado poeta español en el exilio.

Antes de entrar en la descripción del balance literario que supone "Poesía de hoy", vamos a detenernos sucintamente en el interesante artículo que dedica a ese poeta asimismo vasco, recientemente desaparecido, compañero suyo de "armas poéticas" que es Blas de Otero. La circunstancia que movió a Celaya a escribir "La personalidad literaria de Blas de Otero" fue, según me expuso oralmente el crítico vasco, la desigual acogida dispensada por el público de San Sebastián a este poeta vizcaíno con motivo de una charla y recital poético ofrecido por éste en la capital guipuzcoana. Esta fue, pues, la razón que obligó a Gabriel Celaya a defender a Blas de Otero cuya verdadera importancia ya dejaba entrever: "La revelación de Blas de Otero -comienza diciendo- ha constituido el máximo acontecimiento en la vida poética española del año en curso" (1950). Así lo confirma su libro Angel fieramente humano cuya exclusión del premio de poesía "Adonáis" por razones extraliterarias ha despertado un enorme interés al igual que Redoble de conciencia, éste, sí, galardonado con el premio "Boscán" poco tiempo después. La poesía de Blas de Otero, según Celaya, nos hace sentir que la poesía es algo más que ese decir bonito y brillante a que otros poetas de otras latitudes nos tienen acostumbrados. Su poesía es humana, auténtica. Destaca al mismo tiempo el cuidado que da a la forma como lo más característico y valioso de su producción. Pero, pese a ser más poeta sabio que directo y pese a que "toca y retoca, vuelve y revuelve, apura y

quintaesencia", nunca da en preciosista. No se va por las ramas. "Es un verso de vasco. Dice lo que tiene que decir como Dios manda y nada más. Nada más, ni nada menos".

En su artículo "Poesía de hoy, Gabriel Celaya ofrece, como decíamos, un breve e interesante balance del estado y desarrollo de la poesía española más inmediata. Lejos de reducirse a la mera elaboración de una nómina de revistas, poetas y grupos literarios, alterna ésta con el comentario quintaesenciado, ofreciendo de vez en cuando juicios globales sobre esta poesía.

Comienza señalando la necesidad vital que lleva a la poesía actual a superar todo tipo de dificultades, lo que ha hecho aumentar el número y frecuencia de publicaciones. Así, las nuevas revistas La Isla de los Ratones y El Pobre Hombre, en Santander; Raíz, en Madrid; y Doncel, en Zaragoza. Las antiguas Espadaña, valerosa y bien situada; la mal conducida Alforjas para la Poesía, del madrileño teatro Lara; Al-Motamid o el contacto perseguido por Trina Mercader entre la poesía española y la poesía árabe; Verbo, revista dirigida por José Albí, etc.. Por lo demás, destaca la revista cordobesa Cántico y su número consagrado a Pablo García Baena (la crítica a este número, recordemos, ha sido vista con anterioridad); Las Horas Situadas, revista zaragozana, del la que destaca los números firmados por Gerardo Diego y Vicente Aleixandre. No se olvida, en este breve panorama, de su propia editorial-colección literaria Norte, sin otros comentarios; menciona la revista Proel, anunciando su próximo número "monstruo", y Corcel. De Adonáis destaca la publicación de Contemplación del tiempo, de Eugenio de Nora, al que elogia en sumo grado.

Para Celaya, pues, "el tono general de la poesía de hoy acusa una marcada reacción contra aquel "garcilasismo" que imperaba entre los años 1940 y 1945. "Hubo, en efecto, un momento -dice- en que la sujeción a las formas regulares y clásicas(y, en especial, al soneto) pareció una ascesis saludable contra los excesos del liberalismo neo-romántico; pero esa supuesta ascesis degeneró en un preciosismo huero y un escayolado neo-clasicismo contra el cual se levanta hoy, con redoblada energía, una poesía bien entrañada y, a veces, de puro abierta, desabrida". En este sentido, resalta el libro Nocturnos, de José Antonio Novais; Sumido 25, de Miguel Labordetta (sic); Alma desnuda, de Juan Guerrero Zamora, libros que enjuicia muy favorablemente. Por último, señala libros como Mujer de barro, de Angela Figuera, y Todavía la Vida, de José Ignacio de Aldecoa: contacto con un "cálido y transido ser femenino" y por lo que al segundo citado respecta, levanta un pálpito de vida hondamente vivida. Aquí se cierra el balance.

La característica fundamental de estos artículos, frente a los analizados hasta este momento, reside en que Gabriel Celaya se centra en un objeto exterior a él, afirmándose a sí mismo consecuentemente como sujeto crítico. Si anteriormente veíamos cómo el vasco había iniciado su tarea crítica movido por distintas razones: defensa de sus concepciones de la poesía y defensa de la poesía española contemporánea, propuesta de una norma de acción en el

terreno de la creación poética en otro momento y justificación de su quehacer poético más tarde, comprenderemos ahora la importancia que estos artículos tienen, en tanto son críticos en un sentido estricto. No hay otras motivaciones de su discurso crítico que la elaboración de este mismo discurso con vistas a la orientación e información de los lectores. Gabriel Celaya, aún sin abandonar determinadas concepciones acerca del fenómeno poético obviamente, sí ha abandonado momentáneamente aquellas razones que le condujeron a determinada tarea crítica. Aquí y ahora, Celaya valora, interpreta, compara, selecciona y pone a sus lectores guipuzcoanos sobre la pista del último quehacer poético español,sin otras pretensiones y necesidades exteriores al propio discurso, al menos en apariencia. Se está afirmando en él el carácter de crítico literario. Claro que esto no quiere decir que en sus artículos no reproduzca sus mismas posiciones ideológicas y consecuentemente sus mismas concepciones de la poesía mantenidas por estos años. Lo hace, como vamos a verlo. Pero ya de una manera menos abierta. Más sometida al propio discurso crítico. Entrelíneas, podríamos decir. En él predomina ahora la otra faceta del sujeto literario, esto es, la faceta del sujeto lector. Pero, al fin y al cabo, sujeto. Gabriel Celaya vuelve a producir (se) y reproducir (se) esta categoría ideológica. Es el sujeto existencial el que aquí vuelve a aparecer, principio y fin de su propio devenir, tan sólo que "proyectado" en un objeto que se presume exterior a él: los distintos discursos poéticos de los que se ocupa y no ya, repito, de su propio hacer poético.

Esta nueva orientación de su discurso crítico que acabo de señalar no presupone, como vengo repitiendo insistentemente, un cambio en sus concepciones de la poesía y del poeta, tal y como vamos a observar a continuación. Concibe al poeta y la poesía directamente vinculados con su tiempo y no como mero juego verbal ahistóricamente considerado. Esta concepción básica recorre todos sus artículos. De ahí que califique de demasiado buena, limpia y valiente a la revista leonesa Espadaña, núcleo de poesía "humana" y "desgarrada", enemiga número uno de la corriente garcilasista que, al parecer, está tocando a su fin. De ahí también que se refiera a Ricardo Molina como poeta auténtico; a Guillermo Díaz Plaja como poeta que retorna a lo elemental y tremendo de la vida y que se pone en lo que realmente importa, ya que "como todos los poetas de hoy, sabe que no estamos para bromas y siente hasta la angustia la verdad de "la soledad en que nos encontramos a nosotros fugitivos de la muchedumbre" ". Esto explica asimismo que,al referirse globalmente a la enorme proliferación de poesía en estos años, diga: "Ante esta actividad, casi frenética dentro de su reducido ámbito, algunos experimentan sorpresa y hasta escándalo: "la poesía no es cosa de nuestro tiempo -nos dicen. Estamos demasiado preocupados para fijar nuestra atención en ella". Ahora bien, ¿Por qué -se pregunta Celaya- entonces los poetas no callan? ¿Por qué claman, en su desierto, hoy más que nunca? ¿No será porque nuestro tiempo, precisamente porque es angustioso, nos revierte a nuestra hondura sustancial y a ese radical enfrentarnos con lo que de verdad somos a que sólo la poesía, si no es la religión, responde?" (75). Lo

mismo observamos en "Poesía de hoy", artículo en el que, al referirse al tono general de la poesía española más reciente, destaca su abierta reacción contra el garcilasismo, considerándola bien entrañada e incluso, por esta razón, desabrida. De igual forma se manifiesta al referirse a Blas de Otero: "Arranca -dice- desde el secreto de una conciencia largamente macerada y cuando canta, nos hace sentir que la poesía es algo más que ese decir bonito y brillante a que nos tienen acostumbrados los poetas de otras latitudes" (76). Las referencias podrían multiplicarse una y otra vez. Pero creo que las aquí expuestas son suficientes para percatarnos concretamente de cuáles son sus concepciones del fenómeno poético, concepciones que le impelen a seleccionar a los poetas de los que habla y a airear lo que su propia problemática le hace "ver" en ellos y en su poesía, esto es, una poesía del aquí y del ahora. Y esta ideología, de base existencial, que él posee en estos momentos le lleva a decir de Dominio del llanto, libro de poesía de Concha Zardoya, que apunta a la tremenda hondura de nuestro ser de criaturas caídas y condenadas a la muerte y que da "la conciencia de ser lo que somos, de nuestro ser no siendo, de nuestro vivir de hombres que, aún de cara a la evidencia de la muerte, nos mantenemos esperanzados" (77).

En mi análisis, voy a ocuparme ahora de la metodología crítica empleada en sus artículos, de donde podremos inferir asimismo algunas conclusiones que vendrán a completar el conocimiento que de sus concepciones acerca de la literatura y de su problemática de base estamos adquiriendo. Y esto por un principio elemental: cualquier método o simple-

mente la ausencia del mismo presupone una teoría o unas concepciones determinadas de la literatura, reflexionadas o no, de las que -es lógico- consciente o inconscientemente es portador. Pues bien, las lecturas críticas que emprende Celaya en nuestro caso se caracterizan fundamentalmente por una ausencia de método preciso. El habla a propósito de un libro lo que ab initio piensa, lo que su "impresión" le dicta. Sus lecturas no son resultado final de un análisis pormenorizado y encorsetado en un método. Más bien, la crítica que Gabriel Celaya elabora aquí, viene impuesta en un doble sentido: por sus propias concepciones al respecto y por el medio -periódico- y público a que se dirigen, lo que convierte a estos artículos en coyunturales y voladizos. Se trata de dar un juicio apresurado sobre libros que acaban de ver la luz o sobre poetas que apenas han terminado de pronunciar su primera palabra. Así, sin pretenderlo el crítico probablemente, nos ha dejado un claro testimonio al respecto, cuando al juzgar a Ricardo Molina dice: "La primera impresión que estas trece elegías producen es la de ser directas, palpitantes, leves y como removidas por una brisa de dentro" (78). Sus artículos, pues, van alternando la información con la interpretación y valoración global de determinados libros de poesía, interpretación nacida, a veces, más del flujo recreador que de la contención reflexiva, lo que nos vuelve a poner sobre la pista del carácter impresionista de estos artículos. Y si no veamos un párrafo de una de estas publicaciones en el que su discurso crítico nada tiene que envidiar a cualquier discurso "poético": "Este río ancho y caudaloso, tan esencialmente femenino, de la poesía de Concha Zardoya

refleja el milagro de un cielo estupefactamente luminoso, el discurrir de una vida que se engandece palpitando, la rara flor de una espiral que cabrillea luminosa al elevarse en el azul y se hunde por debajo sus raíces tormentosas en una tierra que aumentan los dolores y las miserias de cuantos, hombres como cualquier otro, vemos cómo se nos van nuestros amigos, nuestros amores y nuestros mejores anhelos" (79).

De todas maneras, y pese al fragmento citado, no puede afirmarse que su crítica sea estrictamente recreadora. Y no lo es, porque hay una valoración e interpretación global y un afloramiento constante de preocupaciones "esenciales", como veíamos, en torno al hombre, al tiempo histórico y a la misma poesía que, expuestas con pretensiones literarias o sin ellas, aparecen una y otra vez. Estas preocupaciones "esenciales" a que me refiero orientan su crítica hasta el punto de perseguir a través de ella más lo auténtico y humano que el mero goce o placer estético. De lo apuntado se infiere que no podemos considerar el impresionismo crítico, sin duda presente en los artículos y trabajos de Gabriel Celaya, en el sentido estricto en que se nos muestra la crítica de un Anatole France o de un Jules Lemaître. No obstante, nos indica se concepción acerca de la crítica, de cómo debe "leerse" el discurso poético que, radicalmente y en sus presupuestos últimos coincide con los de los críticos franceses citados. De aquí se infiere asimismo la existencia de un concepto del escritor/lector y del texto. Veámoslo: Los artículos de Celaya en general y éstos en particular no pretenden conocer, sino preparar la lectura de un posible lector del objeto criticado que, en última instancia, es el verdadero protagonista, en tan-

to que éste se comunicará directamente con la verdad humana del texto. La crítica de Celaya, en este caso, no sólo no es científica, sino que ni siquiera aspira a serlo: la crítica es, por tanto, interpretación, clarificación y allanamiento del camino que poco después recorrerá el lector. Pero es más, Gabriel Celaya lee directamente, comunicándose con la verdad última del poeta de la que intenta dar cuenta en sus artículos. Esto supone una concepción del texto poético como algo no objetivo o en sí, sino como un lugar de encuentros, transparente, en el que se proyectan tanto el sujeto poeta como el sujeto lector, en nuestro caso como sujeto lector-crítico . Esta es la lógica de sus artículos, una lógica de base burguesa. Globalmente, pues, ésta es la ideología que producen y reproducen. Ahora bien, la específica utilización de estas categorías junto a la selección de determinados poetas y a la orientación de sus críticas en una dirección determinada, nos permite hablar de su ideología existencialista. El humanismo, el compromiso y el apelar a la conciencia de los lectores a que lean y conozcan la poesía (dolorida y angustiosa, auténtica) de su tiempo, así nos lo reafirma.

Una vez realizado el análisis global de sus artículos, pasaré a exponerles algunas consideraciones acerca de algunos aspectos particulares de los mismos. Procederé a resaltar algunas de las contradicciónes que se observan con respecto a otros trabajos de esta misma época. Gabriel Celaya ha expuesto en alguna ocasión que no existe diferencia entre fondo y forma. Sin embargo, en el segundo artículo titulado "Penúltimas noticias de la poesía española" hace una sucinta caracterización formal de Enrique Azcoa-

ga. Por otra parte, llama poderosamente la atención el tratamiento dado a la figura de Juan Ramón Jiménez: hay trabajos de estos mismos momentos en que Juan Ramón es duramente atacado, en tanto dedicó su obra a la inmensa minoría y en tanto practicó o procuró una poesía pura que se opone a lo que Celaya piensa acerca de la poesía. Sin embargo, su artículo "La obra de Juan Ramón Jiménez" parece estar escrito en un tono distinto, un tono menos combativo cuando no laudatorio. En él hay menos pasión que en otros previamente analizados. Ahora parece centrarse en la defensa del oficio de poeta y de la autenticidad con que Juan Ramón se da a su obra. Pero esto no quita para que utilice algunos adjetivos como "tremenda" y "trágica" a la hora de enjuiciar la exigencia de perfección del poeta. Pequeñas matizaciones que en muy poco recuerdan anteriores (y también los habrá posteriores) ataques. De todas maneras, cabe decir que este artículo, aunque esté motivado por la publicación de un libro, es coherente en su título, "La obra de Juan Ramón Jiménez", pues es la obra del poeta onubense lo que crítica a partir del libro en cuestión. El hecho, además, de que le dedique un artículo exclusivamente al poeta andaluz, al igual que hace con Blas de Otero, frente a los artículos vistos en este apartado que son balance general cuando no reunión de numerosas críticas a otros tantos poetas, denota ya una valoración.

Por lo que respecta a su artículo sobre Blas de Otero, no podemos ignorar el porvenir que habrían de alcanzar sus afirmaciones sobre el poeta vasco vertidas en dicho trabajo tan tempranamente. Si apuramos, en su crítica-defensa de

Blas de Otero se hallan contenidos los rasgos que más adelante irá aireando la crítica en general.

Finalmente, cómo no referirnos al interés que representa el balance de la poesía española más reciente expuesto en "Poesía de hoy"; y esto aún más cuando la práctica poética de postguerra ha tenido un importante desarrollo a través de las revistas y publicaciones periódicas. Esa larga nómina de revistas y poetas, juzgadas con una breve frase o comentario, denotan el alto grado de información que sobre la poesía de su momento posee el poeta y crítico vasco, al mismo tiempo que muestran sus relaciones literarias con cualquier órgano de difusión poética por ecléctico que éste fuera, cosa por lo demás muy frecuente entonces. Esto demuestra también que la poesía es hecha y consumida por y para poetas, a pesar de los intentos de divulgación que Gabriel Celaya hace a través de sus artículos y a través de su práctica poética coloquial que durante estos años mantiene.

Los artículos críticos sobre novela (1948-1949)

La atención crítica de Gabriel Celaya también se extiende a la producción novelística, aunque bien es verdad que ésta es cuantitativa y cualitativamente inferior a la presentada a la poesía. Resulta obvio, por tanto, observar que sus preferencias literarias se centran en los discursos poéticos. Ahí están para confirmarlo su larga lista de publicaciones poéticas, así como la de sus trabajos teóricos y críticos sobre tal género literario (80). Esto no quiere decir, por otro lado, que en tanto "creador" no haya cultivado en alguna ocasión la narración (81). Pero, esta vertiente de su producción no ha sido considerada por la crítica con el mismo rasero empleado para su producción poética y, cuando esto no ha sido así, las lecturas y recensiones críticas que sobre su producción narrativa se han realizado (82), se han situado en buena parte a la enorme sombra de su producción poética. Esto explica, parcialmente al menos, su escasa atención crítica a los novelistas, a las novelas. Así, pues, frente a la constante preocupación por la poesía española contemporánea que podemos observar en su producción crítica, no extraña que, durante estos últimos años de la década de los cuarenta, sólo se aproximara en tres ocasiones a este tipo de producción. Y no extraña tampoco que dos de estos tres artículos estén dedicados a novelistas extranjeros frente al dedicado al joven Miguel Delibes con ocasión de haber obtenido en premio Nadal en su convocatoria de 1947 con su no-

vela La sombra del ciprés es alargada y a Manuel Pombo por ser finalista del mismo premio con Hospital general. Los artículos a que me refiero son los siguientes: "El cuarto "Nadal" " (83), "Robert Henriques: El capitán Smith y compañía" (84) y, finalmente, "Noticia de Henry Miller" (85).

Por lo que al medio periodístico en donde éstos aparecieron respecta, dos de los trabajos fueron publicados en el diario guipuzcoano La Voz de España, al que nos referimos en su momento, y uno en Insula, siendo ésta la primera vez que Gabriel Celaya colabora en tan prestigiosa revista de crítica literaria. En ella colaboraron -colaboran- numerosos intelectuales españoles y extranjeros. Insula, revista de ciencias y letras al principio, se orientó finalmente a las letras, ofreciendo sus páginas a todas las corrientes críticas y sus respectivas concepciones de la literatura, constituyendo por ésta y otras razones un testimonio único para conocer la cultura y literatura española desde el año 1946 en adelante.

En "El cuarto "Nadal" ", Gabriel Celaya expone una serie de consideraciones en torno a tan importante premio, destacando su importancia frente a los concursos eruditos de los centros de cultural oficial y llamando la atención a las grandes editoriales que no se atreven a publicar más que a autores consagrados frente a lo que el "Nadal" significa de estímulo para los jóvenes autores españoles (86). Su crítica se dirige tanto al ganador, Miguel Delibes, como al finalista, Manuel Pombo, resultando ser "un juego literario del momento el apostar en favor del uno o del otro". Tras situarlos en su momento para lo que da un brevísimo repaso a la novela de los últimos decenios (Dickens, Balzac,

Tolstoi, Dostoievsky), advierte nuestro crítico que las obras de los contemporáneos no son verdaderas novelas, sino "ensayos autobiográficos o reportajes encubiertos". Para ratificar su afirmación trae a colación a Proust, Joyce, Mann, Faulkner, etc. . A continuación, retoma el hilo de su crítica y señala como característica de los dos libros en cuestión, tras calificar el de Delibes como el más literario o el más conscientemente compuesto, el hecho de que oresten su atención a la vida directa y a la sencilla realidad. Es por lo que Celaya llega a afirmar que más que construir una obra literaria, los autores "narran una vida y toman como argumento y estructura para su relato la ley orgánica de un desarrollo existencial, del que tratan de extraer una enseñanza que, aunque no cae en ingenuas predicaciones, se identifica sin duda con la de su experiencia personal". Tras describir las dos partes de la novela de Delibes e imponer su interpretación, Gabriel Celaya critica la obra de ser demasiado simple y de resentirse de ciertas artificiosidades. No obstante, le señala aciertos y entre ellos destaca el buen estilo con que se hace manifiesto el carácter del protagonista, que es la razón última del libro. Por lo que a la novela de Pombo concierne, Celaya afirma que, pese a estar construida también en torno a la vida de un hombre (desde la dolorosa infancia hasta sus éxitos como médico, etc.), ésta no observa por su ambición panorámica un desarrollo lineal, poniendo en primer plano un variado número de personajes. "<u>Hospital general</u> es un pequeño mundo -dice nuestro crítico- confuso y animado en el que resulta apasionante perderse, ya que salva, con su rica sustancia humana, lo que a veces hay en él de desviado e inoportuno para el conjunto del relato".

Su artículo sobre la novela de Robert Henriques, El capitán Smith y compañía, comienza también con unas consideraciones de tipo general orientadas, en esta ocasión, a la novela en tanto género literario. Manifiesta en este sentido que hoy -1949- no puede hablarse de novela al igual que lo hacía la vieja preceptiva, 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. Es por lo que Celaya pretende delimitar qué es en realidad la novela en cuestión, si bien antes y al margen de reglas y preceptivas la califica de magnífica y asombrosa narración. Valora nuestro crítico que Henriques hable de la vida desde la muerte, ya que esto, enfrentarse sin miedo a la muerte, "es la más profunda necesidad del hombre de hoy". Valora asimismo la manera sencilla cómo el autor narra la herida de muerte recibida por el capitán Smith (el protagonista). Todo el libro de Henriques se resume, pues, según Celaya, en eso: en contar la agonía del protagonista en el que se dan cita pensamientos semiconscientes acerca de su vida y las peripecias de la acción de guerra que le han llevado a ese estado agónico. Todo ello en un espacio sin dimensiones. Celaya continúa su crítica inmerso en la problemática de la novela y termina diciendo:"Este relato, que tan felizmente conjuga la narración de unos sucesos sencillos con un esplendente lirismo y un simbolismo de vasto alcance, quizás no sea un modelo de cómo debe estructurarse una novela. Quizás sea, más que una novela, un poema en prosa".

Finalmente, detengámonos en su artículo sobre el novelista norteamericano Henry Miller que, recordemos, es el primer trabajo publicado en una revista de tan importante alcance y seria trayectoria como es Insula. En "Noticia de Henry Miller", nuestro crítico viene a exponer inicialmente la aureola de escándalo con que vienen envueltas las novelas de este autor. El escándalo viene "por la reiteración de escenas maniática y exasperadamente sexuales" ante las que Gabriel Celaya sólo siente hastío. No obstante, el crítico vasco señala que dar de lado a Miller por esta razón sería injusto, ya que su intención va más allá como se desprende de Tropique du Cancer, Tropique du Capricorne y, sobre todo, de Crucifixion en rose, novelas en las que lo sexual, con ser importante, ha pasado a un segundo plano a medida que su obra progresa. Tras criticar el sensacionalismo, lo falto de interés de los editores franceses de Miller, Celaya intenta situar al novelista en su sitio, al decir de él que quiere dar una experiencia más que autobiográfica y en tanto que "pone el contenido de su mensaje por encima de las preocupaciones de orden pura, y un poco estérilmente, estético". Señala más adelante que esos libros poseen páginas brillantemente literarias; pero, en conjunto, carecen de estructura, aunque esta cuestión debe ser obviada, ya que su autor probablemente pretendiera expresarse así. Lo importante ahora para Gabriel Celaya es que escuchemos "como él quiere su mensaje, y, sobre todo, tratemos por un momento de hacerlo nuestro". Miller lo que viene a revelar con sus libros, manifiesta Celaya, es algo muy conocido: "La negra fecundidad de la naturaleza (...) un alma única y, a la vez, sagrada; una espléndida indiferencia y, a la vez, una especie de alegría feroz". Por otro

lado, afirma el vasco que las ideas vertidas en sus obras resultan imposibles de esquematizar, so pena de traicionarlo. Es más, continúa Celaya, el novelista norteamericano no son ideas lo que nos comunica, sino que quiere hacernos partícipes de un experiencia. Para lograrla, hay que renunciar a comprender. Nuestro crítico termina diciendo: "Ante la obra de Miller, por lo menos, me parece necesario gritar (...) "Sí". "Sí", por encima de la crítica literaria", porque, según piensa, Miller se contagia".

Vamos a proceder al análisis de estos artículos. Para ello, aislaré y comentaré las distintas concepciones que de novela, novelista posee en estos momentos, analizaré asimismo la metodología crítica empleada y sus concepciones explícitamente expuestas acerca de la crítica literaria. En una segunda fase de la exposición, haré referencia a algunos aspectos particulares sobresalientes de estas publicaciones.

Gabriel Celaya formulas unas concepciones sobre la novela en general y sobre la novela de este momento histórico más concretamente. Así, en "Robert Henriques: "El Capitán Smith y compañía"", comienza diciendo que la producción novelística actual es tan varia en intención y estructura que no puede hablarse en propiedad del género "novela", ya que ésta carece de reglas. En su artículo "El cuarto "Nadal"" expone asimismo que la novela contemporánea no es propiamente novela o al menos no lo es en el sentido de aquellas novelas realistas y "objetivas" del pasado siglo.

Y esto tiene una explicación, según Celaya: la inseguridad existencial en que se siente el hombre contemporáneo le impide entregarse a esas vastas proyecciones objetivas, convirtiéndolo todo e incluso el hecho mismo de novelar en un problema "personalísimo". De ahí, la estrecha relación existente entre estas novelas y las experiencias personales de sus autores. De ahí que estas narraciones no sean verdaderas novelas, sino ensayos, autobiografías o reportajes encubiertos. Y ésta es la piedra angular sobre la que va a montar toda su arquitectura crítica, llegando a afirmar, por ejemplo, que Delibes y Umbo, más que construir una obra literaria, narran una vida y toman como argumento y estructura para su relato la ley orgánica de un desarrollo existencial del que tratan de extraer una enseñanza que "se identifica sin duda con la de su experiencia personal". En el caso de Henriques, éste habla de la vida desde la muerte y esto tiene su explicación: el hecho de que el novelista haya pensado así su relato se debe a que el enfrentamiento directo, descarado y sin miedo con la muerte es lo único que hoy puede esperarse realmente de la existencia, siendo ésta la necesidad más profunda del hombre actual. También en su artículo sobre Henry Miller, el crítico donostiarra manifiesta que este escritor "pone el contenido de su mensaje por encima de las preocupaciones de orden pura, y un poco estérilmente, estético".

La concepción, pues, que de novela tiene Celaya ahora lleva implícita su concepción de novelista, en tanto éste no es ya un mero constructor de narraciones objetivas, sino un elemento fundamental que, por su experiencia existencial y a través de su discurso narrativo, se encarna en él, per-

siguiendo objetivos que van más allá de lo estético, esto es, que procuran la comunicación de un mensaje de base experiencial. La vida y la obra andan, pues, para el donostiarra, unidas. Y esta concepción básica subyace tanto a su producción literaria, incluida evidentemente su producción novelística de estos momentos, Lázaro calla, como a su producción crítica. Obviamente, en estos artículos descubrimos el existencialismo de base en el que por estos años se encuentra inmerso: la muerte como supremo acto existencial; la afirmación vital en Miller, doblemente vital, en tanto de ella participa el autor y el lector-crítico, etc. .

Por otra parte ¿Qué piensa de la crítica literaria en estos artículos? No es necesario que Celaya exponga explícitamente sus concepciones acerca del discurso crítico para que nosotros podamos ver cuáles son éstas, en tanto pueden ser reconstruidas a través del análisis de su práctica crítica concreta. Pero, en esta ocasión, Gabriel Celaya reflexiona en alta voz sobre la crítica literaria. Recordemos lo que al respecto exponía en su artículo sobre Henry Miller: en un primer momento, la voz de Celaya corre pareja a la del norteamericano, exponiendo que para participar en la experiencia de este escritor es necesario renunciar a comprender, porque la obra de arte -elaborada por y para la comunicación- debe ser vivida, esto es, debe ser recreada, razón por la que sobra la inteligencia. Lo importante, pues, es leer directamente: "Recomiendo, pues, al lector -dice Celaya- que haga la experiencia de tomar contacto con Henry Miller por su cuenta y riesgo. Porque vale la pena". La crítica literaria no es concebida, por

tanto, como un acto de conocimiento que, fallido o no en sus resultados finales, aspire a erguirse en un discurso objetivo. La crítica literaria no es, en la teoría y en la práctica, más que, como vimos en el apartado anterior, el allanamiento de un camino que conducirá al lector al descubrimiento personal, a través del íntimo acto de lectura, del escritor y su obra en cuestión. Y a esta conclusión es a la que llega al final de su artículo citado: "Ante la obra de Miller, por lo menos, me parece necesario gritar, por encima de ciertas preocupaciones bastardas, "Sí". "Sí", por encima de la crítica literaria". Algo parecido ocurre en su artículo sobre Henriques cuya novela critica en su estructuración para defenderla finalmente, apelando al gusto y agrado que su lectura proporciona. Para el crítico vasco, estos es lo único que en definitiva importa: "Pero es un libro -dice- que se lee y se relee con gusto, y, ¿qué más va uno a pedir?". Estamos, pues, inmersos en las mismas concepciones de base que se reproducían en sus críticas de la poesía española más reciente. Estamos en lo mismo.

Ya conocemos, mínimamente al menos, el punto de partida, límites y objetivos de esta concreta actividad crítica. Ahora se impone, puesto que, de una manera u otra, el acto crítico se ha consumado, el análisis de la metodología empleada en dichas lecturas: como viene siendo habitual en su práctica crítica, no existe un método concreto de lectura. Gabriel Celaya,en este caso y por tratrse de narraciones, presta más atención al contenido que a la forma, aunque por estos años afirme contradictoriamente que no deben separarse uno y otro; y procede de esta manera, porque es lo que comúnmente llamamos argumento lo que él ras-

trea en sus críticas, analizando los distintos personajes, sus situaciones, etc., con brevísimas incursiones en los aspectos "formales", destacando éstas en su crítica de Henry Miller. No hay, pues, método alguno, sino el testimonio de una lectura directa sin excesivos controles racionales. Estamos en lo mismo que estábamos.

Otras circunstancias de interés relativo relacionadas con estos artículos son, en el caso de "El cuarto "Nadal"", el hecho de haber dedicado un artículo al autor premiado y al finalista en la convocatoria del premio "Nadal" correspondiente al año 1947, premio al que aspiró Gabriel Celaya con su novela Lázaro calla, del que fue descalificado por no ajustarse a las bases de la convocatoria. Esta circunstancia que por sí misma no explica nada, puede servirnos únicamente para conocer el origen concreto del artículo en cuestión. El resto, lo dice el mismo artículo. No podemos ignorar por su significación el juicio favorable que nuestro crítico posee y expone del premio "Nadal" y, paralelamente, el juicio negativo y crítica consecuente que formula a los premios de inspiración oficial y, al mismo tiempo, a los editores que no se atreven a publicar nada nuevo. Por lo que a su "Noticia de Henry Miller" respecta, cabe destacar el hecho de que utilice obligadamente (fue prohibido en Estados Unidos) las ediciones francesas del norteamericano. Asimismo su acceso a estas ediciones se debe a la proximidad de San Sebastián con Francia y al contínuo trasiego de publicaciones francesas que tiene lugar a través de la frontera. Así, dicho sea de paso, conoció Celaya a Sartre. La proximidad geográfica con Francia posibilitó que nuestro poeta y crítico estuviera al tanto de publica-

ciones que en España, en aquella coyuntura histórica, resultaban, oficialmente al menos, inviables.

Por lo demás, se observan algunas contradicciones particularmente significativas entre los presupuestos teórico-críticos de estos artículos y los mantenidos en publicaciones imultáneas a los mismos. Es el caso de El Arte como lenguaje que más adelante analizaremos. Bien, una de las contradicciones que llama nuestra atención es la que se refiere, en este caso, a la concepción de la novela como mera autobiografía, más o menos soterrada, como una proyección del hombre-autor que en ella se encarna. Por el contrario, en el trabajo citado, distingue al hombre del autor y concibe su relación con la obra de la manera específica que en su momento veremos. Otra contradicción que no podemos olvidar, a la que más arriba hice referencia, es la que se refiere a la cuestión forma/contenido que teóricamente él concibe estrechamente unidos y en su actividad crítica él separa una y otra vez.

Las recensiones críticas de ensayos y estudios literarios (1949)

En tres ocasiones sólamente, se ha ocupado Gabriel Celaya de elaborar unas reseñas a otras tantas publicaciones de investigación literaria aparecidas a finales de los años cuarenta. Estas reseñas llevaron por título: "Bécquer, una vez más" (87), "Fernando Pessoa, Ensayos sobre poesía portuguesa" (88) y "R.Gullón y J.M. Blecua, La poesía de Jorge Guillén " (89), publicadas en La Voz de España de San sebastián, medio periodístico habitual para el escritor guipuzcoano. La selección, como es lógico, de los distintos trabajos sobre los que reflexiona y da puntual noticia a los lectores de la sección "Libros Nuevos" del diario citado, obedece a determinados intereses y/o gustos literarios. Llama la atención que sea Bécquer y Jorge Guillén los poetas analizados, puesto que Celaya siente por el primero una especial predilección que se prolonga durante toda su vida, lo que se ha traducido en numerosos trabajos. Pero sobre todo es su atención al portugués Fernando Pessoa lo que nos interesa muy particularmente por las reflexiones que aporta sobre los heterónimos en uno de los momentos más álgidos,por lo que a esta cuestión respecta,por la que atraviesa el escritor vasco. De esto me ocupo más detenidamente en otro lugar del presente trabajo (90).

Una advertencia antes de pasar a la descripción de los artículos: el artículo sobre Bécquer o, mejor dicho, el artículo sobre Bécquer cuyo origen concreto no es más que el pretexto de la edición de Gamallo Fierros de Páginas

abandonadas no va a ser estudiado en este apartado por tratarse más de unas reflexiones de Celaya que de una reseña crítica del trabajo en cuestión. En el apartado siguiente lo analizaremos.

El primer trabajo que vamos a describir es el que toma por objeto el libro de Idelfonso Manuel Gil sobre poesía portuguesa. En este artículo Gabriel Celaya plantea el alcance del término "heterónimo", voz justa y necesaria para designar un concepto. Tras hacer la consideración general de que los artistas son muy dados a utilizar pseudónimos en tanto signo de una vocación: el anuncio de una nueva vida, nuestro crítico expone lo que es una primera explicación a este fenómeno. Esta es: el escritor al desprenderse de su nombre civil, se desprende con ello de una serie de convenciones oficiales que "le falsifican -dice-o,por lo menos, no le dejan ser todo lo que es. El seudónimo de un escritor sería, según esto, el nombre del verdadero hombre que hay en él. No un nuevo nombre en rigor, sino una nueva personalidad: no un seudónimo, sino un heterónimo". Esto se ve muy claramente, arguye Celaya, en Fernando Pessoa que utilizaba junto a su nombre los de "Alberto Caeiro", "Ricardo Reis" y "Alvaro de Campos". En definitiva, seres distintos aunque vivieran en el hombre real que es Fernando Pessoa. Celaya viene a hablar de ellos como personajes que pueden ser considerados en parte desde un punto de vista psicopatológico; pero, por otra parte, son consubtanciales con la creación artística. Esto puede deberse, finaliza Celaya diciendo, a que el hombre es novelista de sí mismo y a que el hombre es una criatura no contenta con su suerte, que se esfuerza en hacerse

más de lo que es o lo que no es ni puede ser.

Por lo que al trabajo de Ricardo Gullón y José Manuel Blecua respecta, Gabriel Celaya comienza diciendo que habría que situar a Jorge Guillén en su lugar correspondiente entre "los hijos de Juan Ramón": no es tan popular como Federico, ni ha influido tanto como Aleixandre. No obstante, su obra parece plenamente realizada, irrebatible. Destaca la oportunidad que supone la edición conjunta de dos trabajos de críticos tan "avisados" como Gullón y Blecua, trabajos elaborados desde distintos puntos de vista. En Gullón, indica Celaya, parece predominar la atención al contenido; y en Blecua, la atención al análisis de los recursos estilísticos, convergiendo ambos en una visión totalizadora del poeta, visión que nuestro crítico juzga globalmente como "irrecusable y exacta". Además, resalta de estos trabajos su intento de rebatir los reproches tópicamente formulados a la poesía de Guillén: el de la oscuridad y el de deshumanización.

Celaya, que va imponiendo su interpretación de la poesía guilleniana al identificarse con las lecturas que formulan estos críticos y al glosar e incluso ampliar estas lecturas, insiste en la claridad, precisión y concisión de la obra de Guillén que paralelamente exige una lectura precisa y escueta. Nuestro crítico, aunando en esta ocasión su voz a la de Blecua, destaca la ardorosa humanidad de la poesía del vallisoletano frente a la opinión común de intelectualismo y frialdad de esta poesía. El crítico vasco, por lo demás, resalta la gran lección de Guillén, lección humana a la vez que poética: "Su probidad y su limpieza, en su ávida honradez, en su despojo de todos los fáciles

halagos y en esa heroica continuidad con que va dándonos a lo largo de los años un solo título: Cántico". No obstante, afirma después, los que aún sigan considerando la poesía de Guillén hermética disponen ahora de este libro, de estos dos trabajos que nos enseñan "a caminar por el mundo de la poesía, de la mano con ellos y con la vista imantada por la obra excepcional de Jorge Guillén".

A la hora de analizar estos artículos, me detendré en primer lugar en el que se refiere a Pessoa y sus heterónimos por ser de especial interés para nuestro trabajo: por una parte, porque Celaya proporciona una serie de informaciones sobre el poeta portugués, informaciones no del todo correctas que iremos puntulizando; por otra, el interés reside en que el crítico vasco, al escribir sobre Pessoa y sus nombres, está proyectando y reflexionando al mismo tiempo, lo quiera o no, sobre su situación real. Por lo demás, conviene hacer notar desde el principio que el artículo en cuestión está firmado con el heterónimo "Gabriel Celaya", de amplia trayectoria posterior, que durante estos años coexiste febrilmente con otros heterónimos: "Juan de Leceta" y "Rafael Múgica". Esto demuestra la existencia de una problemática similar en ambos poetas ibéricos, si bien hay que tener en cuenta la distancia cronológica y la diferente orientación de esta cuestión en uno y otro (91).

Esta es la única ocasión, por otra parte, en que Celaya se ocupa de Pessoa con cierto detenimiento. En ocasiones posteriores, a lo sumo, aludirá a dicho poeta o al término

término que él hiciera imponer con su práctica. A lo largo de su producción teórico-crítica encontramos algunas referencias como las que a continuación les transcribo: "Pero de estos desdoblamientos -dice Celaya-, que también se dan en los poetas, en forma de psudónimos, o a veces de heterónimos, que llegan a cobrar la fuerza que tuvieron para Fernando Pessoa, "Alvaro Campos" (sic), "Ricardo Reis" y "Alberto Caeiro" (...) no haré cuestión ahora" (92). En otro lugar dice: "Y aunque luego renuncié a este heterónimo (Juan de Leceta) -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" " (93).

Pero vayamos ya a nuestro análisis concreto. Si relacionamos la lectura que nuestro poeta y crítico realiza de los heterónimos pessoanos con las reflexiones que el propio Pessoa ofreció acerca de los mismos, de manera especial en "Carta sobre a génese dos heterónimos" (94) y en "Tábua Bibliográfica de Fernando Pessoa" (95), descubriremos que dicha lectura es diferente. Y esta diferencia puede provenir, no lo olvidemos, de la necesidad de Gabriel Celaya de justificar teóricamente su situación, su propia práctica, esto es, el momento en cierto modo caótico en que se hallaba el vasco desde mediados de la década de los cuarenta. Pero es más, el hecho de que el breve análisis que Celaya realiza sobre el portugués no coincida con el practicado por el propio Pessoa, no quiere decir que el de este último sea correcto. Ambas lecturas son, desde mi punto de vista, globalmente erróneas, además de divergentes entre sí.

Pero, para conocer el sentido del análisis de Gabriel Celaya, permítanme dos palabras sobre la lectura que el propio Pessoa realiza de sí mismo. Su concepción de heteronimia no es pertinente, ya que concibe los heterónimos como aquellos hombres-autores con vida propia fuera de la persona del que los ha creado. Y todos sabemos que no hay nada fuera (lo que supone un "dentro"), pues uno y otro se unifican en una práctica. Así, pues, la vida propia de los heterónimos pessoanos no es más que la propia vida-trayectoria histórica de su autor, No existen tres personajes y su creador como cuatro totalidades, sino una sola totalidad: Pessoa, sujeto histórico. Ni siquiera los peculiares estilos literarios de un Alberto Caeiro, de un Alvaro de Campos o de un Ricardo Reis nos autorizan a darles carta de naturaleza y a concebirlos aisladamente. Rázón por la que las diferentes ideologías estéticas que creen representar se unifican en su base.

En el caso de Celaya, su concepto de heteronimia se separa inicialmente del de Pessoa (aunque él haya pretendido en otros trabjos posteriores señalar la identidad con el portugués). Lejos de distinguir, tal y como lo hacía Pessoa, los pseudónimos de los heterónimos, los unifica, en ocasiones contradictoriamente, al considerar el pseudónimo como el nombre del verdadero hombre que hay en el poeta, es decir, el nombre de una nueva personalidad, nueva con respecto a la que se muestra socialmente, lo que para él constituye un heterónimo. Gabriel Celaya no concibe, por tanto, los heterónimos fuera de, sino en el autor. Claro está que, si bien ninguna de estas lecturas es exacta en su totalidad, la que más se aleja de ser ob-

jetiva es la que el propio Pessoa realiza de sí mismo. Celaya, así lo cree, da con la clave del problema a nivel empírico-descriptivo. Pero no va más allá.

Abriendo ahora el marco de nuestro análisis, podemos observar que estas diferencias explican el diferente tratamiento posterior que el poeta y crítico vasco ofrece a sus heterónimos en relación con el mantenido por Pessoa. Así, mientras el portugués habla de personajes e intenta incluso biografiarlos, Celaya habla de sí mismo; mientras en aquel coexisten, en el español, aún coexistiendo cronológicamente en sus publicaciones y aflorando de vez en cuando en la práctica de sus heterónimos contrarios, se superponen como distintos momentos ideológico-estéticos; mientras uno crea estos personajes antes que sus respectivos libros (téngase en cuenta la excepción que representa Alberto Caeiro), otro los crea después de haberlos producido. Con esto no pretendo sino afirmar que la lectura que hace Celaya de sí mismo no es una lectura "en el sentido de Pessoa", sino una lectura a raíz de "su" análisis de Pessoa.

Por lo demás, fácilmente se desprende de nuestra lectura del artículo que el trabajo de Idelfonso Manuel Gil es sólamente un pretexto para Celaya que, obviamente, se extiende en consideraciones en torno a la cuestión heteronímica sin detenerse en una crítica seria del trabajo en cuestión. No ocurre esto, sin embargo, en su artículo sobre los trabajos de Gullón y Blecua sobre el autor de <u>Cántico</u>.

Dejando a un lado algunos aspectos del artículo a que acabo de referirme, salta a la vista una cuestión de inte-

rés fundamental, una cuestión de fundamento o base para comprender no sólo el sentido y punto de partida del artículo en cuestión, sino también para conocer su concepción de la literatura que,si bien hemos logrado aislar en el análisis de otros artículos, aquí se manifiesta nuevamente de una manera nítida tal y como a intentar demostrar. La cuestión a que me estoy refiriendo es la perfecta convicción, por parte del escritor donostiarra, del carácter complementario que poseen los diferentes análisis literarios posibles -dos en nuestro caso: los de Gullón y Blecua-, lo que nos pone sobre la pista de su concepción del "objeto literatura".

Voy a ir explicándome concretamente, pero antes una matización: no parto para el análisis de esta cuestión de supuestos previos, sino de lo concreto -el artículo en cuestión- entendido no como algo simple, sino como concretización de lo complejo. Así, las opiniones de Celaya vertidas en su reseña hay que verlas inicialmente en su lógica interna, lo que no impide que veamos en ellas su concepción del fenómeno literario. Veamos cómo es esto posible: Celaya ha dejado dicho en su artículo :"No es casualidad que dos de nuestros críticos más avisados -Ricardo Gullón y José Manuel Blecua- hayan coincidido en estudiar atenta y amorosamente esta poesía (...) Tenemos así ocasión de considerar la obra de Guillén desde dos puntos de vista. Y dos puntos de vista como el esteoroscopio enseña, bastan, si están bien tomados, para procurar una visión en relieve y una vívida perspectiva". Más adelante, continúa diciendo: "En Gullón parece predominar la atención al contenido o la temática de nuestro poeta; en Blecua, un análisis de los

recursos estilísticos. Pero ni uno ni otro son ingenuamente parciales". De estas palabras se desprende, en primer lugar, la incuestionabilidad del objeto literatura: la literatura es, pues, un objeto existente único e igual a sí mismo y común para todos -común para Gullón y Blecua en nuestro caso y común para el crítico de los críticos, Gabriel Celaya. La literatura es concebida, por tanto, como esa realidad intangible, ya dada que sólo admite interpretaciones que, distintas o no, resultan finalmente convergentes y complementarias, en tanto estudian o analizan distintas facetas de ese objeto único incuestionado. Así, tanto la lectura de la temática -contenidista- como la lectura de los recursos estilísticos -formalista o tecnicista- vienen a confluir en un mismo punto: la clarificación o interpretación de un mismo objeto: la poesía de Jorge Guillén. Estas lecturas, junto a la expuesta paralelamente por el propio Celaya,tienen como único fin salvar los diferentes obstáculos ("hermetismo", "deshumanización" tan típica y tópicamente guillenianas) para el lector, verdadero y último protagonista, como sabemos. Esto explica que en el último párrafo del artículo diga: "Pero si no bastara esto, si no bastara la magia misma de esta poesía, y alguien hablara aún de hermetismo, ahí tiene el libro de Gullón y Blecua, señalando bellezas, insinuando intenciones, precisando aciertos y enseñándonos a caminar por el mundo de la poesía de la mano con ellos y con la vista imantada por la obra excepcional de Jorge Guillén".

Lo importante, pues, es leer directamente, encarnecerse en la magia de las palabras del poeta vallisoletano. Si esto no es posible, hay que acudir a estas lecturas sin perder de vista en ningún momento el verdadero centro de

nuestra atención, de nuestra mirada directa: la poesía de Guillén. Esta lectura directa que se persigue conlleva la creencia en la transparencia esencial del texto poético. De ahí que en otro lugar de su artículo afirme: "¿Diremos que son difíciles (los poemas)? Lo son, sin duda, para el lector apresurado, pero no para quien les otorgue el crédito de una lectura despaciosa, Y quien una vez haga el esfuerzo de leerlos así comprenderá que no es paradoja afirmar que Guillén no es ni oscuro ni misterioso, sino, al contrario, iluminador y revelador de secretos. Es decir, claro, asombrosamente claro".

Estos presupuestos de lectura suponen una concepción del fenómeno literario, insisto, como un discurso esencialmente lingüístico. Se aceptan, por tanto, las evidencias sin análisis riguroso previo. Y afirmo que ésta es la concepción mantenida por Celaya, en tanto el análisis de su concepción de la "lectura" lleva implícita una concepción del acto de "escritura". El poeta, pues, trasvasa,desde esta perspectiva,su intimidad o es vehículo de unas esencias previas que se concretizan en una actividad lingüística especial cuyo fin último es la comunicación.

Estas concepciones nos son terriblemente familiares por una razón elemental: porque es la manera de leer/escribir que nuestro inconsciente ideológico nos dicta, inconsciente dominado por la ideología de la burguesía en su fase actual. Estas son, pues, las "raíces ideológicas" de Gabriel Celaya, presentes por lo demás en los diferentes discursos críticos contemporáneos que se nos aparecen contradictoriamente opuestos. El presente artículo tiene el

gran valor de mostrarnos su punto de partida más que la concreta manifestación de su quehacer crítico existencialista. En esta reseña no hay "angustia" y el compromiso no aflora con claridad. Por el contrario, se apela a la lectura de la bella poesía de Guillén, perfectamente construida. ¿Qué ocurre entre éste y los anteriores artículos? En dos palabras: nada, no ocurre nada, porque a través de esta concreta labor crítica como de la más abiertamente existencialista se están reproduciendo unos mismos presupuestos y unas mismas categorías ideológicas. ¿Qué explica, entonces, la existencia de su crítica de base existencial? En dos palabras, nuevamente: la coyuntura histórica. La crítica existencialista de la que participa ahora es una presentación distinta, una construcción diferente con unos mismos materiales ideológicos, construcción que responde a la necesaria readaptación ideológica y que, aquí y ahora, ha prendido fuertemente en un sector de la pequeñoburguesía intelectual que pretende llevar el agua a su molino.

Primeros indicios de una preocupación constante: Gustavo Adolfo Bécquer (1948-1949)

Cuando en 1964 Gabriel Celaya publicó Exploración de la poesía (96), un intento de interpretación personal de tres grandes corrientes de la poesía ejemplarizados en tres poetas: Fernando de Herrera, Gustavo Adolfo Bécquer y San Juan de la Cruz, nuestro crítico ponía punto final provisional a una preocupación intelectual constante: la interpretación y conocimiento de los poetas antes mencionados y Bécquer en particular. Esta preocupación tiene su origen en los comienzos de su labor crítico literaria. Es por lo que resultan significativos los trabajos que conforman el núcleo del presente apartado. Estos son: "Bécquer una vez más" (97) y "Cuando Bécquer estuvo en San Sebastián" (98). No obstante, su preocupación por el poeta romántico no se agotó aquí, sino que dio lugar a un nuevo estudio, Gustavo Adolfo Bécquer (99), de indudable interés, amén de las numerosas referencias y alusiones que de dicho poeta hace Gabriel Celaya en otros trabajos importantes suyos como es el caso de Inquisición de la poesía, además de las formuladas en artículos que ya hemos estudiado en nuestro trabajo (100). Así, pues, vamos a detenernos en estas primeras y sintomáticas aproximaciones a Bécquer. No sin antes decir que el presente apartado toma la razón de su existencia en tanto estos artículos corresponden a un particular momento, no exclusivamente cronológico, y en tanto no se corresponden, en su proyecto, con los trabajos posteriores

sobre el poeta sevillano (101).

En el primero de los artículos, "Bécquer una vez más", Celaya comienza destacando una doble característica del autor de las Rimas: ser un poeta popular, al mismo tiempo que misterioso. Tras destacar la contradictoria fama de Bécquer, considerado en muchos casos "como un lírico de novela rosa", afirma que todo lo becqueriano, la poesía y el hombre, ha sido falsificado. Esta es, pues, la razón que le lleva al crítico a desmontar una serie de creencias comunes surgidas en torno a Bécquer, desde su carácter a su aspecto físico, recogiendo para ello diversos testimonios de contemporáneos del poeta romántico. Y no queda la cosa aquí, sino que en esta breve escaramuza desmitificadora que culminará en sus estudios posteriores, llega incluso a rechazar, por falso, el retrato que suele figurar al frente de las ediciones económicas de las Rimas, según han demostrado las investigaciones de la iconografía becqueriana: bigote y barba redondos cerrados, mirar estrábico y cabello bien domado frente a la falseada imagen de Bécquer con mosca, bigotillo, rizos flotantes y mirar incisivo. En este sentido, Gabriel Celaya se ha ocupado de que aparezcan en la misma página dos reproducciones de Bécquer diferentes con un pie de fotografía aclaratorio al respecto. A continuación, da cuenta de la aparición de un libro de Gamallo Fierros titulado Páginas abandonadas (Del olvido en el ángulo oscuro), que califica de interesante trabajo, y en el que se recogen y documentan determinadas producciones de Bécquer no incluidas hasta entonces en sus "Obras Completas". Se trata de colaboraciones suyas en periódicos de la época, desperdigadas y sin firma. Uno de los periódicos en los que colaboró fue

en El Contemporáneo de Madrid.

En dicho periódico publicó Bécquer el día 21 de agosto de 1864 un curioso artículo titulado "Caso de ablativo", del que Celaya se va a ocupar en su segundo artículo, "Cuando Bécquer estuvo en San Sebastián", artículo más curioso que importante. En dos palabras: nuestro crítico destaca la presencia de Bécquer en la capital guipuzcoana como representante de El Contemporáneo en la inauguración oficial de la línea completa del ferrocarril del Norte y da cuenta puntual y detallada del artículo de Bécquer en cuestión,en el que se destacan las notas de viaje del corresponsal y poeta "en ese tono irónico y campechano -dice Celaya-, muy típico de Bécquer, aunque quizás extraño a los que sólo conocen a nuestro poeta por sus Rimas".

"Bécquer una vez más" es un artículo, como hemos podido observar, que inicialmente tiene su origen en ser crítica de un libro de Dionisio Gamallo Fierros en el que éste edita una serie de poemas, artículos y relatos del sevillano, páginas abandonadas, incluyendo asimismo un ensayo biográfico, apéndices y notas. Pero, aunque éste sea el origen concreto , el artículo en cuestión rebasa el marco de la reseña crítica, como afirmaba en el apartado anterior, para convertirse fundamentalmente en un artículo de Gabriel Celaya sobre el poeta andaluz. De todas maneras no falta un juicio sobre el libro de Fierros, al que califica de interesantísimo al haber recopilado y anotado una parte de la obra de Bécquer no exenta de interés.

Una característica fundamental recorre sendos artículos de Gabriel Celaya: la desmitificación que en ellos se realiza de Gustavo Adolfo Bécquer. Y ésta, en primer lugar, proviene de la denuncia de la falsificada lectura que comúnmente se hace del poeta sevillano, así como de la falsificada imagen, en sentido estricto, que popularmente se tiene de él. En segundo lugar, la desmitificación arranca de sus contínuas referencias al "señor Bécquer", expresión entrecomillada por nuestro crítico que viene a plantear por primera vez y de manera elemental la oposición "señor Bécquer/escritor Bécquer" que en su trabajo último sobre el poeta, Gustavo Adolfo Bécquer (1972), constituirá el pilar fundamental de su arquitectura crítica, pues considera el núcleo de su discurso la oposición existente entre el hombre y el poeta: una cosa es, dirá, el miserable hombre Bécquer y otra muy distinta el poeta que nace y se separa de aquél. En el origen, pues, de esta preocupación constante por el poeta romántico late una actitud abiertamente desmitificadora de Bécquer, más concretamente del hombre Bécquer, esto es, del señor Domínguez. Pero esta actitud no llegará a rozar mínimamente al poeta y, por tanto, a su obra. Esta separación radical entre el hombre y el poeta, entre el hombre y su obra culminará a corto plazo en El Arte como lenguaje (102), su primer trabajo teórico de cierta envergadura, y estará presente asimismo en Inquisición de la poesía (103), su propuesta teórica final hasta el momento, en donde hablará del poeta como un "personaje" más. Esto es lo que le permitirá a Celaya considerar al hombre Bécquer inauténtico frente a la autenticidad, por ejemplo, de sus Rimas. De todas maneras, esta cuestión aparece ahora sólamente esbo-

zada, adquiriendo su expresión más acabada en los trabajos posteriores ya citados.

Por lo demás, el primer artículo tiene el interés de plantear entrelíneas lo que, para Gabriel Celaya, no es sino uno de los rasgos y una de las funciones del discurso poético, así como la relación que suele establecerse entre el lector y la obra. Para subrayar cuanto digo, puede servirnos la siguiente cita, extraída de su primer artículo sobre el poeta que nos ocupa:"Porque ya se sabe, los poetas -dice- despiertan y prestan voz a lo que llevamos dentro informulado, pero no pueden darle a nadie lo que no tiene, ni siquiera en potencia, y se achican por eso ante los malos admiradores como se agigantan ante los buenos". Procedamos ordenadamente: hay que distinguir en esta cita dos formulaciones, eso sí, estrechamente vinculadas, de dos elementos básicos del quehacer poético, según el crítico . En primer lugar, aquella que se refiere al poeta -despertar y dar voz a lo íntimo informulado, etc.-; en segundo término, la que habla del lector, bueno o malo, y su relación con lo formulado poéticamente.

En la primera afirmación descubrimos su concepción del poeta: sujeto que expresa su intimidad y en ella y a través de ella -prestar su voz- una verdad humana gneral en la que todos se reconocen; en la segunda, observamos su concepción del texto poético, en tanto inexistente en un sentido preciso: al formular el "agigantamiento" y el "achicamiento" con respecto a los lectores, con respecto a la calidad de los mismos, Gabriel Celaya está negando, una vez más, la objetividad de la obra (entiéndase objetividad, en este caso, en tanto la obra es producida, produce y repro-

duce unas relaciones ideológicas histórico-concretas) y afirmando, por el contrario, la obra como mero punto de intersección entre el poeta y el lector dentro de la verdad humana genral qua los sustenta a ambos. Esto supone, concebir el texto, obviamente, como un objeto que no dice nada por sí mismo, siendo únicamete vehículo -despierta, dice Celaya- entre dos intimidades: la del poeta y la del lector, resultando la comunicación más perfecta entre ambos cuanto más perfectos, profundos, etc. sean estos sujetos. El discurso poético, por tanto, no es nada en sí mismo, no es sino provocación que potencialmente puede desarrollarse o quedar inexpresivo.

Tal y como venimos observando, tras nuestros análisis de sus diferentes artículos, el pensamiento literario de Gabriel Celaya, al menos en estos tiempos que corren -años cuarenta-, está calado de parte a parte por una serie de categorías ideológicas propias de la burguesía en su fase actual que nuestro crítico formula consciente e inconscientemente en sus artículos, dándolos como la verdad que son, la incuestionable verdad de siempre que, sin razonamiento previo, le lleva a decir a Celaya: "Porque, <u>ya se sabe</u>, los poetas despiertan y prestan voz...". No falta mucho tiempo para que nuestro crítico se enfrente al fenómeno artístico desde una perspectiva teórica, consciente y racional, de cuyas conclusiones les hablaré en su momento, aunque no me importa adelantarles que "razonadamente" va a exponer allí lo que ahora estamos viendo, entrelíneas, formulado fundamentalmente de manera inconsciente.

Antes de finalizar el presente apartado, conviene hacer hincapié en que el segundo artículo, "Cuando Bécquer estuvo en San Sebastián", salvo en su carácter elemental y parcialmente desmitificador a que me referí anteriormente y salvo en que da a conocer una faceta comúnmente ignorada del autor de las Rimas: la de periodista, posee escaso interés. El artículo peca incluso de "chauvinisme" en su sentido más estricto y, obviamente, posee intenciones que van más allá de las consideradas común o ideológicamente como literarias. No ocurre, en cambio, con el primero.

Polémica: Gabriel Celaya ante un artículo sobre Baroja y Papini (1948)

Hemos podido apreciar en otras ocasiones el inquieto y polémico carácter de Gabriel Celaya. En su corta vida de crítico literario, analizada hasta aquí, hemos tenido la oportunidad de verlo reaccionar contra determinadas opiniones, al defender la poesía española contemporánea; posteriormente, a propósito del prosaísmo, vuelve a salir al paso de ciertas acusaciones emanadas de determinadas lecturas que sobre una parte muy concreta de su producción poética se realizaron; y aún veremos, seremos testigos de nuevas polémicas conforme avancemos en nuestra lectura y análisis de su producción crítica. Ahora toca el turno a su artículo "Entre Pío Baroja y Papini" (104), escrito como réplica al publicado por Antonio Viglione cuyo título es "Baroja y Papini" (105). A simple vista, las causas que hubieran podido determinar la reacción y siguiente publicación del artículo de Celaya podrían estribar en que Viglione atacaba ferozmente a Baroja, curiosamente, escritor vasco nacido en San Sebastián. Pero, esto no es más que una simple apreciación que no se pretende ni rigurosa ni definitiva.

Veamos sucintamente, en primer lugar, qué exponía Antonio Viglione en su artículo, ilustrado con la fotografía de Papini: tras mostrar su admiración por el Baroja novelista, no duda en señalar al Baroja crítico literario como detestable, en tanto su labor crítica consiste "en el asesinato

de los autores de sensibilidad no coincidente con la suya" y esto porque, entre otras cosas, le falta cultura literaria. Cuando Viglione, leyendo las Memorias de Baroja, se ha encontrado con el ataque a Papini no ha podido remediar lanzar al aire una serie de exclamaciones de las que sólo destaco una: "¡Qué poso de bestialidad tiene esa opinión!". A continuación, acusa al escritor vasco de no conocer con garantía intelectual la obra de Papini, arremetiendo nuevamente contra sus palabras. Desdeña esta crítica por no ser objetiva y por provenir, frente a la opinión de un Unamuno, de un "matón de la literatura" cuyas opiniones pueden inscribirse en un ataquea a lo latino en favor de lo norteamericano, al mismo tiempo que parecen obedecer a un sentimiento de envidia. "Ahí queda -termina diciendo Antonio Viglione- sobre mi mesa el volumen de Baroja, con un peso de cosa muerta, como si fuesen los sesos de su autor".

Gabriel Celaya no pudo callarse y en su artículo, ilustrado con una fotografía de Baroja, comienza destacando algunas virtudes de Baroja como son su insobornable independencia y su buen instinto literario. No tiene sentido que se busquen juicios objetivos en Baroja, según nuestro crítico, sino lo que se debe buscar es una espléndida personalidad que se ha ganado el derecho a juzgar. No obstante, señala Celaya, a veces Pío Baroja se pasa de la cuenta. Pero,este juicio que emite sobre Papini (escritor que es poca cosa para nuestro crítico) se comprende al ver los estilos antagónicos de uno y otro y no sólo se comprende , sino que incluso está bien orientado. Expone esta afirmación, comentando determinadas obras del escritor italiano (que no al hombre Papini) y rebatiendo al mismo tiempo algunas opi-

niones de Viglione. "Dios me libre -concluye Celaya- de hacer mías las inseguras y apresuradas opiniones de Pío Baroja sobre todo lo divino y lo humano, pero lo que siempre valoraré como ejemplar y digno de respeto en él es su independencia y su valor de ser el que es, escritor y hombre a una. Y lo que siempre despertará mi prevención, por no decir otra cosa, es ese señor Papini, charlatán incontenible, sepulcro blanqueado, ególatra repugnante, pensador nulo, artista incapaz de darnos obras objetivas, en sayista equívoco y desmelenada, cursi, falso y retórico sin remedio".

El hilo que recorre el artículo de Celaya de parte a parte es el hilo de la polémica. Esto explica que, para defender a Baroja, aparte de referirse a él en tonos que se pretenden "objetivamente" elogiosos, descargue toda su artillería crítica sobre Giovanni Papini, aunando así Celaya su voz a las críticas formuladas en su momento por el mismo Baroja, que, como sabemos, fueron las que desataron las iras de Viglione, iras orientadas hacia la encedida defensa del italiano y paralelamente hacia su encendido ataque a Baroja.

En nuestro análisis, nos interesa detenernos inicialmente en una de sus primeras afirmaciones vertidas en su artículo con objeto de conocer sus presupuestos teórico-críticos y, al mismo tiempo, las opiniones de Celaya en torno al Baroja escritor y más concretamente crítico literario: "Quien al asomarse -dice nuestro crítico- a unas páginas suyas (de Baroja) de crítica busque juicios objetivos y no

la manifestación de una espléndida personalidad (...) dará un triste ejemplo de incomprensión". De estas palabras se desprende, por un lado, que la labor crítica de Baroja no es objetiva porque nunca pretendió serlo y, por otro, que la crítica no puede ser objetiva -al menos así puede entenderse-, en tanto sólo y exclusivamente persigue una interpretación de la obra, lo que teórica y prácticamente parece estar en perfecto acuerdo con los trabajos de Celaya vistos hasta ahora. Así, Celaya concibe la crítica como una preparación para la lectura y no como un acto de conocimiento de base científica o de pretensiones objetivas al menos. Esta es la única función posible de la crítica, en tanto presupone una concepción de la obra literaria como actividad artística que debe ser vivida o recreada por un lector lo que induce finalmente a una labor crítica que no es sino una labor de limpieza para que tenga efectividad la comunicación. De esta manera, comprendemos claramente por qué Celaya afirma que quien busque, en el caso de Baroja y, por extensión, en otros casos, juicios objetivos en unas páginas de crítica dará un triste ejemplo de incomprensión.

Por otro lado, no quiero pasar por alto lo que parece ser una contradicción existente entre una afirmación vertida aquí y otras expuestas por estos mismos años en diferentes trabajos. Me estoy refiriendo a la relación hombre/escritor que, según expone Celaya, parece funcionar a una en Baroja. Así, dice:"pero lo que siempre valoraré como ejmplar y digno de respeto en él es su independencia y su valor de ser el que es, escritor y hombre a una". Si recordamos lo que en el apartado anterior decía sobre Bécquer y si tenemos en cuenta su análisis teórico de esta cuestión en <u>El Arte</u>

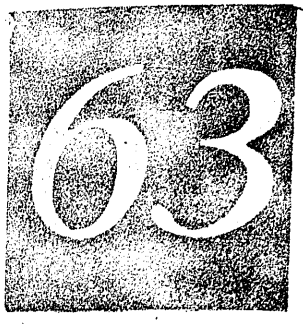
<u>como lenguaje</u>, trabajo que publicará poco tiempo después que el artículo que nos ocupa, no tenemos más remedio que insistir en que efectivamente existe una flagrante contradicción, a no ser que Celaya pretenda destacar mediante estas palabras la autenticidad de Baroja en su vida y en su obra, en dos realidades diferenciadas, autenticidad que puede provenirle de su independencia y de ese ser "fiel a sí mismo". Gabriel Celaya opina que el escritor y hombre Baroja caminan a una. La contradicción puede provenir si entendemos este caminar a una como una sola cosa y puede diluirse si lo interpretamos como un caminar coherente entre estas dos facetas situadas <u>paralelamente</u>. Lo único que puedo hacer momentáneamente es señalar esta cuestión, si bien no puedo resolverla rigurosamente, dado que estamos inmersos en una de las tramas del lenguaje y en una de las características más significativas de cualquier texto: que dice o puede decir lo que su autor no pretendía o más de lo que quiso decir. De todos modos, tengamos en cuenta que la cuestión hombre/escritor está resuelta teóricamete con perfecta claridad por Celaya, estemos o no de acuerdo con sus presupuestos teóricos, es decir, existe una explicación coherente de esta cuestión, pero esta coherencia debe entenderse en relación a la lógica interna de su discurso teórico.

Finalmente, el artículo demuestra el amplio bagaje cultural del escritor donostiarra y nos enseña que su quehacer crítico, que no se pretende objetivo, obedece más que a la reflexión a ciertos impulsos que, en nuestro caso, le llevan a elaborar una crítica desusadamente negativa

del italiano: charlatán incontenible, sepulcro blanqueado, ególotra repugnante, pensador nulo, etc. Y todo para defender a un vasco, Pío Baroja, escritor auténtico y bueno para Celaya. Asimismo, podemos ver en esta publicación la mano de "Juan de Leceta" en ese "me gusta llamar a las cosas por su nombre" y en el tono en que está escrito el artículo.

Primera aproximación teórica global al fenómeno artístico: "El Arte como lenguaje" (1951)

El presente trabajo fue publicado a comienzos de la década de los cincuenta (10$) y es resultado final de la edición de una conferencia que con el mismo título había pronunciado Gabriel Celaya en la Sala Studio de la capital vizcaína unos tres años antes. El estudio que consta tan sólo de cuarenta y ocho páginas es importante por varias razones: por un lado, por ser la primera publicación que, desde una perspectiva teórica sistemática, intenta una aproximación al arte; por otro, por lo que allí se plantea: posiciones teóricas que, aunque no comparto, resultan enormemente reveladoras para el conocimiento de las "vías" que en el campo de la Estética se abrían paso en aquella España de la postguerra; una tercera razón, porque, al ser el primer trabajo teórico global de Gabriel Celaya y al centrarse éste en el arte en general y no particularmente en la literatura (107), va a permitirnos, veremos hasta qué punto esto es posible, aclarar e identificar la problemática o ideología teórica subyacente a estas posiciones y presentes en el resto de sus discursos de este momento explícita o implícitamente. Y esto es posible gracias al grado de abstracción que se alcanza en su trabajo y en el que podremos ver, por tanto, en su estado más "puro" las categorías ideológicas, etc.; por último, ofrece interés por cuanto esta teorización acerca del arte se sitúa en los comienzos de su labor crítica.



GABRIEL CELAYA

EL ARTE COMO LENGUAJE

40 Cts.

Cubierta de la primera edición de El Arte como lenguaje (1951)

El texto en cuestión ha sido objeto de varias ediciones. Así, se incluye completo en Poesía y verdad (Papeles para un proceso), en su edición de 1979 (108). Por otra parte, con anterioridad a la edición del texto en 1951, Celaya publicó un extracto de su conferencia con el mismo título, "El Arte como lenguaje", en una revista guipuzcoana (109). En el libro citado más arriba y en su primera edición (1959), apareció un resumen de este trabajo con el título de "Poesía eres tú". La edición que utilizo, en este caso, es la primera, la de 1951, que curiosamente se abre con una serie de anuncios publicitarios y con unas "Notas biográficas" de Gabriel Celaya firmadas por el editor.

El Arte como lenguaje contiene una serie de apartados, siete en total, que para orientación global previa de los lectores me permito transcribir:

-La insuficiencia de la estética o el arte en situación.
-El "modo de hablar" artístico y el "modo de hablar" común.
-La indisolubilidad del fondo y la forma en la obra de arte.
-El arte como comunicación: la necesidad de un espectador.
-El arte como representación: individiuo y autor.
-Los dos límites: el objeto absoluto y la expresión informe.
-La función de lo impuro en la obra de arte.

En el primer apartado, Gabriel Celaya rechaza para la comprensión del Arte (sic) el camino tradicional que remite a la Belleza (sic), en tanto ésta es definida como la perfección de los objetos, lo que supondría delimitar en qué consiste esta perfección, sin perder de vista que lo bello es la esencia del arte y que cada obra artística vale en tanto se paroxima a esa Belleza absoluta y eterna. Así, pues, este camino es rechazado por Celaya, ya que no sólo es ingénuo, sino que también carece, según él, de una elemental

conciencia de la historicidad, historicidad que posibilita los cambios de estilo, al mismo tiempo que los cambios que podamos tener en nuestras concepciones del arte. En dos palabras: rechaza la intemporalidad de la obra de arte, a la vez que cuestiona nuestra apreciación de las obras del pasado, en tanto ésta descansa frecuentemente en un equívoco. Las obras artísticas -documentos históricos "en muerto"- poseen "en vivo" la característica de poder ser reinventadas o"interpretadas en un sentido que su autor no previno" (110). Esto es, está postulando la plurisignificación de la obra de arte. Más adelante, afirma que,como nuestra visión de las obras del pasado se produce en función de la época en que vivimos, no es posible definir la Belleza en absoluto, sino que, al cotrario, hay que centrarse en una consideración del arte más inmediata y concreta. "Lo que quiero subrayar -dice textualmente Celaya- es que el Arte como cualquier hecho humano, no puede ni debe ser considerado en abstracto. Está ligado a una circunstancia -según diría 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" (111).

Bajo el rótulo de "El "modo de hablar" artístico" y el "modo de hablar" común", Gabriel Celaya da entrada a un planteamiento teórico sumamente interesante. Frente a los vagos criterios ya rechazados, apunta hora a la necesidad de una vuelta a lo dado, a los hechos empíricos. Según este punto de salida, la obra de arte lo es precisamente por algo perceptible "a simple vista", esto es, por el "modo de hablar" artístico que no es otra cosa que el resultado del proceso creador: el artista trata de poner fuera algo que

lleva dentro, lo que no es sino un modo específico de hablar, modo de hablar auténtico frente al modo de hablar cotidiano o común. Paralelamente, la comprensión de este modo de hablar artístico no se produce con arreglo a un código común de signos lo que, por otra parte, explica que las formas artísticas sean únicas e insustituibles frente a lo común. Celaya sitúa el origen de este lenguaje artístico en los procedimientos de que se vale el artista que nacen de una raíz expresiva más primitiva y fundamental que la del lenguaje común.

El lenguaje artístico tiene valor en la medida en que es intraducible y le caracteriza el hecho de que en él se da una absoluta y radical indisolubilidad del fondo y la forma (tercer apartado del trabajo). Esta dicotomía del fondo y forma la resuelve Celaya al volver a los hechos, al ajustarse a la peculiaridad del arte, peculiaridad que lo sitúa frente al hablar común y frente a la actividad científica y filosófica, ya que éstos últimos encierran el sentido de lo que hablan, pero no lo encarnan. Esto le lleva a la afirmación de que el poeta, por ejemplo, no se expresa mediante palabras, sino <u>en</u> palabras, ratificándose, por tanto, en que el lenguaje artístico es intraducible: "Lo que él expresa -dice- sólo puede expresarse como él lo expresa. No tiene un fondo separable de la forma. Su forma es fondo. No se dirige a algo que no sea él mismo; no busca algo; "es" su algo. Y lo es, no en el Arte en general, sino ya de un modo pleno en cada obra de Arte en particular. Por eso -continúa diciendo- cada cuadro o cada poema se presenta como una totalidad, como un mundo aparte que se da a sí mismo su ley y que no quiere ni sabe nada más que lo que él es" (112).

Delimitados ya teóricamente el lenguaje artístico y la indisolubilidad del fondo y la forma, amplía su explicación al lector o espectador, lo que le lleva a reafirmarse en su concepción del arte como comunicación. El ciclo de la comunicación se abre cuando concluye el proceso creador al querer el artista expresarse, lo que no es "sino quedarse temblando sin principio conocido ni fin posible en una obra vibrante: Dirigirse a otro, apelar a otro hombre a través de la cosa-cuadro, la cosa-libro o la cosa-sinfonía" (113). La obra, pues, no concluye con su terminación, sino que da paso a otro momento de vital importancia: la recreación de la obra de arte por parte del lector-espectador al comunicarse con el creador de la obra.

En "El Arte como representación: individuo y autor" amplía su investigación al autor. Comienza insistiendo en que es la necesidad de comunicación la que hace a la obra artística actividad gratuita y esta necesidad de ser para otro tiene su origen en que el artista lo que busca es engrandecerse en su obra y forzar así la finitud existencial. Pero esta "superación" del yo alcanza no sólo al creador, sino también al lector-espectador. Así, no tiene sentido considerar la obra de Arte como algo que existe por sí mismo. Esta cobra fuerza si se considera como una ocasión preparada para producir un contacto. Esto plantea el problema de la objetividad de la obra artística. Pero este problema es resuelto por Celaya al cobsiderar la objetividad de la obra en tanto válida para el hombre universal y en tanto dice más de lo que el autor podía preveer. Ahora bien, ésta es diferente a la objetividad científicaa, que se comprende impersonalmente a diferencia de la obra de arte. Lo que pre-

tende el artista es salir de su yo, mirando más al hombre universal que a sus contemporáneos que lo verán en zapatillas. Esto da pie al autor a distinguir entre el "hombre en zapatillas" y el "hombre-autor" (114): la personalidad artística se diferencia de la humana en que aquella cristaliza unos estados de alma en obras creadas. Por lo tanto, el arte no debe ser visto en tanto confidencia o confesión, sino como transposición a un plano sobreindividual. Esto le lleva a oponerse no sólo a la llamada crítica biográfica, sino a la crítica que, como la de Taine, tiene en cuenta el medio: "Nada tan torpe como buscar la aclaración, si no la explicación, de una obra maestra en el ambiente, la época, el país o la vida anecdótica del hombre que la creó (...) (esto) no es hacer crítica, salvo que por crítica entendamos algo rabiosamente negativo" (115). Esto no significa, por otro lado, ignorar que el artista está sometido a una serie de circunstancias. Lo está. Pero, él intenta situarse fuera de éstas, transcendiéndose a sí mismo, inventándose una personalidad especial.

A continuación, en el apartado titulado "Los dos límites: el objeto absoluto y la expresión informe", trata de dilucidar Celaya el alcance de la comunicación artística que, según señala, tiene sus limitaciones en las condiciones mismas en que se establece dicha comunicación. Si el artista se dirige a un hombre intemporal y universal, la primera limitación con que tropieza es cómo deberá hablar a ese hombre del que nada sabe. Para esto no sirve la realidad extralingüística. Deberá procurar la perfección que no es sino ajustar el fondo y la forma, lo que, a su vez, da a la obra un importante grado de autonomía frente a su creador. Pero, al mismo tiempo, esto facilita que la obra

se constituya en una realidad cerrada, hermética. Ahora bien, si la obra es medio de comunicación y no objeto, probablemente conlleve un lenguaje novedoso, ya que sin sorpresa no hay comunicación artística. Al entrar la obra en la historia, una vez aceptada, su "modo de hablar" novedoso se vuelve común y pasa el mundo de la erudición y no al de la comunicación artística. Ya no llamará tanto la atención el objeto en sí como "el balbuceo informe de una emoción contagiosa. Los valores expresivos primarán sobre los formales". Esta consideración última le lleva a afirmar a Celaya que la obra artística ha de responder a dos exigencias contrarias: por un lado, no es un objeto válido por sí mismo, sino un medio de comunicación; y, por otro, no es una comunicación cualquiera. La postura final de Celaya, un tanto ecléctica, puede reducirse a: "Ningún extremo vale. Crear un objeto totalmente autónomo (...) sería crear como si fuéramos dioses. Abandonarse a una emoción contagiosa (...) sería recaer en lo infrahumano (...) Pero un artista no es ni un dios ni una bestia. Es un hombre: un obrero que fabrica cuadros o poemas que si no son enteramente naturales tampoco son sobrenaturales"(116). El Arte no es, termina definiendo el escritor vasco, más que una técnica que enseña a fabricar lenguajes artificiales que se aprovecha de la fuerza natural expresiva. Esta distinción va a permitir comprender lo puro y lo impuro en la obra de arte, de la necesidad que ésta tiene de ambos.

<u>El Arte como lenguaje</u> concluye con un apartado donde se estudia "La función de lo impuro en la obra de Arte". Una obra de arte es pura, piensa Celaya, en tanto que su forma se identifica con su fondo y, consecuentemente, se

dice a sí misma, volviéndose incomunicable. Pero, junto a las palabras y las formas "encontramos lo significado y no encarnado, lo sólo sugerido, lo que conmueve vagamente, es decir, lo impuro. Tendemos a una el principo y el término de la operación creadora: El impulso que la promovió y el objeto en que está queriendo resolverse; lo que por no completamente realizado empuja, mueve a expresarse o a transmitir, pura o impuramente, y lo que por ya captado descansa en sí mismo y se desentiende del espectador" (117). La unidad de la obra de arte es, pues, para Celaya, un contínuo movimiento de lo impuro hacia lo puro y un constante rebotar en la insuficiencia de la pureza que hace volver a lo inexpresado. Lo puro en una obra de arte es lo captado y lo impuro es lo que hace a la obra transmisible o comunicable. El arte, así termina su trabajo, es una operación humana, sólo humana y, por ello, "un espejismo, un espejismo deliberado: Una técnica del espejismo".

Debido a que <u>El Arte como lenguaje</u> es su primera reflexión teórica en sentido estricto sobre el fenómeno artístico en genral, nuestro análisis debe gozar en esta ocasión de una particular importancia, ya que es en este trabajo de Gabriel Celaya, tan desconocido como importante, donde vamos a encontrar de hecho, hasta este momento concreto, sus teorizaciones y puntos de partida en estado más "puro" (abstracto), presentes también de una u otra manera en el resto de sus trabajos. Es por lo que el análisis de esta concreta publicación cuya atención se deposita sobre

un objeto abstracto-formal va a posibilitarnos, en mayor o menor medida, el conocimiento de la estructura teórica de que parte Gabriel Celaya que, no hay que decirlo, no va más allá de ser una ideología teórica o una teorización de la ideología.

Para ello y como la proposición básica de su trabajo es la concepción del arte como comunicación, conviene que recapitulemos lo que el escritor vasco ha expuesto, simplificando su exposición a través del esquema del proceso de comunicación. Veamos, en primer lugar, el proceso de comunicación ligüística del que participa:

CONTEXTO HISTORICO

CODIGO

EMISOR----------MENSAJE----------RECEPTOR

(dice--------algo mediante palabras-----a un interlocutor)

Ahora bien, este proceso de comunicación ligüística, que se ajusta a un código común y que, por tanto, es un "modo de hablar" común, difiere radicalmente del proceso de comunicación artística (Gabriel Celaya especifica aquí la materia prima de que se vale el artista: la lengua, los colores, etc., puesto que su trabajo se orienta al conocimiento del arte en general, si bien, tal y como hemos podido comprobar, hace hincapié en el proceso de comunicación

artístico-literario). Veamos el esquema:

CONTEXTO UNIVERSAL
(histórica y cronológicamente indeterminado)

CONTEXTO HISTORICO
(la "situación")

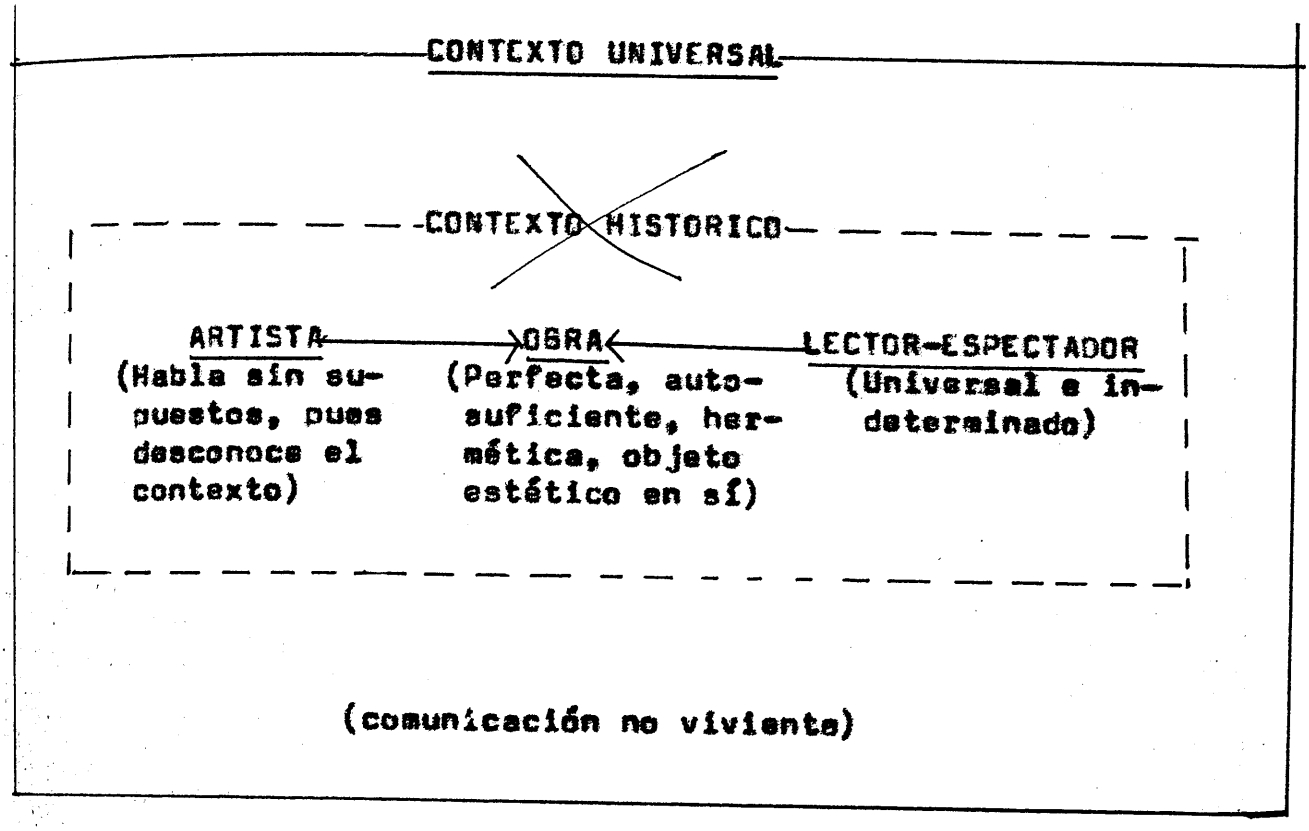
ARTISTA----------OBRA----------LECTOR-ESPECTADOR

(Crea para lograr una expresión de su existencia) (Es algo: unidad de forma y contenido, intraducible)

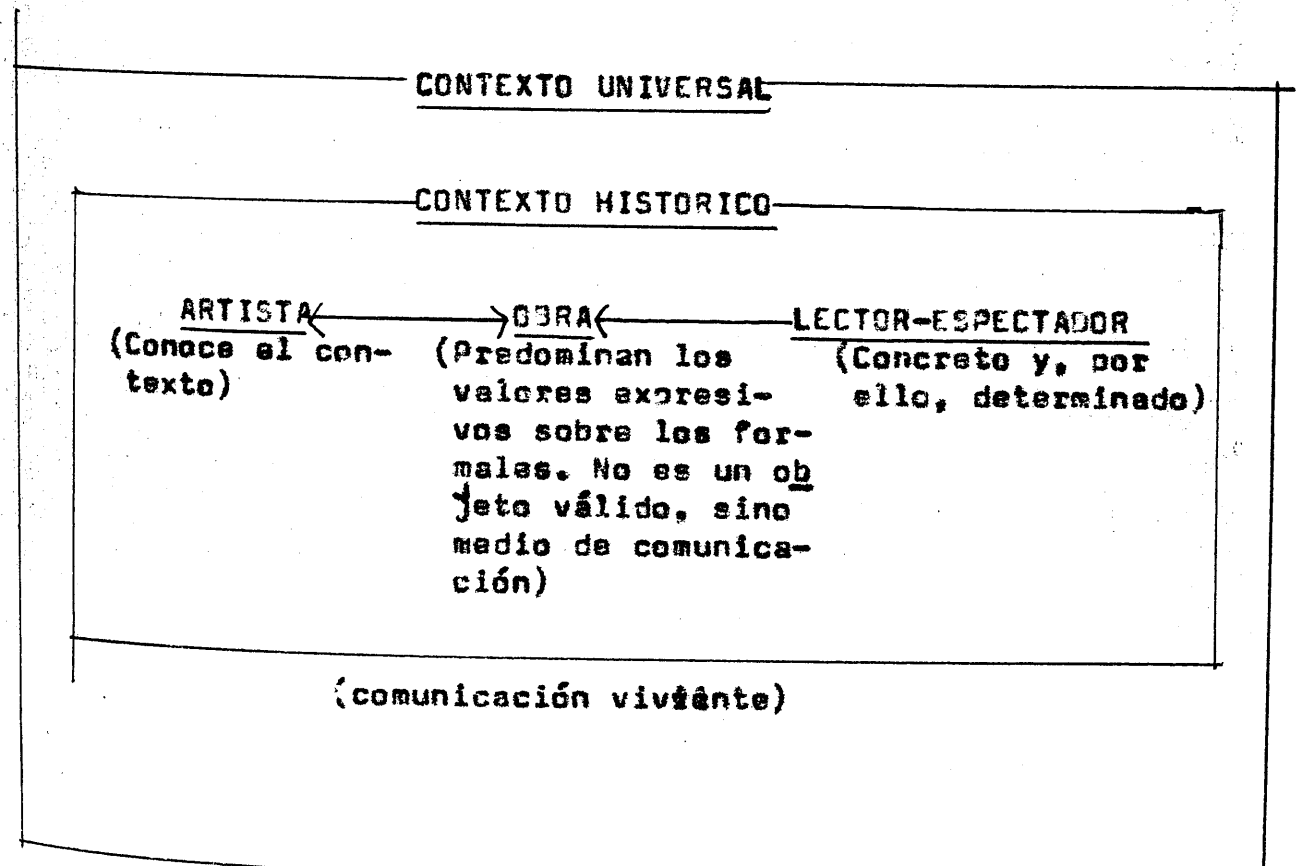
Se expresa--------en palabras (ocasión para el contacto)---para ot

Yo creador----------yo único--------yo recreador

Para no complicar en exceso esta exposición esquemática, he ignorado en el cuadro anterior lo que Gabriel Celaya denomina el alcance y limitaciones de la comunicación artística. Las limitaciones en cuestión nacen de las condiciones mismas en que se establece la comunicación artística . Según Celaya, ésta se define como un trágico dilema entre dos exigencias incompatibles entre sí: dirigirse al hombre universal, de cualquier tiempo y lugar, por un lado; y, por otro, expresarse mediante un buen medio de comunicación y hallar un interlocutor válido. En el primer caso, cuando un artista pretende la comunicación con el hombre universal, tenemos:



En el segundo de los casos, cuando el artista persigue una <u>comunicación viviente</u>, tenemos:



Ningún extremo vale para Celaya, como sabemos: "Crear un objeto totalmente autónomo, como pretenden los poetas puros y los pintores abstractos, sería crear como si fuéramos dioses. Abandonarse a una emoción contagiosa que por sí misma no va más allá del grito, el tam-tam o el Urdrama de que hablan los alemanes, sería recaer en lo infrahumano (...) Pero un artista no es ni un dios, ni una bestia. Es un hombre: Un obrero que fabrica cuadros o poemas que si no son enteramente naturales tampoco son sobrenaturales". Estamos, pues, en la contradicción existente entre lo puro y lo impuro, constitutivos ambos, según Celaya, de la obra de arte: "La unidad de la obra de Arte es una unidad dinámica, un contínuo movimiento de lo impuro hacia lo puro y un constante rebotar en la insuficiencia de la pureza que nos mueve a volver al oceano de lo inexpresado. La obra de Arte no es una cosa; vive, representa el drama de lo informulado que quisiéramos comunicar y que cuando se formula o capta perfectamente resulta incomunicable". Más adelante, dice que en una obra de arte lo puro es lo captado y que lo impuro es lo que la hace comunicable. Ambos son indispensables. La comunicación artística, expone a continuación, que proyecta fuera del tiempo y del espacio, es un simulacro en que el hombre se evade de la vida real y de sus obligaciones. El arte es un espejismo: una técnica del espejismo.

Puesto que hemos visto el trabajo en cuestión desde una perspectiva global inmediatamente más arriba, voy a proceder ahora a una global identificación del mismo para, más adelante, detenerme en aquellos aspectos particulares que, por cualesquiera razones, sean de interés.

Gabriel Celaya parte de una actitud racionalista a la hora de intentar conocer lo que pueda ser el arte. Esta actitud le lleva a rechazar todo tipo de transcendentalismos (la "Belleza", en tanto arquetipo absoluto y eterno; el "Arte" como operación no humana, etc.), ateniéndose a"lo dado"en tanto objeto abstracto-formal (el "Arte" en general y no las obras artísticas concretas) en relación con la circunstancia o "en situación", esto es, en relación con lo temporal. Este es, pues, su punto de partida que él expone explícitamente. Esta manera de proceder en su proyecto (y en su desarrollo) me permite afirmar que su discurso teórico va a discurrir por cauces básicamente no científicos. Y esto porque, en primer lugar, acepta sin cuestionar lo dado, es decir, el arte; y, en segundo término, porque concibe el arte como una realidad que se relaciona con la realidad histórica o contextual, esto es, porque está hablando de dos realidades de orden distinto, aunque obviamente relacionadas. En el primer caso, observamos que, a pesar de la actitud racionalista de Gabriel Celaya que le lleva a cuestionar ciertas concepciones transcendentalistas del fenómeno artístico, en ningún momento se pregunta por la esencia fundamental del arte, dando por hecho que es una realidad ya dada de antemano cuya existencia no es necesario cuestionar pues es una realidad igual a sí misma. Acepta el arte (y sus manifestaciones concretas) sobre el que va a construir su específica "lectura" teórica, sobre el que va a ofrecer su interpretación. Su actitud racionalista y empirista parte de los hechos, ya dados, y construye sobre ellos, no viendo más que los hechos mismos, pero sin preguntarse sobre ellos. Con esto quiero decir: su objeti-

dad es sólo aparente, porque en la base de su discurso teórico hay una tremenda falla: partir de un objeto incuestionado e incuestionable, comúnmente aceptado como tal. Y esto es, desde mi punto de vista, una manera falseada de ver la realidad.

Desde una perspectiva teórica radicalmente opuesta, se ha inferido, tras un largo y tortuoso proceso de pensamiento, de construcción y destrucción, en su caso, de conceptos , del que lógicamente no cabe hablar aquí, que el fenómeno artístico no es sino producción ideológica específica históricamente determinada.

Ahora bien, por loq que a la relación que establece entre el arte y el contexto histórico concierne, cabe decir que es una manera parcial de ver una realidad, porque realmente el arte es la historia misma, por lo que no hay dos realidades de orden distinto, sino una sola realidad: la realidad histórica. Por tanto, no cabe hablar del arte ligado a una circunstancia ni del arte "en situación", sino que hay que hablar, aceptando estos términos descriptivamete, de que el arte es su circunstancia, de que el arte es su situación (y no hablo del arte "en sí", evidentemente). Pero es más, el hecho de que Celaya apele al contexto tiene un origen concreto, pues si bien su discurso parte básicamente de posiciones ideológicas burguesas, no todas las variantes que parten de estos supuestos aluden al contexto histórico ¿A qué variante ideológica responde su discurso? la respuesta parece estar clara: a la ideología existencialista a la que nos hemos venido refiriendo en anteriores análisis. Esto explica que Gabriel Celaya diga:"Existe (el arte) únicamente como actividad concreta de un hombre

también concreto que apunta un proyecto partiendo de una situación determinada", esto es, concibe al hombre concreto en el desarrollo temporal del existir concreto y no como realización de una idea o naturaleza específica común. Claro está, como he afirmado en análisis anteriores, que en la coyuntura histórica por la que atraviesa nuestro país durante estos años estos planteamientos producen y reproducen una opción ideológica que choca con el marco ideológico feudalizante impuesto masivamente en España.

Este es su punto de partida. Todo lo que a partir de él se construye entra dentro del juego lógico de la reproducción de esta ideología. Así, sus análisis o reflexiones teóricas sobre los elementos constituyentes del proceso de comunicación artísticos: el artista, el objeto artístico y el lector-espectador, no hacen más que segregar esta ideología de base que domina el horizonte teórico actual de los estudios literarios, pese a las múltiples presentaciones y variantes que adopta. Lo que diferencia a El Arte como lenguaje de otros trabajos teóricos es que pone su atención, breve y limitada, en todos y cada uno de los elementos del proceso de comunicación, mientras que otras corrientes-variantes del pensamiento literario delimitan su atención específicamente a uno de estos elementos. No es momento de entrar en detalles.

Gabriel Celaya, al referirse al proceso de creación artística, expone que el artista trata de expresar -poner fuera- algo que lleva dentro, persiguiendo de esta forma la comunicación con otros hombres. De ahí que los discursos artísticos no sean sino modos de hablar, eso sí, específicos, ya que están producidos por hombres, poseedores de una

"instransferible personalidad". Fruto de esta manera de hablar específica, no común es el hecho de que estos discursos artísticos sean únicos, específicos y, por ello, intraducibles. Pero es más, recordemos cómo Celaya distingue al autor o personalidad artística del "hombre en zapatillas", en tanto el autor trata de trascenderse a sí mismo, ponerse fuera de su circunstancia y apuntar al hombre universal. ¿Qué significa esta manera de hablar? ¿Desde dónde se habla? El hecho de concebir al autor, aunque concreto y en la historia, como el verdadero y último responsable de la creación artística, toda vez que expresa en sus obras su verdad interior, su intimidad en palabras o en colores mediante unos procedimientos que, por íntimos y auténticos o únicos, escapan al lenguaje convencional, supone reproducir lo que no es sino el pilar fundamental del sistema ideológico burgués: la categoría ideológica de sujeto, reproduciendo de esta manera una dicotomía básica de esta ideología como es la de sujeto/objeto que adopta, como todos sabemos, distintas presentaciones.

La expresión del sujeto, más que al sujeto constructor, presupone un interlocutor. De ahí que titule su exposición teórica <u>El Arte como lenguaje</u>, esto es, el arte como comunicación. Pero Gabriel Celaya no se pregunta o no acierta a ver o sencillamente no puede apreciar qué es lo que se comunica. Si rastreamos sus afirmaciones hallaremos una respuesta: lo que se comunica es la verdad íntima de un autor en su trayectoria existencial. Pero esta respuesta es parcial como todo su discurso, ya que, desde la perspectiva antagónica que vengo apuntando, lo que se comunica es una dominación, una dominación ideológica concreta, por-

que, no hay que darle más vueltas, el discurso artístico es un tipo de producción ideológica y, por ser tal, interesado, no gratuito.

Una vez que ha analizado Gabriel Celaya el proceso creador, se detiene en el objeto creado. Sus análisis, desde una perspectiva interna, guardan relativa coherencia. Así, la demostración de la especificidad del lenguaje artístico frente al lenguaje común, la indisolubilidad de la tradicional dicotomía forma/contenido y la objetividad del discurso artístico y literario. Notemos que Celaya, aun sin ignorar que la obra artística posee objetividad, al decir más de lo que su autor se propuso, y que tiene en cierto modo una vida independiente y trata de valer para el hombre universal, participa de la concepción de la obra no como algo en sí mismo, sino como virtual ocasión para establecer el contacto entre el sujeto autor y el sujeto lector-espectador. Y a pesar de que en un momento determinado se detenga a reflexionar sobre aquellas corrientes artísticas que persiguen una comunicación intemporal para lo que elaboran una obra hermética, cerrada en sí misma y autónoma con respecto a su creador, a pesar de esto, digo, Gabriel Celaya termina descalificando este tipo de producción artística por inviable (al igual que en otras ocasiones que hemos tenido oportunidad de conocer descalifica, en el terreno ya de lo concreto, a esa poesía pura, la estética del 27, el garcilasismo, etc.). Aquí es donde se puede ver matizadamente, sin pasión por su parte, ese compromiso existencialista que le ha llevado a las cosas como son.

Por otra parte, con respecto a la objetividad de la obra literaria, estoy de acuerdo única y exclusivamente con esta formulación cuyo contenido es distinto: la objetividad de la obra de arte viene dada al estar determinada por unas relaciones ideológicas concretas y al dejarlas constreñidas en su escritura, en el caso de las obras literarias, con la voluntad o no de su concreto productor. El hecho, pues, de que Celaya postule que la obra no es una cosa en sí misma, aunque contradictóriamente exponga hasta dónde llega la objetividad de la obra, nos está hablando de su "vuelta" al transcendentalismo. Y voy a explicarme: Gabriel Celaya había rechazado en su punto de partida cualquier concepción transcendentalista del arte, partiendo para ello de una actitud empirista, racional que pretendía atenerse a los hechos concretos. Sin embargo, ante el hecho concreto, objetivo de la obra artística, afirma que dicha obra no es una cosa en sí misma, sino una ocasión para establecer un contacto con el autor, con su verdad humana interior, con una "esencia" previa inexistente en el texto sino como ocasión para establecer dicha comunicación. Por lo que respecta, pues, a su análisis del objeto, vemos la acientificidad de su teoría o, lo que es lo mismo, su teoría como práctica ideológica.

Posteriormente, analiza el <u>lector o espectador</u>, elemento asimismo fundamental del proceso de comunicación artística. A la hora de reflexionar sobre esta cuestión, Celaya vuelve a ratificar lo que análizabamos en el apartado anterior: "Expresar no consiste -dice- en dejar ahí,proyectado en un objeto fijo -cuadro, libro o sinfonía- la intimidad del creador. No es convertir en cosa una interioridad.

Expresar es quedarse temblando sin principio conocido ni fin posible en una obra vibrante: Dirigirse a otro, apelar a otro hombre a través de la cosa-cuadro, la cosa-libro o la cosa-sinfonía". El acto creador se completa únicamente con un lector-espectador que, lejos de ser receptor pasivo, vuelve a crear la obra. El lector-espectador representa para Celaya un sujeto cualitativamente no inferior al creador, en tanto es necesario, intrísecamente necesario a la creación artística, esto es, sin su presencia no existe la obra de arte. Así, pues, el lector o espectador se encuentra unido básicamente al creador por la característica fundamental o esencial de ser hombre, de poseer ese espíritu humano capaz de lograr la comunicación o, mejor dicho, la comunión. Tenemos, pues, una reproducción de la categoría de sujeto en esa faceta específica de sujeto artístico que puede desdoblarse en sujeto autor y en sujeto lector-espectador. Seguimos en lo mismo. Así, sus reflexiones sobre lo impuro y lo puro en la obra de arte y su ecléctica solución a esta contradicción. Así,su concepción del arte como operación humana, transcendentalmente humana.

Hay algunas cuestiones particulares que me gustaría aires. En primer lugar, <u>El Arte como lenguaje</u>, aunque es una "lectura" del fenómeno artístico en general, hace especial hincapié en lo literario y esto es lógico si pensamos que Celaya se siente poeta antes que nada (y pintor frustrado). Esto explica que la primera edición de <u>Poesía y verdad (Papeles para un proceso)</u> incluyera un partado titulado "Poesía eres tú" (poesía es salir del yo, poesía

es comunicación) que no es sino un resumen del trabajo que ahora nos ocupa.

Por lo demás, el hecho de que afirme que los valores estéticos no existen por sí mismos, sino cuando los hace suyos, viene a significar la imposibilidad de la crítica artística y literaria de existir en cuanto actividad científica u objetiva. Y esto, según hemos visto en otras ocasiones, queda ratificado con su práctica crítica concreta. Sin embargo, El Arte como lenguaje pretende ser un estudio objetivo, con las limitaciones de base apuntadas. Estas pretensiones de cientificidad provienen del objeto sobre el que reflexiona: un objeto abstracto-formal. El establecimiento de esta dualidad, la teoría de la literatura y el arte como actividad objetiva y la crítica literaria como actividad meramente recreadora y de allanamiento del camino al lector, es un lugar común en el pensamiento teórico contemporáneo (118). En el caso de Celaya queda claramente demostrada por cuanto su discurso teórico se presenta "desapasionado", "objetivo" a la hora de analizar, por ejemplo, el proceso de comunicación artística de los poetas puros, mientras que en sus críticas arremete ocasionalmente contra ellos con toda la fuerza que se pueda suponer.

No quiero dejar de resaltar la existencia, aquí y ahora, de unas concepciones que van a estar presentes en otros trabajos de nuestro autor. La primera a que voy a hacer referencia es la explicación teórica de la diferente posibilidad de existencia de los discurso literarios. Más concretamente: la explicación relativa a la poesía pura y a

la poesía impura. Y esto es importante porque está en la base de su libro Exploración de la poesía (119) y lo hemos podido apreciar en su artículo "Veinte años de poesía (1927-1947)". Lo mismo ocurre con su concepción del hombre-autor como realidades diferenciadas: personalidad humana/personalidad artística, pues va a ser la piedra angular sobre la que asiente su trabajo Gustavo Adolfo Bécquer (120). La cuestión fondo/forma sufrirá una relectura en Inquisición de la poesía (121). Así, pues, básicamente, y no perdamos esto de vista, El Arte como lenguaje no será negado nunca en buena parte por Gabriel Celaya. Es su primera reflexión teórica importante y va a actuar como base de innumerables trabajos suyos como veremos oportunamente.

Por lo que respecta a la relación que mantienen sus proposiciones teóricas con otras teorías de investigadores españoles y extranjeros, cabe decir que las coincidencias, parciales o totales, son tan abundantes como variadas. Así, coincido con investigadores, tan heterogéneos como aparentemente opuestos, como Dámaso Alonso (el acto creador como expresión, la obra como un modo de hablar específico, la lectura como una recreación de la obra, etc.), Marcel Proust (separación del hombre del autor), Sartre (el arte "en situación"); también con Skolvski, aunque parcialmente (la poesía no basta necesariamente del tratamiento de temas elevados); en sus reflexiones en torno al arte puro, con Jakobson, Barthes y en general con los formalistas (con el primero concretamente en su afirmación de que las palabras dejan de ser títulos pegados como etiquetas a unos conceptos y se dicen a sí mismas; con el segundo cuando afirma:"Forma un mundo cerrado(la obra) que no obedece

a más ley que la que se da a sí misma, un mundo aparte, enteramente desprendido de su creador y llamado a perdurar incontaminado y a ser sólo lo que es para el hombre de cualquier época. En sí empieza y en sí acaba, autónomo, absoluto, hermético"), con Riffaterre ("Si quiere (el artista) que su obra valga para este espectador cualquiera, habrá de renunciar a las medias palabras y a los meros signos. Cuanto quiere decir deberá quedar efectivamente dicho, totalmente dicho. Y más que dicho -termina Celaya-, encarnado en las voces, las figuras o los sonidos").

Esta relación de coincidencias, que podría extenderse a otros muchos casos, es parcial, puesto que las citas están extraídas del conjunto de este discurso teórico y han pasado a desempeñar un nuevo papel aquí. Cualquier lector, por tanto, podría pensar que Gabriel Celaya mantiene un eclecticismo teórico que le hace ser formalista unas veces, estilista "idealista" otras, etc. Y nada más lejos de la realidad. El trabajo de Celaya posee coherencia global interna, estemos o no de acuerdo con él. Entonces ¿Qué sentido real tienen estas coincidencias que, por lo demás, parecen tan evidentes? Estas nos ponen sobre la pista no del eclecticismo teórico de nuestro autor, como decía, ni del "adelantamiento" o "retraso" que sus proposiciones puedan sugerir con respecto a las de otros investigadores y teóricos, sino que demuestran algo aún más importante: que los materiales ideológicos con que elabora su discurso no son ajenos a los otros autores citados ya adopten una presentación u otra o las otienten en función del autor,unos, y del objeto-obra,otros,o del contexto, otros más. Así, pues, un mismo horizonte teórico subyace a los autores ci-

tados que, pese a las divergencias aparentes que sabemos existentes, los unifica. De ahí que Celaya coincida en determinados aspectos con unos y en otros con algunos más.

Finalmente, vamos a detenernos en las críticas que en su momento se formularon al trabajo en cuestión. La verdad es que no fueron abundantes y, salvo en algún caso aislado, tampoco pueden considerarse de interés. Por ejemplo, J.M. Cardona dio noticia de este trabajo en la revista Atzaurra donde, tras exponer una serie de vaguedades más o menos inconexas, afirma: "Gabriel Celaya, a quien no es preciso presentar como poeta, se nos muestra en este librito como un gran ensayista, y mejor aún, como un crítico de arte. De este arte tan difícil como ultrajado de la palabra" (122). Firmado por "D.A." se publicó una breve referencia al trabajo en la Hoja del Lunes (¿de San Sebastián?). Allí, el articulista venía a destacar la nueva faceta que esta publicación ponía de manifiesto de la recia personalidad de Gabriel Celaya. Más adelante, valora el trabajo positivamente al decir: "Este (...) más que un ensayo, lo consideramos un estudio cabal, todo un tratado del arte, orientador, apretado y directo, expresado con la claridad y sencillez de quien, si domina el tema, es dueño y señor, a la vez, de su medio de expresión" (123). Indice publicó, sin firma, una breve reseña de El Arte como lenguaje en la que se abundaba, de acuerdo con Celaya, en la necesidad de un arte en relación con la circunstancia. El juicio global del trabajo es asimismo positivo (124). Por último, la crítica más amplia de que cabe dar cuenta es la publicada por Alberto Claverría en el conocido diario La Voz de España. Allí, Claverría tras parafrasear y ofre-

cer una breve descripción del trabajo y ofrecer paralelamente sus opiniones sobre lo tratado, coincidentes por lo general con las de Gabriel Celaya, expone su impresión global de la siguiente manera:"La impresión que esta magistral investigación nos deja, es la de un fruto perfecto, cerrado en sí mismo, donde la dialéctica lúcida ha realizado una construcción brillante, siguiendo las dos líneas del proceso creador, y la sensibilidad pública, y desprendiendo en su camino certeras explicaciones". Más adelante, expone Clavería la única objeción que encuentra al trabajo que, por otro lado, nos demuestra el racionalismo de que parte Celaya: su actitud empirista. Así, el articulista dice: "Respecto al contenido, llega uno a temer que con su barrido de toda pretensión seudomística, con su negación de satanismo, arrastre también su dimensión trascendente, haciendo del Arte un compartimento excesivamente neutro, autónomo, secularizado" (123).

Y ya termino. El Arte como lenguaje, trabajo que su mismo autor ha considerado posteriormente calado del humanismo existencialista del que entonces participaba, tiene un enorme interés. Así, pese a que haya expuesto anteriormente el carácter de ideología teórica del mismo, pese a que haya intentado identificar su origen y función, no quiera esto decir que desconozca la importancia y veracidad de algunas afirmaciones muy concretas que, una vez arrancadas y pulidas del conjunto en que se encuentran y conforman, globalmente falseador, pueden sernos muy útiles. Momentáneamente es muy importante saber que,en 1949, en nuestro país se está reflexionando seriamente sobre el

arte y muy especialmente sobre su función social, aunque sus conclusiones -la ideología de la comunicación, tan alejandrina también por estos años- dejan mucho que desear desde mi punto de vista al menos. Pero es importante, qué duda cabe.

Algo está pasando en Celaya, en sus trabajos en esta coyuntura histórica. Esto me obliga a cerrar este capítulo y prestarle atención a su producción teórica y crítica literaria en uno nuevo. Pero, realmente ¿está pasando algo?

Cerrar del capítulo 1

Notas del capítulo I

(1) La Voz de España, San Sebastián, 14-diciembre-1947.

(2) Para la cuestión de los psudónimos, vid. el capítulo IV: "Heteronimia e ideologías estéticas".

(3) La Voz de España, San Sebastián, 16-diciembre-1947. Vid. "Parte documental".

(4) Ibídem, 18-diciembre-1947.

(5) Ibídem, 19-diciembre-1947.

(6) Ibídem, 23-diciembre-1947. Vid. "Parte documental".

(7) Me refiero a que con ninguna de estas dos posturas se intenta una transformación efectiva de la realidad. Así, pues, aunque Gabriel Celaya adopte una actitud progresista, en esta etapa de su producción ésta no se orienta a la superación de la contradicción histórica básica (la existencia de clases), repercutiendo de esta manera en su mantenimiento. Este enfrentamiento responde a la dialéctica de intereses de grupos de clase en el seno de la burguesía española.

(8) Vid. su artículo "El escritor y sus medios" (Insula, Madrid, 15-abril-1958) donde en cierto modo aborda esta cuestión; asimismo, en Inquisición de la poesía (Madrid, Ed. Taurus, 1972) donde, en sus pp. 23-29, hace un nuevo alto en el problema planteado.

(9) En este sentido, puede verse su artículo "Veinte años de poesía (1927-1947)", estudiado en el apartado siguiente de este mismo capítulo.

(10) Destino, Barcelona, 17-abril-1948.

(11) Finisterre, Madrid, mayo, 1948, pp. 91-95.

(12) Pontevedra, Editorial Litoral, 1959, col. Huguín. Ha aparecido una segunda edición (Barcelona, Planeta, 1979, col. "Ensayos", núm 7.), revisada y notablemente aumentada que hace de esta publicación prácticamente un nuevo libro.

(13) Ibídem (2:16).

(14) Originariamente este artículo fue publicado en la revista guipuzcoana Egán, núm. 2, 1948, pp. 27-31. Más tarde, su autor lo incluyó sin modificación alguna en sendas ediciones de Poesía y verdad (Papeles para un proceso) (1:27-35; 2:16-22).

(15) Egán, núm. 2, pág. 31.

(16) Poesía y verdad (...), op. cit. (2:22-25)

(17) Vid. nota (16).

(18) Poesía y verdad (...), op. cit. (2:24)

(19) Ibídem (2:23).

(20) Ibídem (2:21-22)

(21) Como uno de los ejemplos más claramente mostrativos de esta situación, puede verse Lo demás es silencio (Jorge Furest Editor, Barcelona, 1952, col. "El Cucuyo"; la segunda edición en Madrid, Ed. Turner,

1976) donde el Protagonista, el viejo existencialista que había sido Celaya, se enfrenta con un Mensajero, un marxista stalinista, teniendo el Coro o Pueblo-Mar como fondo.

(22) Su primera etapa, etapa de claras influencias surrealistas así lo demuestran. Ahí están como testimonio los primeros poemas que recojo en la "Parte documental" (vid. IV.Poesía sobre la poesía) y su estudio correspondiente en la Parte II de este estudio (vid. Capítulo V: "Producción poética y teorías literarias"). A esta etapa presté mi atención en mi Memoria de Licenciatura -inédita- que titulé La obra poética de Gabriel Celaya: Primera etapa. Influencias surrealistas, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, enero, 1977.

(23) Poesía y verdad (...), op. cit. (2:23).

(24) Vid. el apartado titulado "En el principio del fin de las vanguardias" del capítulo V, donde viene a exponer una concepción radicalmente distinta.

(25) Poesía y verdad (...), op. cit. (2: 17-18). Se da la circunstancia de que el primer premio literario que ganó el joven Rafael Múgica fue el convocado por el "Lycéum Club Femenino" de Madrid,en 1936, a propósito del centenario de Bécquer. La soledad cerrada fue el libro premiado por un jurado compuesto por: Azorín, Ernestina de Champorcín, Ricardo Baeza, Juan José Domenchina y Halma Angélico.

(26) Barcelona, Ed. Seix-Barral, 1964. Vid. el apartado "Exploración de la poesía a través de Herrera, Bécquer y San Juan de La Cruz" del capítulo III.

(27) Sobre estas dos tendencias de la poesía en el seno de las vanguardias europeas habla también en Inquisición de la poesía, op. cit., pp. 28-29.

(28) San Sebastián, Ed. Norte, 1947.

(29) Santander, La Isla de los Ratones, 1949.

(30) Este prólogo apareció en la primera edición de Las cosas como son (Un "decir") -Vid. nota (29). Asimismo, se halla reproducido en Poesía y verdad (...), op.cit. (1:39-43; 2:28-30) y en Inquisición de la poesía, op. cit., pp.68-70.

(31) El hecho de que destaque estas dos publicaciones suyas no quiere decir que a lo largo de estos años no diera a la luz otros libros de poesía. Efectivamente, Gabriel Celaya publica La soledad cerrada (1947), Movimientos elementales (1947), El principio sin fin (1949) y Se parece al amor (1949). Pero estos libros fueron escritos mucho tiempo antes, entre el año 1934 y mediados de los cuarenta. Responden, como veremos en su momento, a otro tipo de preocupaciones y posiciones ideológicas.

(32) Vid. capítulo IV: "Heteronimia e ideologías estéticas".

(33) "Las cosas como son (Un "decir"), de Gabriel Celaya y Juan de Leceta", Raíz, núm 4, Madrid, 1949.

(34) "Las cosas como son (Un "decir")", El Noticiero, Zaragoza, 1-mayo-1949 (crítica negativa) y "Un poeta de verdad: Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta", El Noticiero, Zaragoza, 15-octubre-1950 (nueva orientación a su crítica).

(35) "Gabriel Celaya y Juan de Leceta (dos poetas en una sola persona)", Extremadura, Cáceres, 26-abril-1949.

(36) "Crónica donostiarra", Cuadernos de Literatura, Madrid, enero-febrao, 1948.

(37) "Desde el Norte", Trabajos y Días, núm. 11, Salamanca, abril-mayo, 1949.

(38) "Otros dos libros de Rafael Múgica", Egán, San Sebastián, enero-febrero-marzo, 1949.

(39) Espadaña, núm. 38, León, 1949.

(40) "Las cosas como son, de Gabriel Celaya y Juan de Leceta", Espadaña, núm. 40, León, 1949.

(41) "Gabriel Celaya y Juan de Leceta, Las cosas como son (Un "decir")", Revista Hispánica Moderna, núms. 1-4, Vol. XVI, Nueva York.

(42) "Los caminos del romanticismo", Alerta, Santander, 20-abril-1949.

(43) "Ensayos sobre poesía contemporánea: La preocupación existencial de Gabriel Celaya", Atlántida, núms. 9-10, Vigo, mayo-agosto,1955.

(44) "Gabriel Celaya y Juan de Leceta, Las cosas como son (Un "decir")", Insula, núm.43, Madrid, 15-julio-1949.

(45) "Gabriel Celaya y Juan de Leceta, Las cosas como son (Un "decir"), Manantial, núm. 3, Melilla, 1949.

(46) "Arbol de nuevos poetas", Informaciones, Madrid, 28-mayo-1948.

(47) "Dos poetas cántabros", Solidaridad Nacional, Barcelona, 6-junio-1948.

(48) "Gabriel Celaya y Juan de Leceta, Las cosas como son (Un "decir"), Arriba, Madrid, 24-abril-1949 (firmado por "M.M.C.", ¿Manuel Muñoz Cortés?).

(49) "Decir que es un digo, dice", Verbo, núm.15, Alicante, marzo-abril, 1949, pp. 27-28.

(50) "Poemas de Gabriel Celaya", Destino, Barcelona, 4-noviembre-1950.

(51) Vid. nota (28).

(52) La Voz de España, San Sebastián, 5-junio-1948. Parte documental.

(53) Espadaña, núm. 39, León, 1949. Incluido posteriormente en Poesía y verdad (...) (1: 49-51; 2:31-33) y en Inquisición de la poesía, op. cit., pp.68-70).

(54) Manantial, núm. 3, Melilla, 1949. Incluido tambien en Poesía y verdad (...), op. cit., (1: 49-51; 2: 34-35) y en Inquisición de la poesía, op. cit., pp. 64-65.

(55) Vid. el apartado "Primera aproximación teórica global al fenómeno artístico: El Arte como lenguaje (1951)", en este mismo capítulo.

(56) Antes de decidirme por una u otra opción manifestadas finalmente en la polémica: aquélla que no considera esta nueva práctica como poesía frente a la que postula lo contrario, esto es, que es la verdadera poesía, por ser la poesía de su tiempo, debo orientar, digo, mi labor hacia el anàlisis de cada opción, salvando cuantos obstáculos se interpongan en mi camino para no incurrir en una identificación, de salida, con una u otra actitud. Se trata de evitar en todo momento una fascinación por el objeto, esto es, se trata de evitar el desplazamiento o dislocación que haría de mi análisis un análisis parcial e improcedente por ello. De lo que se trata, en dos palabras, es de construir un nuevo objeto que no sea el que se nos impone. Desde esta perspectiva, sin tomar partido por unos o por otros (!como si estas dos fueran las únicas opciones posibles!), inicio mi análisis de cuyas conclusiones les hablo en el texto.

(57) Poesía y verdad (...), op. cit. (2: 27-28).

(58) Verbo, núm. 16, Alicante, mayo-junio, 1949.

(59) Al-Motamid, Tetuán, noviembre, 1949.

(60) "Deriva o la poesía de Gabriel Celaya", Al-Motamid, núm. 23, Tetuán, junio, 1951.

(61) Antología consultada de la joven poesía española, Valencia, Distribuciones Mares, 1952.

(62) Todos ellos publicados en el diario guipuzcoano citado en las siguientes fechas: "Y usted, ¿Qué?", 9-octubre-1948; "Un fantasma recorre Europa", 20-octubre-1948; "Usted como yo", 14-enero-1949; "Pedro Caba, "¿Qués es el hombre?" ", 22-noviembre-1949.

(63) Vid. capítulo IV: "Heteronimia e ideologías estéticas".

(64) Karl Marx, Contribución a la crítica de la economía política, (1859).

(65) No es éste el lugar de entrar en mayores aclaraciones teóricas al respecto. No obstante, téngase en cuenta para esta cuestión el interesante libro Polémica sobre marxismo y humanismo de Louis Althusser y otros (Editorial Siglo XXI, México, 1968).

(66) E. García Rico "Literatura y política (En torno al realismo español)" Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1971, colección "Los suplementos", núm. 19, pág. 23.

(67) Vid. el apartado del capítulo II,"El escritor: la responsabilidad, los medios".

(68) Vid. el apartado del capítulo III. "Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya".

(69) Inquisición de la poesía, op. cit., pp.70-71.

(70) En el número correspondiente a los meses de abril-mayo de 1948. Reproducido en la "Parte Documental".

(71) Todos ellos han sido incluidos en la "Parte Documental" de nuestro estudio.

(72) Razón ésta lógicamente por la que no vamos a repetir su descripción, si bien he optado por incluirlo en la "Parte Documental" con la finalidad de que pue-

dan observarse las variantes poco importantes ciertamente a que aludía.

(73) Buenos Aires, Editorial Losada, 1946.

(74) Entre la bibliografía existente sobre el primer Juan Ramón, quiero destacar por su interés la tesis doctoral, en parte inédita, de Antonio Sánchez Trigueros, El Modernismo en la poesía andaluza. La obra del malagueño José Sánchez Rodríguez y los comienzos de Juán Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa cuyo resumen fue publicado con igual título por el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada en 1974.

(75) "La razón de la sin razón" en "Poesía en el aire", art. cit.

(76) "La personalidad literaria de Blas de Otero", art. cit.

(77) "Penúltimas noticias de la poesía española" (27-marzo-1948)

(78) "Penúltimas noticias de la poesía española" (17-marzo-1948).

(79) Vid. nota (77).

(80) No voy a entrar en la discusión de la cuestión de los géneros literarios. Esto no quiere decir que acepte, sin más, la existencia de dichos géneros. Hay, sin duda alguna, "evidentes"diferencias entre un género y otros. No obstante, sabemos que las "evidencias" no son nada por sí mismas, sino que han

de ser demostradas científicamente. Momentáneamente acepto su existencia a nivel empírico-descrptivo.

(81) Su producción en este sentido abarca cuatro novelas: Lázaro calla (Madrid, SGEC, 1949), Penúltimas tentativas (Madrid, Avión, 1960), Lo uno y lo otro (Barcelona, Seix-Barral, 1962), Los buenos negocios (Barcelona, Seix-Barral, 1965). No me atrevo a incluir Tentativas abiertamente (Madrid, Adán, 1946) porque no se ciñe a ser novela en el sentido en que comúnmente se entiende. Participa también del ensayo, autobiografía, etc. Es por lo que los críticos que han prestado su atención a dicho libro han dado opiniones y clasificaciones contradictorias (V."Tentativas", capítulo 11 de mi memoria de licenciatura ya citada). De todas formas, desde mis presupuestos teóricos, este tipo de clasificaciones no me afecta, en tanto que toda su producción se reduce a ser una producción ideológica específica. Lo mismo cabe decir para su reciente publicación Memorias inmemoriales (Madrid, Cátedra, 1980).

(82) Véase el apartado dedicado en este sentido en la "Bibliografía sobre Gabriel Celaya".

(83) La Voz de España, San Sebastián, 10-julio-1948. Reproducido en la "Parte documental" del presente estudio.

(84) Ibídem, 17-marzo-1949. Incluido asímismo en la "Parte Documental".

(85) Insula, núm. 41, 15-mayo-1949, pág. 2. "Parte Documental".

(86) He de destacar que de acuerdo con esta afirmación, el propio Gabriel Celaya se presentó en una ocasión

a tan prestigioso premio precisamente con su novela Lázaro calla que, al parecer, no entró en votación por no ajustarse a las bases de la convocatoria correspondiente al año 1947. Esto es al menos lo que se afirma en un artículo no firmado que bajo el título "Nuestro cuarto "Nadal"" se publicó en Destino (Barcelona, 10-enero-1948).

(87) La Voz de España, San Sebastián, 21-julio-1948. "Parte Documental".

(88) Ibídem, 20-septiembre-1949. "Parte documental".

(89) Ibídem, 20-septiembre-1949. "Parte documental".

(90) Vid. el capítulo IV: "Heteronimia e ideologías estéticas".

(91) Vid. mi trabajo "Heteronimia e ideologías estéticas: Fernado Pessoa y Gabriel Celaya", en Homenaje a Camoens, Universidad de Granada (Granada), 1980, pp. 131-149.

(92) Inquisición de la poesía, op. cit., pp.32-33.

(93) Itinerario poético, Madrid, Cátedra, 1975, pág. 13.

(94) Dirigida a Adolfo Casais Monteiro en 1935, e incluida en su libro Páginas de doctrina estética (sel., pref., e notas de Jorge de Sena), Lisboa, Ed.Inquérito, 1946, colección "Ensaios contemporáneos", núm. 4, pp.193-206.

(95) Presença, núm. 17, diciembre, 1928. Aquí escribe el propio Pessoa:

"O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorías a que poderemos chamar autónimas e heterónimas. Nao se poderá dizer que sao autónimas o pseudónimas, porque deveras o nao sao. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo o nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como o serían os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu. As obras heterónimas de Fernando Pessoa, sao feitas por até agora, tres nomes de gente -Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos. Estas individualidades, devem ser consideradas como distintas de do autor delos. Forma cada uma uma espécie de drama, e todas elas juntas forman outro drama. E um drama em gente, em vez de em actos".

(96) Vid. el apartado del capítulo III titulado "Explicación de la poesía a través de Herrera, Bécquer y San Juan de la Cruz (1964)".

(97) La Voz de España, San Sebastián, 21-agosto-1948. "Parte documental".

(98) Ibídem, 9-julio-1949. "Parte documental".

(99) Vid. el apartado del capítulo III titulado "Última lectura de Bécquer: el hombre, el escritor, la obra (1972)".

(100) Es el caso de "Sobre poetas y poesía (carta abierta a W. Noriega)" y "Veinte años de poesía (1927-1947)", analizados en los apartados "Dos artículos para una polémica (1947)" y "Primer análisis de la poesía española contemporánea y una propuesta de acción (1948)", de este mismo capítulo.

(101) No ocurre así con su trabajo titulado "La poesía de Fernando de Herrera", publicado en la revista madrileña Finisterre (1948) fruto a su vez de una conferencia impartida por Celaya en San Sebastián. Este trabajo, según afirmación de su autor a quien esto escribe, está en la base del incluido en Exploración de la poesía (vid. nota (96)), lugar precisamente donde será estudiado.

(102) Vid. el apartado de este mismo capítulo titulado "Primera aproximación teórica global al fenómeno artístico: El arte como lenguaje (1951)".

(103) Vid, el apartado del capítulo III titulado "Propuesta teórica global final: Inquisición de la poesía (1972)".

(104) La Voz de España, San Sebastián, 28-julio-1948. "Parte documental".

(105) Carezco de los datos exactos del medio, lugar y fecha en que fue publicado el artículo. Debió ser publicado en La Vez de España de San Sebastián en 1948 y más concretamente durante el mes de julio. De todas maneras, dispongo del artículo en cuestión.

(106) Bilbao, Ediciones de Conferencias y Ensayos (1951).

(107) Aunque esto lo hará algunos años después -en 1959- al incluir en la primera edición de Poesía y Verdad (papeles para un proceso) un apartado titulado "Poesía eres tú" que no es sino un intento de delimitación teórica del discurso poético, partiendo para ello de sus posiciones teórico-estéticas mantenidas con anterioridad en El arte como lenguaje. Así, pues, si bien el apartado a que hago referencia toma como punto de salida un objeto distinto en tanto más específico, esto no quiere decir que

su problemática teórica haya cambiado, Y, esto, aunque nos detendremos en ello, es ratificado en cierto modo al utilizar idénticos textos, si bien con ligeras variantes.

(108) Vid. el apartado del capítulo II titulado "Poesía y verdad (papeles para un proceso)".

(109) Gaviota, San Sebastián, en el número correspondiente al mes de mayo de 1949.

(110) El Arte como lenguaje, op. cit. (1951: 9).

(111) Ibídem, pág. 11.

(112) Ibídem, pág. 21.

(113) Ibídem, pág. 22.

(114) Son términos parecidos a los que Marcel Proust manifiesta a propósito de la crítica biográfica de Sainte-Beuve: el yo interior y el yo exterior.

(115) El Arte como lenguaje, op. cit. (1951: 32-33).

(116) Ibídem, pág, 41.

(117) Ibídem, pág. 45.

(118) Desde mi punto de vista, la crítica puede y debe ser actividad científica. Es más, no es necesario establecer la barrera entre teoría y crítica, pue-

de hacerse así a nivel descriptivo únicamente. Así, a la hora de conocer un objeto determinado, previamente delimitado por nuestra estructura teórica de base, hemos de partir de la teoría o de los conceptos abstractos —medios de conocimiento— y elaborar unos conceptos concretos que posibiliten el conocimiento objetivo del objeto en cuestión. Con esto no quiero decir que los conceptos concretos sean la "realización" de los conceptos abstractos. No hay, pues, entre ellos, una relación de exterioridad, ni de deducción.

(119) Vid. el apartado "Exploración de la poesía a través de Herrera, Bécquer y San Juan de la Cruz (1964)" del capítulo III.

(120) Vid. el apartado "Última lectura de Bécquer: el hombre, el escritor, la obra (1972)" del capítulo III.

(121) Vid. "Propuesta teórica global final: Inquisición de la poesía (1972)" del capítulo III.

(122) "El Arte como lenguaje, conferencia pronunciada en la Sala Studio de Bilbao", Atzavara, núm.3, Barcelona, 1953.

(123) "El Arte como lenguaje, por Gabriel Celaya", Hoja del Lunes, 30-marzo-1953 (¿San Sebastián?).

(124) "El Arte como lenguaje de Gabriel Celaya", Indice, Madrid 9-mayo-1953.

(125) "Correo de las letras" (sección del periódico dedicada en esta fecha a El Arte como lenguaje), La Voz de España, San Sebastián, 30-junio-1953.

CAPITULO II: Años cincuenta y sesenta: lectura humanista del marxismo

Primeras reflexiones teóricas acerca de la poesía social (1952-1955)

Si aceptáramos, sin más, el análisis que Gabriel Celaya hace de su trayectoria poética e intelectual, habríamos de considerar que este apartado sería el primer paso hacia lo que el escritor vasco llama su fase o etapa marxista. Ciertamente, en su producción teórico y crítico literaria y en su producción poética se observan algunos cambios con respecto a lo anterior. Ahora bien, nuestro papel aquí debe orientarse a la delimitación de la naturaleza y alcance de esos cambios más que a la aceptación, sin cuestionamiento y análisis previos, de una supuesta verdad dada de antemano. Así, habremos de precisar si lo que empíricamente se nos presenta como una evolución, lo es realmente, esto es, si es exacto ese supuesto "salto" del existencialismo al marxismo que tanto Celaya como numerosos críticos han señalado. Este es el planteamiento, breve y a bocajarro, de un problema básico del que hablarán las páginas de éste y otros apartados siguientes.

En esta ocasión, he agrupado algunos prólogos y cartas abiertas claramente mostrativos de las posiciones teóricas, en sentido general y amplio, de Gabriel Celaya acerca de la poesía social o, dicho de otra manera, lo que necesita algunas oportunas precisiones, dichos trabajos son mostrativos de la construcción teórica por parte de Celaya de la poesía social. Se trata, en primer lugar, del prólogo-poética que el vasco puso al frente de sus poemas

incluidos en la famosa Antología consultada de la joven poesía española, prólogo que tituló "Poesía eres tú" (1); en segundo lugar, "Respuesta a una encuesta: ¿Qués es la poesía social?" (2); en tercer término, "Nadie es nadie", prólogo a su libro de poesía Paz y concierto (3); y, en cuarto y último lugar, "Carta a Alfonso Canales" (4) cuyo texto íntegro ofrece el presente trabajo, ya que fue parcialmente publicada en 1955.

Por lo que respecta al medio editorial y periodístico en que se publicaron dichos prólogos y cartas, cabe decir lo siguiente: la Antología consultada de la joven poesía española es, en el dilatado panorama de publicaciones antológicas que caracteriza a la poesía española de estas últimas décadas, una de las antologías más significativas y de mayor repercusión en el minoritario mundo de los lectores de poesía. Y esto, evidentemente, tiene unas claras motivaciones en las que no podemos detenernos ahora. Por otra parte, sólo quiero recordar que dicha antología, preparada por Francisco Ribes, dio cabida a nueve poetas (Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, José Hierro, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero y José María Valverde) elegidos por sesenta lectores (poetas, críticos y otros). Muchos críticos han señalado el año de publicación de la antología en cuestión, 1952, como una clara fecha de referencia para el nacimiento de la poesía social, cuando no es tomada por otros críticos, más ingénuos sin duda, como aquella en que efectivamente nace la poesía social. Lo cierto es que esta antología alcanzó una "enorme" difusión tal y como el propio Gabriel Celaya ha dejado expuesto al manifestar que esta

antología ha sido para los poetas españoles de este último decenio lo que para la promoción de 1925 (sic) fue la Antología Parcial, de Gerardo Diego (5). Si importantes fueron las colaboraciones poéticas, no lo fueron menos las "poéticas" que acompañaban a aquéllas, tal es el caso de "Poesía eres tú" que aquí nos trae. Finalmente, sólo quiero resaltar algo que el lector ya conoce: no todos los poetas incluídos en la antología responden a una misma problemática, aunque en número y en intensidad sobresalieran aquéllos que escoraron su quehacer poético a lo que, sin remedio ya, hemos de seguir llamando poesía social.

La revista madrileña Correo Literario, que publicó la "Respuesta a una encuesta:¿Qué es la poesía social?", no fue un medio excesivamente abierto para las nuevas tendencias que comenzaban a vislumbrarse en la poesía española de aquellos años. Su vida se prolongó durante cuatro años, habiendo visto la luz su primer número a mediados de 1950.

La colección-editorial El Pájaro de Paja nació al calor de una revista madrileña del mismo nombre. Allí se publicó Paz y concierto. La revista en cuestión, para hacernos una idea, surgió en 1950 y desapareció en 1954. De orientación surreal, aunque esto no impidió que se abriera a poetas sociales como Celaya, Blas de Otero, etc.

Por último, Caracola, revista malagueña de poesía, apareció en 1952. Se destacó precisamente por su carácter abierto, no localista, lo que ha hecho de esta publicación una revista de prestigio. Por sus páginas han pasado poetas del 27, poetas contemporáneos comprometidos y no compro-

metidos, etc. Aparte de que allí apareciera la "Carta a Alfonso Canales", colaboró Celaya como poeta en sentido estricto.

Durante estos años y por lo que a su producción poética concierne -en ella nos detendremos en la segunda parte de este trabajo-, aparecen publicados sus libros considerados comúnmente como los más comprometidos. Estos son: Las cartas boca arriba (1951) y particularmente Lo demás es silencio (1952), el ya citado Paz y concierto (1953), y otros cuyos títulos son: Vía muerta (1954), Cantos iberos (1955) (6). Por estos años, exactamente en 1955, está escribiendo Las resistencias del diamante, libro diamantinamente comprometido (7).

Gabriel Celaya,con el título "Un poco de historia", ha elaborado unas breves notas de introducción a la poesía social con ocasión de la recopilación y nueva edición de trabajos de esta época en la segunda edición de Poesía y verdad (Papeles para un proceso) (1979). Celaya, aquí, cifra el origen cronológico de la poesía social en 1947: "Era algo que estaba en el aire". Contradice a continuación la muy extendida opinión de que sea el libro de Dámaso Alonso Hijos de la ira el origen concreto de la poesía en cuestión, aunque reconoce que este libro venía a romper con la poesía oficial. Ahora bien, por lo que concierne a los antecedentes, éstos son situados por Celaya en la guerra civil y en el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, a la vez que reconoce la influencia de los poetas surrealistas franceses y su nueva práctica poética cívica, patriótica y militante mantenida durante la ocupación nazi. No

podía eludir la influencia de Sartre y su teoría del compromiso que por entonces estaba en pleno auge. El prosaísmo fue el precio, manifiesta Celaya, que hubo de pagar desde el principio para intentar conseguir unos objetivos: llegar a la inmensa mayoría. Con este espíritu nace "Norte" que se convertiría en un núcleo comunista con la presencia de Jorge Semprún, Nora, V. Garrote, etc. Así es como del existencialismo sartreano se pasa a la poesía social. Esto coincide con la publicación de la Antología consultada y más concretamente con la edición de su famoso prólogo "Poesía eres tú" que, según Celaya, contiene en embrión todo lo que después se desarrolló.

Demos paso ya a la fase descriptiva de este apartado. El primer trabajo que nos ocupa es "Poesía eres tú" cuyos siete puntos condensan sus posiciones sobre la poesía en estos años . La mayoría de sus ideas estaban ya contenidas de manera explícita o implícita en anteriores trabajos y publicaciones suyas, especialmente en "Cada poema a su tiempo" y en El Arte como lenguaje. No obstante, hay nuevos puntos en los que parece apreciarse "a simple vista" el salto a que antes aludía, como es el punto tercero. Veámoslos:

Primer punto: Frente a la poesía intemporal mantenida por muchos, se impone una poesía del aquí y ahora.
Segundo punto: Existen dos tipos de poetas: los perfectistas y los temporalistas. Unos persiguen la Belleza absoluta; los otros, la eficacia expresiva.
Tercer punto: "La Poesía no es un fin en sí. La Poesía es un instrumento entre otros para transformar el mundo. No busca una posteridad de admiradores. Busca un

porvenir en el que, consumada, dejará de ser lo que es".

Cuarto punto: Un poema es una integración y todo lo humano, por tanto, debe entrar en él: ideas, barro, retórica, política. El poeta es un hombre y éste en tanto tal no es neutral. Su poesía tampoco.

Quinto punto: La poesía que es un "modo de hablar" es ante todo y por tal razón comunicación, comunicación que deja en anada la materia verbal.

Sexto punto: El poeta trabaja en algo que no es exclusivamente suyo, sino de la colectividad. Por esta razón, el poeta está obligado a los otros, por lo que su misión no es sino hacer suyas esas voces y darles la expresión que buscan.

Séptimo punto: La poesía debe dirigirse a la "inmensa mayoría", especialmente a unas destendidas capas sociales. En la medida que lo hagan crearán su público y algo más que un público.

Como en estos años comenzó llamándosele a Gabriel Celaya "poeta social", se vio en la necesidad de aclarar el término, así como de precisar los límites en que lo aceptaba. Esto lo hizo en "Respuesta a una encuesta: ¿Qué es la poesía social?": "Lo social -término neutro y ya casi académico- no es en realidad más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza ante la realidad en que uno vive". El poeta, hombre, es poeta social, en tanto que no ignora la circunstancia en que se encuentra inmerso. Por ello, "lo social" entra la poesía al igual que en otro tiempo entraron otros temas: el amor paltónico, el sentimiento del paisaje, etc.. "La poesía en sí, si es que tal cosa existe, no tiene por qué ser

social en principio. Pero, hoy, determinados poetas no pueden eludir esta obligación, al margen de programas foráneos y al margen de sus temas, que en poesía son siemore algo adjetivo. El poeta que es un hombre archiconsciente ha de prestar su voz a capas sociales hasta hoy en estado casi de mera naturaleza. No obstante, lo que importa no es hablar del pueblo, sino hablar con, en y desde el pueblo porque "nadie es nadie". No importan los medios con tal de lograr un estado de conciencia. La diferencia, afirma después, entre la inmensa mayoría y la inmensa minoría no es cuantitativa. La poesía social no es aquella que trata exclusivamente temas sociales, ni tampoco aquella que al apelar a la inmensa mayoría, apela al gran número. Los poetas que no hagan esto se están sacrificando a ídolos sólamente estéticos.

"Nadie es nadie", ya lo ha dicho en su artículo anterior. Ahora, va a reflexionar sobre este "buen decir" en el prólogo que da paso a los poemas que constituyen <u>Paz y concierto</u>. Recoge, nada más comenzar, una frase de Antonio machado: "Por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el valor de ser un hombre". Lo importante, piensa Celaya, es sentirnos hombres, ofreciéndonos"al Hombre, no abstracto pero con mayúscula". Nadie es nadie, es decir, todos somos cualquiera. Hay que entregarse a los demás, destruyéndose a sí mismo, comunicándose. "Cada uno de nosotros -dice-, por viejo y eternamente recomenzado, sabe que representa algo minúsculo en un conjunto de formación remota -ibérica raíz- que quisiera ver encaminado hacia una obra salvadoramente común".No es el yo sólo lo que hay que respetar, sino en el yo todo lo que no es suyo,

todo lo que es ajeno y que en él ha venido a desembocar. "Vivimos unos por otros, unos con otros, todos para un conjunto (...) nadie para sí mismo pues que, cuando se mete en su soledad, se siente más que nunca habitado por presencias que son suyas mas no son él". El yo, por tanto, no existe. El yo es un encantamiento. Pero, aunque uno no es nada, debe responder de todo. "Porque todo (...) está buscando en cada uno de nosotros su salvación, y está haciéndonos ser como somos más de lo que sabemos, ser anteriores a nuestra historia y a nuestra conciencia". Esta es la razón que le permite afirmar a Celaya que todo lo que hagamos tiene trascendencia para los demás. Por otra parte, Celaya insiste en que el genio del poeta no es personal, demostrándolo al decir que la "Lírica" tiende de forma natural a hacerse anónima. El, poeta, es consciente de sus deudas para con todos y lo que pone en primer lugar es la lengua común. Así, pues, para ser hombres enteros y verdaderos hay que "ser para los otros", "ser en los otros". Hay que ser no poetas solitarios, sino como aquéllos que hablan en y por nosotros "y provocan esa identificación de nosotros con ellos, o de ellos con nosotros, que certifica su autenticidad. Acaba Celaya pidiendo que nos demos a los demás.

Gabriel Celaya envió una carta al escritor malagueño Alfonso Canales, fechada en San Sebastián el día 27 de octubre de 1954. Aunque la carta es de carácter personal, muchas de las afirmaciones allí vertidas rebasaban este estrecho límite por lo que la revista Caracola solicitó autorización a Celaya a través de Alfonso Canales para proceder a la publicación de los fragmentos de la misma

de mayor interés. El poeta accedió a ello, aunque en la misma carta de autorización (San Sebastián, 18 de enero de 1955) enjuicia sus afirmaciones de la siguiente manera: "¿Crees tú (Alfonso Canales) que tiene algún interés publicar fragmentos de la carta que te escribí? He releído la copia y... !está tan brumosamente dicho lo que yo hubiera querido decir! Además, teorizar cada vez me da más miedo. De todos modos, si tú crees de verdad que mi carta tiene interés para "Caracola", dispón de ella. Lo único que te pido es que hagas constar que se trata de fragmentos de una carta particular" (8). Ahora bien,en esta ocasión nosotros disponemos del texto completo de dicha carta que es el que vamos a describir, avisando al lector de cuáles son las ideas que entonces no aparecieron publicadas.

Gabriel Celaya comienza dirigiéndose al escritor malagueño, delimitando lo que los diferencia y al mismo tiempo lo que los une y hace posible, por tanto, la amistad. Se refiere,a continuación, a cómo en el Congreso de Poesía celebrado en Santiago de Compostela tuvo la oportunidad de comprobarlo (hasta aquí el resumen de los párrafos iniciales no publicados). Mas adelante, Celaya, insisitiendo en ideas expuestas en otros trabajos, hace algunas aclaraciones acerca de esa nueva denominación que le venían dando: la de "poeta social". "Yo creo -le dice- que la poesí es algo más que un "género literario". Pero, a la vez, me gusta jugar. Es decir, disfruto de verdad con poemas como los de "Las Musas en festín""(texto eliminado en la publicación).Después, manifiesta la necesidad de elaborar una nueva poesía anónima, así como la necesidad de abandonar la torre de marfil y la concepción intemporal de la

Belleza. Insiste asimismo en su concepción de la poesía como una integración de distintos elementos (estéticos, emoción bruta y vulgar, lo retórico, etc.) en la que ahora resalta también "lo ideológico, hijo fatal del momento en que vivimos". La poesía, pues, debe recoger todo lo que, pese a ser deleznable y pasajero, nos hace ser lo que somos, evitando de esta manera que la poesía se convierta "en una evasión de lo realmente real".

Gabriel Celaya en el siguiente párrafo (no publicado entonces) hace la confidencia a Canales de que, por las razones antes apuntadas, "estoy a mil leguas de lo que se llama "la poesía social". Pero como hay quien no quiere entenderlo, a veces siento la tentación de explicar en unas notas lo que yo llamaría "la poesía real"". Acontinuación, plantea el problema de la poesía mayoritaria, poniendo como ejemplo al poeta ruso Maiakovski que se planteó esta cuestión en su momento cuyas condiciones eran aún peores que las que existen en España. "Y lo que él pensó -al margen de lo dogmático de su comunismo- me parece importante -termina diciendo. Pero ¿Cómo citarlo y comentarlo?".

En el siguiente fragmento (publicado), resalta el poeta vasco la circunstancia técnica que puede revolucionar todo el estilo de la poesía contemporánea: los nuevos medios de transmisión orales que, en favor de lo "hablado", tiende a arrollar lo "escrito". A esta circunstancia de tipo técnico se añade otra de tipo social: el dolor actual que el poeta no puede ignorar, contribuyendo además a "curarlo" al sentir como propio lo otro. Esta es la razón por la que le han llamado social, poeta social y por la que,

dice, le acusan de propagandista. Ahora bien, si el poeta es propagandista, no da sin embargo en publicista, ya que debe cuidar los medios poéticos de que dispone para no destruir la eficacia de su instrumento poético. "Y en estas condiciones ¿qué puede hacer el poeta? Algo muy importante: Cambiar la conciencia".

La carta, a partir de aquí, comienza a decaer en su interés desde el punto de vista de exposición de su pensamiento literario, al entrar en consideraciones personales, salvo su alusión a Cervantes: "Porque uno es Don Quijote -dice allí- y otro el señorito Quijano, aunque siempre misteriosamente uno, nuestro gran Don Miguel de Cervantes".

Llegamos a la fase de análisis. Comenzaré deteniéndome en la delimitación de aquellos puntos nucleares que caracterizan el pensamiento literario de Celaya en estos momentos. Posteriormente, orientaré mi atención hacia la clarificación de la problemática subyacente a estas publicaciones, clarificación que necesariamente ha de pasar por el análisis concreto de sus presupuestos aquí descritos. No podré ignorar, más adelante, qué ha pensado y dicho la crítica desde un punto de vista global acerca de Gabriel Celaya, poeta y teórico de la poesía social (las críticas concretas las veremos en su apartado correspondiente del capítulo quinto de la segunda parte del presente estudio), así como tampoco ignoraré los efectos y sentido históricos de estas concepciones y prácticas.

Los puntos nucleares que caracterizan su pensamiento literario en la primera mitad de los años cincuenta pueden ser resumidos y descritos muy brevemente: concibe la poesía como una práctica lingüística especial cuyo fin último es procurar la comunicación. Ahora bien, la poesía puede seguir dos caminos bien distintos, según se conciba o no en relación con la circunstancia o medio social: en un caso tenemos la poesía temporal; en el otro, la poesía intemporal. Esta dicotomía se traduce en otra serie de planteamientos asimismo dicotómicos: poeta-hombre temporal/poeta perfectista; a su vez, estos poetas persiguen distintos objetivos: eficacia expresiva/Belleza, lo que vuelve a desdoblarse en sendas concepciones de la poesía: la poesía como instrumento para transformar el mundo/la poesía como un fin en sí; aquélla va destinada a la inmensa mayoría y ésta a la minoría siempre. Por lo que respecta a los materiales de que están hechas, lingüísticos esencialmente, puede decirse que en la poesía temporal cabe todo lo humano sin excepción, mientras que en la poesía intemporal sólamente el lenguaje por sí mismo. Por otra parte, el responsable último de la poesía temporal (que tiende a hacerse anónima) no es el sujeto poeta concebido como una personalidad aislada y más o menos genial, sino que es el poeta consciente y portavoz de una colectividad ("Nadie es nadie") que debe crear conciencia, objetivo éste al que le mueve su compromiso. La poesía, finalmente, no es neutral. Otras ideas asimismo significativas se deslizan por sus trabajos. Son, por ejemplo, las que se refieren a "lo social" como tema, el papel de la cultura en la revolución, a la cuestión poesía y partido, etc..

De todas estas cuestiones me iré ocupando paulatinamente. Pero antes es necesario formular una pregunta que considero básica: ¿Qué cambios se observan entre estos planteamiento y los sustentados anteriormente por Gabriel Celaya, esto es, los olnateamientos que hemos considerado de base existencialista? La respuesta sólo puede ser provisional: las concepciones de Celaya ahora no han variado en gran manera con respecto a las manifestadas en publicaciones anteriores. Tuvimos la ocasión de observar con cierto detenimiento cómo, en sus trabajos publicados entre 1947 y 1950, la poesía era concebida como una práctica lingüística especial destinada necesariamente a la comunicación, asimismo pudimos comprobar en múltiples ocasiones la distinción que establecía entre los poetas temporalistas y los poetas perfectistas, así como el intento de lograr la eficacia expresiva para conectar con la inmensa mayoría a través de la teorización y práctica del prosaísmo y coloquialismo poéticos. Observamos también cómo teóricamente postulaba la necesidad de dar entrada a todo lo humano en la poesía, de lo que he dado buen ejemplo en su práctica poética hasta el punto de ganarse el rechazo por parte de un considerable sector de la crítica literaria española del momento. Esto implicaba no ignorar la "circunstancia" a lo que le movía su compromiso de base existencial. Aparentemente pocos planteamientos y concepciones básicas han debido cambiar. Pero de todas maneras algo nuevo parece escucharse ahora ¿De qué se trata?

Dos son básicamente las innovaciones que se observan en sus planteamientos: en primer lugar, la que se refiere a la concepción de la poesía como un instrumento para

transformar el mundo; en segundo término, su concepción del poeta como individuo de naturaleza colectiva, propugnando ahor la muerte del sujeto: la desaparición del espejismo que nos hace creer en la existencia del mismo. Estas dos innovaciones en su concepción del fenómeno poético (10) resultan tan significativas como importantes, como vamos a ir viendo. Pero antes vamos a hacer referencia a algo que está ocurriendo en su poesía y que viene a sumarse a las innovaciones antes citadas: el escepticismo y angustia existenciales están desapareciendo en sus nuevos libros de poesía. Así lo descubrimos, por ejemplo, en su curioso debate entre el existencialismo y el marxismo que tiene lugar en Lo demás es silencio (1952) del que les cito un expresivo fragmento, precisamente con el que cierra este libro:

"!Arriba, camaradas,
saludad la alegría!
Los hombres se levantan, edifican
en el mundo otro mundo a su medida.
Obras son amores, y justicia
matemática su arma constructiva.
Pequeño es nuestro reino, pero es nuestro
y en él nos descubrimos con sentido,
trabajamos humildes y contentos,
construimos con gloria lo concreto.
No existe un más allá de este dominio.
Existimos nosotros, cotidianos,
y existe bajo un cielo indiferente
el mundo que inventándonos creamos.

Lo demás, inhumano, es un misterio.
Lo demás es vacío.
Lo demás es silencio."

Indudablemente, aunque en un conjunto de presupuestos que necesariamánte no niegan lo anterior, algo ha cambiado. Para abordar coherentemente la naturaleza y grado de ese cambio, se impone analizar estas nuevas concepciones no aisladamente, sino en relación con algunos "precedentes" concretos. Para ello,nos remitiremos a la XI Tesis sobre Feuerbach de Marx (1845): "Los filósofos -se lee allí- no han hecho sino interpretar el mundo de diferentes maneras, lo que importa es transformarlo". Para comprender el sentido real de "transformar" en Gabriel Celaya, es necesario comprenderlo antes en el texto de Marx. La undécima tesis, tan citada comúnmente como vulgarmente comprendida, puede leerse de la siguiente manera: las teorías filosóficas acerca del hombre y de la historia no han hecho sino interpretar el mundo. Ahora bien, la transformación (concepto de práctica) del mismo sólo es posible a través del conocimiento objetivo del mecanismo de funcionamiento de la realidad histórica que necesariamente ha de partir de la teoría científica de la historia. Esta tesis representa, en un conjunto teórico más amplio, una ruptura con lo anterior y, por tanto, un punto de referencia fundamental. ¿Parte de aquí Gabriel Celaya? No. Suponiendo que éste fuera el origen concreto de su afirmación, lo que en principio hemos de ponerlo en duda, su lectura de la undécima tesis sería parcial e incompleta, desconocien- el sentido real de la misma. Y mi afirmación queda ratificada con las mismas palabras de Gabriel Celaya: en 1960,

ocho años después de haber sido publicado su prólogo-poética, "Poesía eres tú", en cuyo tercer punto concibe la poesía como un instrumento entre otros para transformar el mundo, publicó u artículo, "Doce años después" (11), donde, con la sinceridad habitual que le caracteriza, venía a decir: "Esta declaración ("la poesía es un instrumento entre otros para transformar el mundo") sigue pareciéndome válida. Pero la verdad es que cuando la hice aún no me daba cuenta de todo lo que implicaba, aunque era evidente. No veía, por ejemplo, que esa "transformación", de la que forma parte el acceso a la "inmensa mayoría", sin la cual nuestra poesía no será nada salvo bizantinismo, no podía lograrse con sólo una revolución ~~tétesia~~. Sólo en la medida en que el escritor, precisamente porque está económicamente descalificado, siente en su carne los problemas que ese pueblo mejor que nadie puede entender. Porque entonces, como Eluard decía, "la ciscunstancia interior coincide con la circunstacia exterior" y el poeta con su público latente".

El escritor vasco nos ha dado la pista: hay que buscar un "precedente literario". Y es más en la misma cita aparece su nombre: Paul Eluard. Gabriel Celaya vertió numerosos poemas del poeta francés al español que aparecieron en las revistas literarias de la época, en los primeros años de la década de los cincuenta. Uno de estos poemas nos interesa especialmente, el titulado "La poésie doit avoir pour but la verité pratique" que, a su vez, conecta literalmente con uno de los pensamientos que Lautréamont vertiera en su Prefacio. Bien, este poema cuya traducción publicó Celaya en la revista Deucalión con el título de

"La poesía debe tener por fin la verdad práctica" es una defensa de la poesía comprometida. De él les cito un fragmento de interés indudable:

> "Car vous marchez sans but, sans savoir que les hommes ont besoin d'être unis, d'espérer, de lutter pour expliquer le monde et pour le transformer"

> ("Pues vosotros andáis sin fin y sin saber que los hombres tienen necesidad de estar unidos y esperar y luchar Para explicar el mundo y para transformarlo..."
> (traducción de Gabriel Celaya))

Ha salido la palabra. Desde la poesía, ha salido el término. Allí no se dice que la poesía sea un instrumento para transformar el mundo: se está queriendo decir en el tono mismo del poema, en su abierta reacción contra la estética no realista. Estamos viendo al Eluard comprometido, el de <u>Poémes politicues</u> (12). Pero "literariamente" la transformación del mundo no es propiedad exclusiva de los poetas realistas o comprometidos. Es patrimonio también, y a Eluard y a Celaya le viene de ahí, de los surrealistas que, en el principio del fin de las vanguardias, se creen decididamente revolucionarios y conectan, a su manera, con el marxismo. Ahí están las palabras de André Breton: "Cambiar la vida, decía Rimbaud; transformar el mundo, decía Marx; para nosotros esos dos lemas sólo forman uno" (13). Después vendrían las contradicciones, las disidencias de algunos surrealistas, la no aceptación del verdadero sentido del transformar marxista, o su incomprensión de base.

Ahora, sin embargo, Eluard y también Celaya, "superado" el surrealismo, intentan una nueva lectura de aquel cambiar la vida rimbaudiano y de aquel transformar el mundo marxista.

Pero esta lectura ¿es realmente marxista? Pierre-Olivier Seirra, por ejemplo, la interpreta desde la literatura al decir:"Tout comme Paul Eluard, il (Gabriel Celaya) veut montrer que la poésie peut atteindre à sa grandeur totale en aidant les hommes à transformer le monde, en devenant, pour en finir avec le mal qu'elle se déchirait à farder ou à nier, un agent résolu de la bonté sur la terre, de ce règne de l'homme par quoi s'inaugure le triomphe de la poésie" (14). Sin embargo, Fanny Rubio en su útil trabajo, Las revistas poéticas españolas (1939-1975), considera esta posición, más que poética, ideológica: "Pero esta posición de combate, más que poético, ideológico, esta identificación con la Tesis XI sobre Feuebarch, mantenida desde revistas que hoy llamaríamos "underground", es parte de la pugna real entre simbolistas y realistas -si seguimos la caracterización de Castellet-, o entre formalistas y aquellos que, en alianza más o menos afectiva con los postulados realistas, concebían la poesía como ruptura de moldes estéticos y aun de comportamientos. Pugna que era un reflejo del combate social que se desarrollaba en otros derroteros de la sociedad y la cultura" (15). Ni que decir tiene que la lucha que representan es ideológica, por lo que el combate "más que poético", al que se refiere Fanny Rubio, sobra en el texto, al estar implícitamente considerado en el combate "ideológico" a que alude a continuación. Pero, es más, la identificación que crea

ver en Eluard y Celaya con la tesis XI conviene sea aclarada, por cuanto, según estamos viendo, no es una identificación total, no es una identificación con el sentido real de la tesis, sino más bien una utilización vulgar de la misma en el campo de la literatura. Pongamos, pues, las cosas en su sitio.

Ahora bien, volviendo a la pregunta de si esta lectura es realmente marxista, no podemos despreciar una serie de opiniones posteriores, así como la toma de partido en estos años por parte de Gabriel Celaya. En 1971, Celaya afirmaba el marxismo que inundaba a los primeros poetas sociales: "No obstante, es cierto -dice- que los llamados poetas sociales de la primera promoción eran marxistas o filomarxistas. Con la segunda ola de poetas sociales empezaron a surgir muchas confusiones" (16). Asimismo,en el prólogo a su antología de poemas de tema socio-político, El hilo rojo (17), que da entrada a poemas escritos entre 1944 y 1976, Gabriel Celaya se define marxista en los siguientes términos: "Muchas veces suelen preguntarme cuál de mis libros recomendaría como más representativo de mi quehacer. Dado el clima de politización en que vivimos, suelo entender que quienes me hacen esta pregunta piensan, más que en mi poesía propiamente dicha, en mi signo 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". Está claro que Gabriel Celaya se considera marxista, aunque no podemos olvidar sus ataques efectuados al marxismo desde algunos artículos periodísticos suyos ("Un fantasma re-

corre Europa", por ejemplo), publicados a finales de los años cuarenta, lo que entra en perfecta contradicción con la inclusión de poemas escritos por estos años en su antología citada que rubrica, como hemos podido apreciar, con su firma de escritor marxista. Al mismo tiempo, la inclusión de estos poemas en su antología de su poesía social de tema social nos está hablando del origen concreto de lo que posteriormente se dio en llamar poesía social. Recordemos sus opiniones expuestas en los comienzos del presente apartado. Otras opiniones sbre el particular las veremos en su momento (18).

Todo esto va despejando un poco el brumoso panorama en que nos movemos. La distancia existente entre el existencialismo y las posiciones marxistas de las que ahora parece participar no es, creo, cualitativa por una serie de razones en cierto modo ya apuntadas y que podremos entrever nuevamente más abajo. De todas maneras, ha quedado claramente delimitado que su concepción de la poesía como un instrumento entre otros para transformar el mundo no representa, como hemos podido apreciar en el análisis anteriormente efectuado, ninguna alternativa con respecto a lo anterior, más bien es una evolución lógica desde aquellos presupuestos existencialistas. No puede afirmarse, pues, que sea el marxismo el "creador" de la poesía social, sino que es su humanismo existencialista y su "traducción" en el campo de la creación literaria, esto es, la poesía coloquial, el origen concreto de esta poesía social que se "separará" de su origen en tanto conducirá al escritor vasco a la lucha política concreta, a través de su participación en la oposición de izquierdas (PCE) y en

el terreno de la práctica intelectual le llevará a una interpretación humanista del marxismo, esto es, una interpretación del marxismo nacida en una estructura ideológica ajena al mismo.

Lo dicho explica, por ejemplo, que "Norte" acabara por convertirse en un reducto comunista, habiendo nacido en enero de 1947, es decir, en un momento particularmente álgido de su producción de corte existencialista. Tenemos un testimonio especialmente interesante de esta circunstancia en las palabras que Jorge Semprún dedica a Celaya y a Amparo Gastón, su mejer, en su polémica y premiada narración Autobiografía de Federico Sánchez (19): "Había conocido a Gabriel Celaya -dice Semprún- en 1953. En junio de 1953. Al final de mi primer viaje clandestino a España. Empecé el viaje en Barcelona y lo terminé en San Sebastián". En otro párrafo de su misma obra sigue recordaddo Federico Sánchez (nombre de guerra del intelectual comunista): "Yo había leído los libros de Celaya. Tenía una carta de presentación. Me presenté, pues, en el pisito que tenía Gabriel en Juan de Dios (20), en el barrio viejo. Allí tenía la oficina de Norte, una editorial que había creado. Allí tenía también a Amparo. Simpatizamos inmediatamente. A las pocas horas de conversación y de chiqueteo, me descubrí como español y como miembro del partido (se refiere Semprún al PCE, lógicamente). Pues mejor todavía". Esta visita de Semprún, como él mismo no oculta, no era gratuita, sino que por el contrario obedecía a una estrategia del PCE cuyo objetivo último era reorganizar y reconstruir las bases del partido, tal y como Pilar González Guzmán expone en su "Historia del Partido Comunista de España:

De la guerrilla a la legalización" (21):"No levantan cabeza (los comunistas) hasta que deciden dirigir toda la actividad desde el exterior mediante la introducción de militantes clandestinos aislados entre sí, y rápidamente sustituidos al menor síntoma de peligro (...) La década de los cincuenta va a ser la de la reconstrucción, con ese método, de la organización, aplicando la nueva táctica de la lucha de masas".

Para dejar zanjado, al menos momentáneamente, el alcance y límites del transformar el mundo a través de la poesía que propone Celaya, no podemos dejar de mencionar aquí una respuesta, relativamente reciente, aparecida en una entrevista publicada en uno de los suplementos de la ya desaparecida revista Cuadernos para el Diálogo (22). Allí, a la pregunta de si seguía creyendo en la capacidad transformadora de la poesía, el poeta y crítico vasco responde: "Sí claro. El escritor crea conciencia. Hace patente lo que era latente. Da voz a los mudos. Pone en evidencia un sentir colectivo. Transforma el mundo, en cuanto modifica la conciencia que tenemos de él. Cambia la vida, en cuanto cambia o aclara nuestro modo de verla. Pero esto no debe llevarnos a confundir su acción con la de un arma directa de propaganda o de predicación. No puede hablarse, naturalmente, de propaganda cuando un autor no obedece a consignas, sino que expresa lo que realmente siente. Un misionero no es un propagandista. Pero aun en ese caso, conviene tener en cuenta que la literatura -y la poesía en especial- actúan subterráneamente y no al nivel superficial de las ideologías". Ha pasado el tiempo. Una veintena de años prácticamente separa esta lectura del "trans-

formar el mundo" a que aludiera en 1952. Y, sin embargo, sus razonamientos siguen siendo todavía difusos, parciales, esto es, no marxistas desde un punto de vista estrictamente teórico.

Ahora bien, volviendo nuevamente a nuestro punto de salida, al texto de 1952, hemos de delimitar el sentido inicial de su concepción de la poesía como intrumento para transformar el mundo, así como, obviamente, la problemática subyacente a la misma. El punto de apoyo fundamental de esta concepción no puede decirse que sea el marxismo o más concretamente la teoríá marxista de la literatura, sino que, por el contrario, se trata de una interpretación humanista del marxismo. Es una ideología, por tanto, que políticamente puede ser respetable, aunque teóricamente es de hecho incorrecta.

Esta ideología de corte humanista a que me refiero cala la totalidad de su discurso. Sin embargo, hay un párrafo, concretamente el párrafo inicial de su prólogo "Nadie es nadie", en el que de una manera explícita se muestran unas reflexiones sobre el humanismo en cuestión. Esto me obliga a citarlo aquí, en tanto síntoma o testimonio concreto de una ideología que abarca la totalidad de esta concreta producción. En el texto que ofrezco a continuación, el escritor vasco invoca, al igual que hiciera en su artículo "Veinte años de poesía (1927-1947)", a Machado en los siguientes términos: "Por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el valor de ser un hombre", subrayaba -dice Celaya- Antonio Machado en un comentario al buen decir "nadie es nadie". Y tenía razón: Razón de amor: Razón de la sin-razón que a nuestro ser más que

razón le mueve a venerar, más allá o más acá de los méritos y distinciones personales, al cualquiera que a fin de cuentos y cuentas todos somos vulgar y santamente".

Su punto de partida, por tanto, no es el marxismo, sino una ideología hymanista. Y no es el marxismo en tanto ciencia de la historia, porque lo que lo caracteriza es su ahumanismo teórico (no puede hablarse con propiedad de que sea un "antihumanismo" teórico, porque sencillamente no es un humanismo ya sea considerado en uno u otro sentido). Ahora bien, esto no quiere decir que el marxismo no pueda procurar la utilización y práctica de un humanismo por necesidades coyunturales.

Las concepciones mantenidas ahora por Gabriel Celaya se desarrollan en una estructura ideológica de base burguesa y pequeñoburguesa. De ahí que, en estos tiempos del realismo social, no niegue determinados presupuestos existencialistas e incluso esto explica que llegue a utilizar párrafos completos de publicaciones de marcado acento existencialista (El Arte como lenguaje, "Cada poema a su tiempo") en textos que ahora considera "sociales" o nacidos desde unos presupuestos marxistas. Esto nos permite comprender también por qué sitúa el origen de la poesía social en 1947, año de plena efervescencia existencial en nuestro escritor. Se comprende asimismo, y esto no es más que una cuestión de detalle, que en su prólogo "Nadie es nadie" siga utilizando los mismos términos que Heidegger para referirse al compromiso:"Todos somos cualquiera -dice-. Cualquiera vale por todo. Ser en los otros o ser un absoluto sí mismo".

La interpretación humanista del marxismo de que parte Celaya es, repito, una ideología que políticamente puede

ser respetable, aunque téóricamente incorrecta. Y digo respetable a nivel político, porque procura unos efectos históricos inmediatos que cubren a corto plazo los intereses de las clases populares españolas, intereses que coinciden con los de un grupo de clase de la burguesía española. No puede hablarse, por tanto, de que sus trabajos sobre la poesía social partan de presupuestos teóricos marxistas, sino que son teorizaciones de esa ideología humanista de base. Son, pues, mera ideología teórica. Por lo demás, permítanme, para comprender definitivamente esta cuestión, que les cite unas palabras de Louis Althesser que, inscritas en un trabajo teórico, pueden proporcionarnos unos medios de conocimiento para la cabal comprensión de lo que aquí nos trae: "El recurso a la moral -dice- profundamente inscrito en toda ideología humanista puede desempeñar el papel de un tratamiento imaginario de los problemas reales (...) La cosigna del humanismo no tiene un valor teórico, sino un valor de índice práctico: es necesario ir a los problemas concretos mismos, es decir, a su conocimiento, para producir la transformación histórica cuya necesidad pensó Marx. Debemos preocuparnos de que ninguna palabra, justificada en su función práctica, usurpe en este proceso la función teórica, sino que, por el contrario, realizando su función práctica, desaparezca al mismo tiempo del campo de la teoría" (23).

Una vez delimitada la problemática de base de que parte en sus artículos a raíz del análisis de lo que, sin duda alguna, es el punto nuclear de su pensamiento literario en estos momentos: su concepción de la poesía como instrumento para transformar el mundo, no debemos perder de vista

ta por ello otra serie de cuestiones,asimismo importantes, de cuyo planteamiento y correcto análisis depende la global y exacta comprensión de sus planteamientos teóricos y de su práctica poética mantenida a lo largo de estos años. La cuestión del "sujeto" es la que suscita nuestro interés ahora. Hay varias razones de peso que nos impelen a considerar esta cuestión de interés capital: una de ellas, su proximidad al marxismo, esto es, a los análisis marxistas de esta cuestión; otra, el desajuste que en apariencia conlleva su nueva concepción del sujeto con respecto a la mantenida por Gabriel Celaya pocos años antes. De ello nos ocupamos a continuación.

La cuestión del sujeto, la cuestión de la inexistencia del mismo es, recordémoslo, el punto nuclear de su prólogo "Nadie es nadie", No voy a repetir ahora las tesis de Gabriel Celaya, toda vez que hemos tenido la oportunidad de conocerlas en la fase descriptiva de este apartado. Ahora se impone, en cambio, una clara delimitación del sentido real de sus afirmaciones al respecto que parecen no negar, aparentemente, las concepciones y análisis marxistas sobre la cuestión del sujeto. Comenzaré por afirmar lo que no parece sino una paradoja: el "lugar" desde el que habla Gabriel Celaya en su prólogo es, aunque niegue su existencia, el yo, el sujeto o, dichos más exactamente, la noción ideológica de sujeto. Esta afirmación, claro está, necesita toda clase de aclaraciones. En realidad, el punto de partida de nuestro escritor no proviene, como sabemos, sino de una lectura humanista del marxismo, lo que le lleva a no negar al "yo", sino al yo aislado o, lo que es lo mismo, a postular la existencia del "nadie es nadie"

o del "todos somos cualquiera", en tanto sujetos comprometidos. Sus reflexiones sobre el sujeto, pese a las apariencias, no podrán llegar nunca a las conclusiones marxistas sobre el particular, ya que el punto de salida en uno y otro caso son distintos en su raíz. Gabriel Celaya parte para negar al sujeto del idealismo del sujeto, en tanto las raíces de sus concepciones se encuentran en una filosofía antropológica. De ahí que, aparte de su inicial invocación a Machado, ya citada, podamos leer en su prólogo: "¿Qué puede salvarnos? Sólo el sentirnos hombres hasta la solución y el descanso de la muerte: ejemplar, esencial, desnudamente hombres, pobres pero irrebatibles hombres afrendados al Hombre, no abstracto pero con mayúscula, como un susto, como un destino, que en todos y cada uno de nosotros quiere advenir a la luz y que todos figuramos, removemos y encarnamos en cierta medida. En la medida, paradójica, en que nos entregamos". Por otra parte, ya hemos dicho anteriomente que el marxismo no es ningún humanismo ya sea considerado en sentido positivo o negativo, sino, sencilla y escuetamente, un ahumanismo teórico, la ciencia de la historia y nunca una "ciencia antropológica" o una "ciencia humana". El hecho, pues, de que esta concepción del sujeto de Celaya haya servido junto a otras afirmaciones para que muchos críticos e incluso el propio Celaya hablen de su etapa marxista, nos obliga a clarificar posiciones. Estas concepciones no permiten hablar de un Celaya marxista, aunque políticamente y dada la coyuntura histórica por la que entonces atravesaba el país y el desarrollo de la teoría marxista, pudieran "funcionar" como tal discurso marxista.

Quiero insistir en que es su actitud de abierto compromiso, el ser-en-los-otros al que en este mismo artículo se refiere, lo que le ha llevado a afirmar contradictoriamente la inexistencia del yo aislado y la necesidad de su desaparición, así como le ha impelido a postular la existencia del yo comprometido y, por tanto, colectivo. Digamos que estas concepciones son consecuencia de la negación parcial de sus presupuestos existencialistas, y digo parcial, porque el punto de origen es el mismo: una ideología humanista que hace ahora más hincapié en el nosotros, un nosotros resultante de esa práctica comprometida y que parece abandonar el protagonismo del "yo". Como vengo diciendo, no se niega lo anterior, estructuralmente al menos no llega a hacerse.

Podríamos, en fin, extendernos en más consideraciones sobre esta cuestión. Por ejemplo en esa noción de "pueblo", de "tradición", de "conciencia colectiva" de tintes románticos. Y esto no sólo porque se apoye frecuentemente en las palabras de Goethe. Podríamos insistir en cómo nunca ha dejado de apelar al sujeto, encarnado, eso sí, en un plural: "en los hombres". Y podríamos también demostrar cómo su discurso está incapacitado de raíz para percatarse de la existencia del sujeto, en tanto categoría ideológica, derivación de una matriz ideológica determinada. Sin embargo, también podríamos hacer hincapié en los desiguales efectos históricos de estas concepciones, de esta práctica ideológica, en el carácter distorsional de la misma, etc. De todas maneras, a corto plazo esta práctica cubre los intereses del proletariado y a largo plazo los de una burguesía liberal y democrática, aunque afirme entrelíneas que la función del intelectual es ser portavoz del pueblo

y que dicho intelectual debe darle al pueblo mediante la cultura y el anuncio de la "Buena Nueva" (el marxismo) los medios de transformación social.

Para concluir con estas breves reflexiones críticas acerca de la cuestión del sujeto en Gabriel Celaya y con objeto de demostrar sus últimas concepciones al respecto, que en nada cambian las aquí expuestas, voy a citarles textualmente la respuesta dada a la pregunta siguiente: "En contra de su "he asesinado mi yo", ¿no cree en la liberación individual por medio del arte?", a lo que responde Celaya:"Cuando yo digo "He asesinado mi yo" me refiero a que el poeta debe sentirse, vuelvo a lo mismo, a la conciencia colectiva. Creo que la conciencia del yo, o el yo soy yo, es muy peligrosa, es peligrosísima. Nos encierra en nosotros mismos, y en ese sentido... Claro, naturalmete, toda persona se desarrolla por sí misma, tiene su propia personalidad por desarrollar, pero lo hace mucho mejor en unión con los demás que encerrado a solas" (24). La respuesta, ecléctica, denota la no clarificación teórica de esta cuestión, a pesar de encontrarnos en 1979, año en que se celebró la entrevista en cuestión.

Otra serie de cuestiones asimismo de interés son las que se refieren al tema"poesía social, realismo y lenguaje literario", y al de "poesía social y política". Por lo que al primer punto concierne, comencemos recordando cómo el compromiso que sustenta se orienta ahora a una teorización y a una utilización de la literatura como instrumento de progreso social. Esto, en los tiempos que estamos, conduce inevitablemente al realismo. Pero, realismo¿en qué sentido? Gabriel Celaya lo ha dejado dicho claramente en el

cuarto punto de su prólogo "Poesía eres tú" que podríamos resumir con una frase suya: "Nada de lo que es humano debe quedar fuera de nuestra obra". Otros críticos se han referido al mismo. Es el caso, por ejemplo, de Carlos Bousoño que en su extenso artículo "Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea" (25) concibe este realismo no como realismo de las cosas, sino del hombre situado temporal y espacialmente. "Lo que preocupa -dice a continuación Bousoño- es la existencia, el vivir y lo que rodea y se halla incluso en el vivir: la sociedad. De ahí que se asuman ideales y preocupaciones de signo colectivo". Por otra parte, Braulio Casademunt expone en su artículo "Réalisme et réalité dans la nouvelle poésie espagnole" (26): "Les poètes devenaient plus conscients de la réalité présente en même temps que de leurs responsabilités, plus forts aussi pour participer à la construction d'une nouvelle Espagne". Jiménez Martos, en sus "Veinte años de poesía española" (27), señala asimismo el realismo que caracteriza a Gabriel Celaya. Pere Gimferrer, por otro lado expone sobre este aspecto: "Tras la estupidización del espantajo neogarcilasista, se adquiere brusca y brutal de la realidad como pesadilla vivida (...) rápidamente se remite luego la pesadilla a causas históricas y surge la poesía social" (28). Otros críticos, es el caso de Fernando Lázaro Carreter en su trabajo "El realismo como concepto crítico-literario"(29) opinan que el hecho de que se llame realistas o sociales a estos discursos no impiden el equívoco carácter de estos términos. Y así, parafraseando las opiniones de algunos teóricos marxistas sobre el realismo socialista, Lázaro afirma que este realismo ya no rotula una poética al modo de Lukács, sino una actitud que puede expresarse con estéti-

cas sumamente diversas.

Celaya, al produgnad en sus trabajos la práctica de la poesía social o poesía realista, que lleva a término en sus libros de poesía escritos y publicados en los años cincuenta fundamentalmente, parte de las categorías de realidad y de discurso poético, concebido éste como reflejo. Estos presupuestos nos están hablando del càràcter carácter empirista de su actitud. Durante estos años, las teorizaciones y prácticas de la poesía fueron consideradas progresistas. Y no otro papel jugaron, en tanto la lucha contra el franquismo aunó, como ya he dicho en otras ocasiones, los intereses del proletariado y de la burguesía liberal y democrática. Ahora bien, de ahí a considerar estos discursos como discursos marxistas y a esa poesía como antiburguesa en tanto auténtica o real dista un trecho que hemos de acotar aquí y ahora.

El hecho de que, frente a las múltiples facetas del irracionalismo (garcilasismo, hermetismo, poesía destinada a la inmensa minoría, régimen político, etc.), se adopte una actitud racionalista cuya traducción en los discursos artísticos puede cifrarse en el término "realismo", no debe inducirnos a pensar que exista una identidad ideológica de base entre la teoría marxista y estos postulados. Por tanto, resulta improcedente considerar esta práctica poética (y a los discursos teóricos que la postulan) como la práctica artística que, por realista o social, defiende al "pueblo" frente a los intereses de la clase dominante. Por supuesto que esto no quita, insisto, que desempeñe un papel a favor de los intereses coyunturales del proletariado y de las clases populares españolas en

general. Esto explica que Celaya acuda insistentemente a la inmensa mayoría, verdadero destinatario de esta poesía tal y como observamos, por ejemplo, en el punto séptimo de su prólogo a los poemas incluidos en la Antología consultada de la joven poesía española: "Y nada me parece tan importante en la Lírica reciente -dice- como ese desentenderse de las minorías y, siempre de espaldas a la pequeña burguesía semi-culta, ese buscar contacto con unas desatendidas capas sociales que golpean urgentemente nuestra conciencia llamando a vida. Los poetas deben prestar voz a esa sorda demanda. En la medida en que lo hagan "crearán" su público y algo más que un público" (30).

Entroncando con este concepto de realismo, observamos en la "Carta a Alfonsoex Canales" y, más tarde, en el título de un artículo, "La España de hoy en su poesía real", un apunte de un concepto -"la poesía real"- , existente sin duda alguna, aunque informulado hasta sus últimas consecuencias. Veamos si no el párrafo de la carta en cuestión donde aquel aparece: "Como comprenderás -dice Celaya a Canales-, si algo se comprende en este cúmulo de aparentes contradicciones, estoy a mil leguas de lo que se llama "la poesía social". Pero como hay quien no quiere entenderlo, a veces siento la tentación de explicar en unas notas lo que yo llamaría "la poesía real". Si llego a hacerlo, me acordaré de Caracola".

Este concepto de "poesía real", apenas esbozado pero actuante, se define por oposición a la poesía "no real", esto es, lo que viene a postular Celaya aquí es un concepto de poesía real en tanto poesía auténtica cuyos límites podemos conocer acudiendo al otro elemento de la

oposición: la "poesía no real" o idealista o inauténtica. Esto da pie a que podamos pensar que aquella poesía, la real, es la concreta y no especulativa frente a ésta que sería abstracta, idealista, especulativa, etc. y, por ser tal, se levantaría en objeto de abierto rechazo. Sin embargo, este razonamiento no nos conduce al conocimiento de lo que parece ser caracteriza a la"poesía real": su contenido real. El interés que este nuevo concepto posee radica en que descalifica una práctica poética, la "no real o inauténtica, y en que apela a la realidad. Ahora bien, de ahí a pensar que lo que este concepto postula sea exacto hay una enorme distancia. El único valor que tiene es indicarnos el camino, como he dicho hace un momento, que conduce a la realidad. Pero esto no significa que la "poesía no real" no lo sea realmente. Ambas prácticas poéticas constituyen una realidad: práctica ideológicas históricamente determinadas. Por tanto, lo que se impone no es elaborar un concepto de una de estas prácticas, descalificando a las otras por irreales, sino que Celaya ha debido -lo que en su momento y por razones muy concretas que venimos conociendo le ha sido imposible- conocer ese objeto real, existente, lo queramos o no, que es esa práctica ideológica a través de lo que comúnmente llamamos poesía.

He de decir, para dejar zanjada esta cuestión momentáneamente, que será en 1972 cuando Gabriel Celaya aborde la cuestión del realismo y el formalismo desde unas posiciones teóricas más sólidas. Así, en Inquisición de la poesía, veremos cómo a partir del planteamiento de la correlación forma-contenido-fondo analizará de una manera más precisa esta cuestión que, hoy por hoy, en los primeros años de la década de los cincuenta, no va más allá, creo,

de la lectura que de esta cuestión he tenido la oportunidad de plantear.

La cuestión que podríamos formular con los términos "Poesía social y lenguaje literario" entronca con la cuestión del realismo que acabamos de ver. Gabriel Celaya, recordemos, opina en sus artículos que nos ocupan que el objetivo último de esta poesía (dicho sea de paso: éste no niega el objetivo de su poesía existencial) es el logro de la eficacia expresiva frente, es un caso, al objetivo formalista de perfección estética. Esto lo hemos leído con perfecta nitidez en el segundo punto de su prólogo "Poesía eres tú". Ahora bien, la eficacia expresiva no presupone un abandono de las formas, sino que, por el contrario, para conseguir esta eficacia expresiva se hace necesario un cuidado de las formas, un cuidado de las "buenas formas" o las formas eficaces que llama Celaya. Y esto, que sólamente queda esbozado en las publicaciones que aquí nos traen, ha sido objeto de su más detenida atención en trabajos posteriores como Inquisición de la poesía donde dedica un importante capítulo a esta cuestión y también ha sido objeto de aclaración en un artículo introductorio, titulado precisamente "Las buenas formas", aparecido en sendas ediciones de Poesía y verdad (Papeles para un proceso) (31). Allí puede leerse: "Muchos de los comentadores de la poesía social han confundido su ataque al formalismo con un descuido de las formas como si la eficacia expresiva no exigiera tanta atención a ellas como la perfección estética". Esto es lo que nos hace comprender la explicación que ofrece Celaya a continuación sobre las características formales más acusadas de su poesía escrita desde 1949 en adelante:

regularidad de las estrofas y del metro sin más libertades que las académicas del pie quebrado o de la combinación del verso doble con su hemistiquio, y utilización de la rima asonante. Así, concluye Celaya, "una cosa es el "formalismo", y otra, "las buenas formas". Hay "formalismo" cuando un autor, dejando en segundo lugar el contenido de lo que quiere expresar (porque la Belleza es eterna y, en último término, indefinible),repite mecánicamente unas fórmulas dadas, procurando apurarlas hasta el límite de su perfección. Entonces, decir bien es decirlo todo, o por lo menos, todo lo posible. Pero no hay "formalismo" sino "buenas formas" cuando el poeta arraiga en su pueblo y en su tradición nacional. Porque entonces se da, como dice Aragon, "la adecuación de fondo y forma como adecuación entre la subjetividad del poeta y lo objetivo de la forma tradicional" " (32).

Así, pues, el estilo prosaísta que caracteriza las producciones literarias de nuestro autor por estos años, ha sido justificado teóricamente. Gabriel Celaya concibe, por tanto, esta manera de escribir en función de la eficacia expresiva fuera ya de las imposiciones de determinados patrones o modelos poéricos. Además, esta manera de escribir posibilita -y en esto se halla también la eficacia para Celaya- el fenómeno de extrañamiento, tal y como Lázero Carreter señala en su trabajo anteriormente citado: "Las perspectivas "ingenuas" y el lenguaje llano pueden ser fuertemente extrañadores en contraste con los procedimientos vigentes, si estos se basan en una clara exhición de artificio" (33).

No opinan lo mismo en cambio otros críticos. Así, Carlos Barral en su artículo "Reflexiones acerca de la aventura del estilo en la penúltima literatura española" (34) viene a decir que la llamada etapa de la poesía social es, desde el punto de vista de la historia de los procedimientos literarios, una etapa lamentable. Pero, más adelante matiza su afirmación diciendo: "Sin embargo, al margen de los libros más rigurosos y ortodoxos de eso que se llamó poesía social, o poesía del realismo crítico cuando se quiso decorar con ribetes lukacsianos, que eran y son libros pesadísimos, muchos de los libros publicados con posterioridad a 1955 tendieron a variar la atmósfera poética".

Félix Grande también ha ofrecido su opinión al respecto en un interesante trabajo sobre la poesía española de estas últimas décadas (35) en donde se puede leer: "las propias contradicciones de la poesía social española (ingenuidad al establecer un fantástico predominio del tema sobre la forma, deliberado encarcelamiento en la "sencillez" -léase "pobreza"- expresiva, y en las formas más monótonas de estructura, hasta el punto de que se ha llegado a decir, con razón, que gran parte de la poesía social era reaccionaria o al menos regresiva en su estética) le hicieron desmoronarse muchas veces como obra estética y como obra social, pero también motivaron el deseo de investigación nacido de todo fracaso".

Uno de los poetas, teóricos y críticos literarios españoles más caracterizados de estas últimas décadas, Carlos Bousoño, en su importante trabajo ya citado también se ha referido al lenguaje y procedimientos de estilo de la poesía que ahora nos ocupa enlos siguientes términos: "Congruen

temente, el lenguaje depondrá toda altanería y descenderá hasta el giro natural, la expresión familiar e incluso la frase hecha, más o menos adobada para uso poético. Paralelamente, se repudiará la imaginación, la metaforización del verso y, en general, todo artificio literario que no quede suficientemente disimulado y como entre cortinas de humo" (36).

Una última cuestión importante queda pendiente en el presente análisis: poesía social y política. Gabriel Celaya ha dejado dicho muy claramente en sus trabajos, en estas primeras reflexiones teóricas acerca de la poesía social, que la poesía no es neutral (cuarto punto de su prólogo "Poesía eres tú"), que desde la poesía y utilizando los medios que sean necesarios se debe seducir y levantar al pueblo y logerar así un nuevo estado de conciencia ("Respuesta a una encuesta ¿Qué es la poesía social?"); asimismo, afirma que el poeta al sentir como propio "lo otro", vive el dolor general a cuya curación debe entregarse a través de la poesía y aunque, por esta razón, pueda dar en propagandista, nunca dará sin embargo en publicista ("Carta a Alfonso Canales"). En fín, las citas se multiplicarían incansablemente. Lo que importa ahora es esbozar esta cuestión que será analizada más detenidamente en uno de los apartados siguientes (37). Para ello, y puesto que parece no quedar muy claramente esbozada esta cuestión en los trabajos que ahora analizamos, remito al lector a dos entrevistas en las que Gabriel Celaya se ha manifestado al respecto, precisando esta importante cuestión. En la primera (38), y a la pregunta de cómo se establecen las relaciones entre poesía y política, responde que la poesía

nace de vivencias más que de estados claros de conciencia. Concibe la política en un doble plano: en tanto ideología o formulación conceptual y en cuanto concepción del mundo. Es por este segundo camino por el que la política atraviesa todas las actividades del hombre, incluyendo su actividad poética. De donde se infiere que la poesía no es ni puede ser neutral.

En la segunda entrevista (39), la pregunta que se le formula es si la poesía social es sinónimo de poesía política. Gabriel Celaya responde que no, aunque haya sido considerada de esta manera. Más adelante, explica los pasos que le condujeron al camino , que no fueron propiamente políticos: la postura frente al mundo exterior y la postura frente a los hombres, lo que está muy lejos de un programa político.

Esta es la postura de Celaya. Por mi parte, sólo cabe decir que estas teorizaciones, así como la poesía social o cualquier otro tipo de poesía tiene unos efectos históricos a nivel de estructura social que abarcan obviamente unos efectos políticos. Ahora bien, dada la coyuntura histórica por la que atraviesa nuestro país, en el que funciona un régimen político de excepción, la política penetra directamente otras esferas de la vida social que nos conforman propiamente el nivel jurídico-político. Esta es, pues, una importante causa del grado de politización alcanzado por la poesía social. A ella, hay que añadir, tal y como el propio Celaya indica en alguna ocasión, la "provocación" que suponía la poesía de poetas falangistas-garcilaséstas-nacional-católicos, etc.. No podemos olvidar tampoco el encuadramiento de muchos de estos poetas socia-

les en organizaciones políticas de izquierda. Esto explica que Pilar González Guzmán en su "Historia del Partido Comunista de España", citada, se refiera a estos intelectuales en los siguientes términos: "Un importante número de intelectuales se distanciaba cada vez más de las posiciones políticas del Régimen franquista y adoptaba otras distintas que iban desde el liberalismo y la oposición monárquica hasta el reformismo y el comunismo (...) En el campo de la poesía, la novela, el cine, la pintura, etc., figuraban ya destacados intelectuales (Celaya, Blas de Otero, López Salinas, Ortega, Sastre, Zamorano, Ferlosio, Aldecoa, Carmen Martín Gaite, Gardem) que hacían de sus obras un instrumento de denuncia social y de lucha por la libertad" (40).

A nivel de la práctica poética de Gabriel Celaya concretamente, puede decirse que el abundante número de poemas que integran su antología de poemas de tema político-social, El hilo rojo (1977), nos muestra hasta qué punto se politizó su poesía, tal y como demuestran muchas de las apostillas que acompañan a estos poemas. De todas maneras, esto no quita que Gabriel Celaya posea numerosos poemas sociales -la mayoría- de tema no social. Pero sobre todo esto volveremos con más detalle. Lo mismo ocurre con una cuestión ciertamente interesante: poesía social y nuevos medios de difusión, abordada en su "Carta a Alfonso Canales",que será planteada en su debido lugar y momento (41).

Veamos ahora cuáles han sido las manifestaciones que determinados críticos han venido formulando acerca de estas reflexiones del escritor vasco sobre la poesía social. En este sentido, hay que comenzar diciendo que no es muy

elevado el número de críticas sobre esta concreta faceta de Celaya en relación con el número de las dedicadas al análisis y comentario de sus libros de poesía de estos momentos. Esto no impide que determinados críticos se refieran a estas reflexiones teóricas, pero siempre en función de las publicaciones poèticas del donostiarra y nunca en función de estas teorizaciones mismas. La razón de que esto ocurraa así, es fácil de comprender: Celaya es considerado ante todo poeta. Esta manera de proceder por parte de algunos críticos no es descarriada, aunque sí incompleta. Y no es hora de insistir en la relación existente entre la poesía y la teoría y crítica literaria de Celaya, ni en su interdependencia. Lo que sí quiero destacar es la ceguera que generalmente ha padecido la crítica para darse cuenta de que en ocasiones, en múltiples ocasiones, no estaban situados frente al poeta, sino frente al crítico (entiéndase esta distinción a nivel descriptivo).

José Miguel Velloso publicó en el número dos de Revista (1953) un artículo titulado "¿Poesía eres tú?" en el que se enfrentaba a algunos de los prólogos publicados en la famosa Antología consultada de la joven poesía española. En su trabajo comienza destacando la importancia que poseen estas reflexiones sobre la poesía y distingue entre estos prólogos aquellos que sucumben en el intento de definición de la poesía y se van por las ramas y aquellos otros que abordan el tema con claridad mental, sabiendo de lo que hablan. De este último grupo, destaca a Gabriel Celaya del que parafrasea sus concepciones: la poesía como instrumento, la poesía no neutral, etc. De todas maneras, Velloso termina diciendo que sería interesante que estos poetas se

decidieran en serio a decir qué es la poesía, si un instrumento o un arte, y cuál es su misión. Con esta duda, muy significativa por cierto, concluye su artículo.

José Domingo publicó en La Tarde un artículo titulado "Poética de Gabriel Celaya". En él, tras destacar que la poesía de Celaya es humana y concreta más que existencial o social, neorrealista o neorromántica, el crítico señala uno de los principios fundamentales de la poética del vasco: nadie es nadie. Así, encarando el "ensayo-prólogo" de Paz y concierto, relaciona estas ideas con las de Goethe y concluye diciendo: "Y Celaya lo ve también así (como Goethe), salvando la posible ensimismada presunción en el hacer conjunto. Siendo tan sólo una voz más en el concierto, Y sus páginas, densas, bellísimas en su densidad, acaban siendo un verdadero manifiesto para el poeta de hoy". El crítico, por lo demás, se suma a estos presupuestos.

En el diario El Universal de Caracas apareció,bajo el título de "Gabriel Celaya"(28-febrero-1956), una breve nota de presentación de nuestro poeta firmada por Plá y Beltrán. Pero, pese a su brevedad, posee ciertamente interés, pues supone una delimitación nítida de los rasgos que caracterizan la producción del vasco: lenguaje literario, su proximidad con Pablo Neruda, su radicalismo poético, etc.. Plá termina señalando que sus ideas sobre la poesía dan la medida de su propia poesía. De todas maneras, esta breve referencia, dado el lugar donde apareció, es todo un síntoma del reconocimiento exterior del vasco.

Ricardo Orozco en el número nueve de El Sobre Literario y en su sección "Las Artes y las Letras" publica una reseña de la Antología consultada (...), dedicando práctica-

mente su total atención a Gabriel Celaya. Reproduce las ideas vertidas en el prólogo "Poesía eres tú" y señala que la voz de Celaya ha sido la única que aireó estas ideas acerca de la poesía cuya inflmencia resalta vivamente.

Ramón de Garciasol también se ha ocupado del prólogo a Paz y concierto (42). De él comienza diciendo que revela dos dimensiones de su poesía: su radical alegría esperanzada y su neorromanticismo. "Alegría -dice- que llega a querer diluirse en el todo, es decir, sin razón exterior: "El yo no existe", cuando este libro es una afirmación de su acusadísimo yo. Sí existe el yo, o mejor, coexiste, porque vivir es convivir, y los unos damos noticia y corroboración de los otros". Más adelante, afirma que encuentra en el prólogo en cuestión una mezcla de surrealismo y metafísica sensitiva que lleva al poeta a una afirmación que él entiende al revés: nadie es más que nadie, porque todos son en uno y uno es en todos. Garciasol intenta después, tras señalar la "aborrascada ética" de que nacen las producciones de Celaya, demostrar la inexactitud de sus concepciones acerca del yo y, sobre todo, la no correspondencia entre ellos y su práctica poética.

El académico Melchor Fernández Almagro, que habitualmente se ocupa de las publicaciones de Celaya en su página del madrileño periódico ABC, ha dedicado su atención a Paz y concierto (43), acusando el golpe propinado por el prólogo "Nadie es nadie". La doctrina poética que Celaya mantiene ahora es, para Ferbández Almagro, la misma que mantenía en publicaciones anteriores y a la demostración de este aserto dedica una buena parte de su artículo. " (Nadie es nadie) trá-

tase de un concepto "socialista" -dice- de la poesía, dada la anulación del individuo y la cooperación e intervención colectivas en el producto poético". Tras exponer algunas de las frases del prólogo, plantea el crítico lo que es su condoción al respecto: "Pero no sabemos cómo pudiera explicarse -afirma Fernández Almagro- la poesía lírica si se prescindiera del elemento fundamental e irreductible: la propia entidad individual del poeta". Termina diciendo que, a pesar de todo, el yo de Celaya permanece en su libro por mucho que trate de subrogarse en emociones colectivas.

El número doce de la tinerfeña revista Ganigo (noviembre-diciembre de 1954) también se ocupó de Pa, y concierto y de su prólogo en una reseña que, sin firma, abunda en ideas ya conocidas, apuntadas por Garciasol, Fernández Almagro, etc. : la inexistencia del yo es imposible, aun reconociendo el caracter social del mismo. Gabriel Celaya, leemos allí, niega el yo, pretende autodestruirse, pero esto le es imposible pues su voz es demasiado personal y rica "para hundirse en las ondas igualitarias". Esta publicación de Celaya da, eso sí, una lección de humildad. Pero "quien a sí mismo se niega, a sí mismo se afirma" y "quien se autodestruye se autoedifica".

En 1963 y en el número 204 de Insula, publicó Antonio Gamoneda un artículo expresivamente titulado "Poesía y conciencia (Notas de una revisión)", dividido en cuatro apartados, dedicando el primero de ellos a Gabriel Celaya y más concretamente al planteamiento y comentario de la poesía como instrumento para transformar el mundo en relación con la afirmación, que el crítico atribuye a Louis Aragon, de "la poesía debe tener por fin la verdad práctica". La pos-

tura concluyente del crítico es que esta manera de entender la poesía sería procedente si no adoptara formas contrarias a la naturaleza poética de la misma. Para comprender razonablemente a Celaya hay que partir de unas concepciones revolucionarias, dice, que vienen a justificar la utilización de todo para el fin político. Pero el crítico no parece elegir el camino que él mismo ha señalado.

Miguel González Garcés señala en su amplio artículo que titula "La preocupación existencial de Gabriel Celaya" (44) que la época de pura preocupación existencial termina en Celaya con la publicación de Lo demás es silencio y Paz y concierto en los que el vasco abandona su existencia, la temporalidad, la estancia, el lirismo y lanza su poesía por los caminos de la consecución social. "Su poesía se torna política y social (...) En la posición social de su ideario se combate precisamente la consideración existencial de falta de finitud y de causa final como prejuicio burgués y decadente. Celaya se afirma en sí mismo. En la poesía como misión. Quiere salir del "yo", negándolo". González Garcés, obviamente, no comparte estas concepciones de Celaya, lo que no le impide reconocer su sinceridad y generosidad de poeta que busca la verdad no sólo para sí mismo.

Gonzalo Torrente Ballester (45) que expresamente no comparte la finalidad que Celaya propugna para la poesía y considera, a pesar de los pesares, su poesía destinada a las minorías, ha emitido un juicio global sobre la poètica del escritor donostiarra: Más que una poética, viene a decir el académico, lo que Gabriel Celaya propone es una moral y termina exponiendo el siguiente razonamiento: "El pensamiento de los poetas goza, desde un principio, de varias bulas que

lo eximen de todo razonamiento: es sentimiento expresado en conceptos, y vale por su profundidad, por su tensión, no por su veracidad o su lógica. Sobre todo cuando viene justificado (a posteriori o a priori, da lo mismo) por una obra poética de calidad". Aun sin estar de acuerdo con el punto de partida de Torrente, sí he de reconocer, en cambio, la validez parcial de sus inteligentes deducciones.

Por otra parte, Gabriel Celaya ha sido considerado como el teórico, junto a Eugenio de Nora, cuyas reflexiones han ayudado a clarificar el concepto de poesía social. De ambos procede, pues, fundamentalmente, la elaboración del concepto. Uno de los críticos que se manifiestan en este sentido es García Rico (46). Hay, finalmente, otros críticos que también se han referido a las publicaciones en cuestión. Pero sus opiniones o bien rizan el rizo de lo hasta aquí apuntado o bien sólo se quedan en una corta frase laudatoria y coyuntural. No merece la pena insistir en ello.

Lo que sí merece nuestra atención es conocer las últimas opiniones del destinatario de la carta aquí estudiada: Alfonso Canales. El escritor malagueño ha expuesto al que esto escribe las circunstancias que precedieron al intercambio de cartas entre él y el poeta vasco (47): el haberse conocido en el Congreso de Poesía de Santiago de Compostela en julio de 1954, en plena fiebre de la división entre los poetas sociales y los andaluces; y el haberse inspirado mutuamente confianza, pese a divergencias más aparentes que reales. De ahí que continuaran el diálogo. Su opinión actual sobre el vasco es la siguiente: "Mi actitud hacia Gabriel Celaya sigue siendo la misma que hace treinta años: es un hombre fiel a sus ideas, con una capacidad de expresión poé-

tica difícilmente igualable. Nunca fue un"poeta social" al uso. Recuerdo haberle oído la siguiente frase: "Lo que pasa es que quien escribe poesía ha de volcar en ella todas sus convicciones y sus afiliaciones, si de verdad quiere ser sincero". Estoy totalmente de acuerdo -dice Canales. Lo que para otros fue moda y vano deseo de acomodarse a ella, para él fue autenticidad".

Por lo que a los efectos históricos de estos trabajos concierne, hemos de decir que, si bien no constituyen unos discursos teóricos marxistas propiamente, constituyen una práctica ideológica cualitativamente idéntica a la mantenida en sus discursos poéticos de estos años. El mismo Celaya ha resaltado esta circunstancia al decir que casi le avergonzaba la estrecha coincidencia existente entre su discurso poético y su teoría por estos años. Ahora bien, ¿qué función pudieron desempeñar en estos años? Indudablemente la que puede jugar un discurso distorsional (nunca un discurso de ruptura). Y afirmo el carácter distorsional de este discurso, porque no representa una alternativa. Y esto lo ha afirmado muy claramente Valeriano Bozal: "De esta forma tan simple -dice-, la cultura de resistencia se convertía en una cultura de clase, no tanto porque defendiera las concepciones del proletariado y del campesinado cuanto porque en su práctica ponía en primer término lo que al proletariado, el campesinado y otros sectores de la población les faltaba: las libertades. Tal era por encima de contenidos más o menos clasistas, el sentido de una cultura de resistencia que prolongaba así algunos de los planteamientos de la Guerra Civil: resistir al fascismo, resistir a la barbarie" (48).

Aparte de los efectos históricos inmediatos de carácter político que procuran estos discursos, no podemos perder de vista otros efectos, a otro nivel, como son señalar el camino de donde los discursos teóricos han de partir: la realidad, la sociedad misma. Así, aunque estos discursos no sean marxistas, sí están procurando o posibilitando un cambio de problemática, esto es, están abriendo la posibilidad de un conocimiento científico de la realidad literaria. Por tanto, estos trabajos aunque parten -configurande una lectura humanista del marxismo y reproducen determinadas categorías ajenas al mismo, están propiciando la elaboración efectiva y real de unos discursos marxistas. Digamos, además, que este tipo de discursos que, si no lo fueron, al menos funcionaron como discursos marxistas, se orientaron fundamentalmente a la acción política, dado el régimen político de excepción instaurado en nuestro país. Y traigo a colación unas palabras de Elías Díaz que, aunque determinados errores teóricos, proporcionan una buena idea del estado de la cuestión: "Puede decirse que en la España de estos años (cincuenta) el marxismo se exterioriza antes como metodología que como propia filosofía; es decir, antes como utilización de unos ciertos esquemas de interpretación de la realidad y de unos ciertos criterios científicos que como construcción de una concepción teórica totalizadora" (49).

Quiero insistir, para concluir, en que si bien la delimitación de la problemática de base de estos trabajos nos ha llevado a la afirmación de que globalmente es ajena al marxismo (50), esto no quiere decir que no tuviera un funcionamiento "atípico" en su circunstancia histórica. No va-

le, pues, aquí el rechazo gratuito de estos trabajos por ser mera práctica ideológica, sino que se impone reconocer su importancia, importancia que le viene antes que nada del conocimiento de los efectos históricos que procuraron.

El público: a vueltas con el viejo problema de escribir para la "inmensa mayoría" (1956-1958)

Tras reflexionar de manera general en torno a la poesía social, Gabriel Celaya orienta ahora su atención más concretamente a la debatida, latente e irresuelta cuestión "poeta/público". Anteriormente pudimos conocer uno de los motivos fundamentales que estuvieron en la base de la fundación de la pequeña editorial "Norte" y señalamos asimismo una de las razones que motivaron aquel giro ideológico-estético de base existencial: un manifiesto deseo de acercarse a la "inmensa mayoría". Ahora, en tiempos de plena eclosión de la poesía social, vuelve a plantearse aquella cuestión, reflexionando nuevamente sobre sus causas generadoras y adivinando en dónde residiría la solución del divorcio entre el poeta y el público.

El artículo-carta abierta sobre el que vamos a depositar nuestra atención en primer lugar en el presente apartado, "Carta abierta a José García Nieto" (51), tiene su origen en la necesidad en que se ve envuelto nuestro crítico de clarificar posiciones, de defenderse y ubicarse frente al, podríamos decir, llamamiento-ataque que el poeta garcilasista le formula a través de un poema-carta. Vamos a asistir, pues, a un debate que ofrece harto interés y, a la vez, vamos a poder apreciar ciertas evoluciones en sus planteamientos actuales con respecto a los mantenidos en artículos anteriores. El segundo artículo que aquí recogemos es el titulado "Con la lírica a otra parte" (52).

Este, sí, nacido sin la urgencia de un debate y en el que se detiene a esclarecer el mismo problema.

José García Nieto escribió en septiembre de 1955 un poema-carta al poeta donostiarra que le envió antes de su publicación. Al mes siguiente, con el título "Carta a Gabriel Celaya" apareció publicado en Poesía Española (53). Muy poco tiempo después lo incluyó en su libro de poesía La red (54). Por el interés que representa para nuestro trabajo y pese a su extensión me permito reproducir el poema completo. El interés a que hago referencia no es otro que ofrecer a los lectores toda la información posible con el objetivo último de conocer los dos lados de la polémica. Pero esta razón que por sí misma es obvia y no habría siquiera que mencionarla, va acompañada de otra que ya no puede darse por sabida y que, por tanto, es necesario explicitar: podría sintetizar la "carta" a través de las "ideas", los "temas", los "contenidos". Pero esto podría hacer suponer que estos elementos son aislables de la "forma" (y de hecho, cuando recurra a este procedimiento en otros lugares del trabajo, conviene tener en cuenta que se debe antes a la imposibilidad e inoportunidad de reproducir un ingente número de poemas más que a una actitud teórico-metodológica propia). Con esto pretendo afirmar que no pueden disociarse un aspecto ideológico-contentivo y otro técnico-formal, lo que albergaría la posibilidad de dos análisis diferentes. "Carta a Gabriel Celaya" debe ser conocida desde una perspectiva totalizadora. Así, pues, todo tiene valor y, por ello, debe ser conocido tal y como vio la luz. Es por lo que no cabe un análisis ideológico, el que hipotéticamente haríamos en un trabajo de este tipo, y un aná-

Tenía que decirte - ¿o no tenía?-, estaba
ya hablando, confesando contigo desde siglos,
bastaba sólamente que encontrara su cuerpo
mi palabra de aire para tocar tu oído.

De puntillas, lo mismo que la menuda lluvia
sobre los ojos; como la muerte a veces, ¿sabes?;
como la vida siempre, naciendo allí en lo hondo;
como un sobrecogido ladrón de intimidades.

Y aquí estoy de repente, desnudo y sin arrimo,
sin volver la cabeza donde consume el fuego
pájaros en bandadas que me oyeron un día
como no volverían a oirme cantar luego.

Aquí estoy en septiembre, año cincuenta y cinco;
aquí, varón de tierra con lazos -!y con nudos!-;
aquí, turbia materia, caracol que enronquece,
trato consigo mismo, primer negocio y último.

No tengo nada apenas que me defienda, acaso
saber que nuestro idioma no le importa a la gente,
saber que como un niño manejo vaguedades,
digo sólo sonidos, machaco tercamente

los fríos hierros...Nadie se alarma... "!Sigan, sigan!"
Y duelen los nudillos, sangran, pero golpean...
"!Sigan, sigan..." De pronto alguien doce: "¿Quién llama?"
Y vuelve a sus cerrados interiores..."No era

nadie"... No somos nadie. Este es el privilegio
de nuestro oficio; nadie somos, en nadie estamos;
nos decimos a solas, nos leemos a solas,
con un solo juguete veinte niños jugando,

o veinte veces veinte, qué mas da; no nos oyen;
gritamos en un valle final y prematuro,
nos decimos con sangre, nos batimos a muerte,
no conquistamos nada, no vencemos ninguno.

A veces alguien lanza su pequeña moneda
desde arriba, sabiéndonos tristes niños hundidos,
niños buceadores que o somos olvidados
o distraemos ocios en los días propicios.

Se gozan cuando miran el cobre en nuestros dientes,
admiran la destreza, luego vuelven la espalda,
y nos dejan jugándonos la vida en la tarea
de mover el silencio de sus inmensas aguas.

Gabriel, Gabriel, te siento nadando a mi costado...
¿No ves que poco es esto de hacerlo mal o bien,
de aguantar un minuto sin respirar o un año,
de que cuatro nos silben o nos aplaudan cien?

Son los mismos, los otros, ¿sabes?, los no sumidos,
los no contaminados, los de antes de la fruta,
los que dirán: "¡oh, claro, los poetas, yo admiro
a los poetas!..." Mienten; prueban y no comulgan.

Y tú, Gabriel, al lado, creyéndote tan lejos
alguna vez. Avanzas; los llamas más de cerca;
pero yo te lo digo: siempre serán los mismos
los que oigan, !qué noria terriblemente ciega!

Y entran los huracanes que sacuden sus casas
bramando por tu pecho, doblando tu estatura,
soliviantando sangre para el amor nacida,
endureciendo labios de vegetal blandura,

poniendo sombra al claro de tus ojos, esquinas
a ese canto rodado de tu humana presencia,
tormenta a tu garganta de nominal costumbre,
espinas al morado floral de tu cardencha.

Y gritas, sí; por ellos, pero siempre la noria
con los mismos forzados, todos ciegos en Gaza,
oyendo o contestando para nosotros solos,
y lejos las columnas, y jamás derribadas.

Te esfuerzas, mueves, oujas; pero siempre la noria,
los estigmatizados pisándose, siguiéndose;
sí, con lenguas distintas hacia una Babel única,
con un remo distinto hacia una misma muerte.

¿No ves que no servimos? ¿que nuestra industria nada
vale? ¿ que, aunque propagues tu "nosotros" de amor,
no perdonarán nunca tu singular acento,
tu decir "por vosotros estoy hablando yo"?

Gabriel, el de las cartas boca arriba, el del alma
boca arriba, esperando que una lluvia la anegue,
una lluvia que llueva para todos los hombres,
una mágica música que para todos suene;

Gabriel, el que ha sabido dar verso a la madera,
al canta claro - a veces, canta tinto, ¿por qué,
si tu verso es de agua?-, Gabriel el del concierto,
solo en tu "solo", solo como todos, Gabriel;

Gabriel, el de las cosas como son, como quieres,
desbrozando la selva, ajedrezando suelos,
arquitecto de casas que no habitará nadie,
predicador de todos los futuros desiertos.

Gabriel, nadie te escucha sino para torcerte.
Tú crees que has destroncado tu cisne y no es verdad;
te pedirán más carne, más entrañas al aire,
más palabras cavando su fosa más y más.

Hasta que no te quede tu hermosura antigua,
de tu ruidoso bosque con asomados nidos,
más que barro espinoso, fábrica de dureza,
no cóncava esperanza ni volador arribo.

Gabriel, por que germine tu semilla no extiendas
su reinado; hay que hundirla serenamente triste.
Habrá un día, sí, un día que no ve ni el poeta
donde tendrás el sitio que ganas, no el que eliges;

el que te estás ganando por gritarte y gritarnos,
por escoger el filo de la navaja abierta,
el sitio tuyo, !tuyo! Solo estás, solo eres,
solos nos quedaremos con la soledad nuestra.

Mientras tanto, la noria terca, sonando insomne,
rechinando, creyendo que va subiendo tragos
para los hombres... Nadie contesta, nadie bebe,
nadie quiere el veneno, nadie acerca su vaso.

Niños enloquecidos, garrulería en armas,
extraños robinsones en nuestra isla oscura,
hemos de conquistarnos para nosotros mismos,
tenemos que volvernos a nuestras catacumbas.

Gabriel, aunque no quieras, Gabriel, aunque te duela
mi vecindad, tú vives conmigo y con los veinte,
o los veinte veces veinte; total, un pueblo
de un destierro elegido tras un naufragio adrede.

Hoy yo llamo a tu puerta para pedirte un poco
de sal, sal de la tuya que es la que me alimenta,
que es la que me sazona... ¿Cuándo pides aceite
del que yo pueda darte, llamando tú a mi puerta?

Si supieras lo mucho que me ha costado hacerlo...
Cuando todo dormía, he salido despacio,
temiendo que mis golpes no dieran en tu pecho,
que no reconocieras mi toque de rebato.

Sí; soy yo. No preguntes más. Ni por qué he venido.
Sólo quiero que sepas que te oigo en el silencio,
que es noche y hace frío siempre para el poeta,
que estoy solo y te llamo porque he tenido miedo"

La reacción de Gabriel Celaya no se hizo esperar. Un profundo malestar le impelió a enviar una carta abierta a José García Nieto para que la publicara en el mismo medio, la revista Poesía Española (55),en donde, como sabemos, había aparecido el poema. García Nieto, director de la revista en cuestión (subvencionada estatalmente y representante, desde una posición ecléctica, de la poesía "oficial"), se negó a publicarla "porque según me dijo -comenta Celaya- le costaría su cargo" (56). Esta es la razón de por qué fue publicada inicialmente en México y esto explica también por qué, cuando es editada en España -en la primera edición de Poesía y verdad (papeles para un proceso)- , se reprodujo parcialmente, siendo mutilado el texto original en un sesenta por ciento aproximadamente (se elimina del texto original desde el principio hasta la cita que recoge unos versos de Bertolt Brecht. Más adelante, se elimina un texto que hace referencia a la revolución, en tanto alternativa que viene a solucionar el problema de la incomunicación poética. Esta edición no reproduce el final de la carta en el que se alude al poeta ruso Maiakovski(57)).

Gabriel Celaya comienza su carta exponiendo los motivos que a ella le llevan: ponerse en claro con García Nieto y con quienes como él piensan acerca de la ineficacia y

soledad del poeta en que los sume la sociedad española, como si pudieran modificarse las circunstancias político-sociales, piensa Celaya, que dan lugar a esa soledad e ineficacia. A continuación, reproduce irónicamente algunas de las ideas de José García Nieto. Esto es, el poeta debe alejarse de la sociedad en que vive, ponerse al margen de la historia, el poeta debe ser intemporal y convertir su lírica en algo inefable. Sin embargo, un poeta no puede admitir, viene a decir Celaya, el conformismo. Más adelante, expone, dándole la razón al poeta garcilasista, las miserables condiciones en que se desenvuelve la poesía: tiradas ridículas, nula salida comercial, el necesario "segundo oficio" de los poetas para poder vivir, etc.. Pero, pese a todo esto, Celaya cree que se pueden cambiar las condiciones. Para ello y en primer lugar hay que creer en la posibilidad de estos cambios, propugnándolos a continuación. Y esto es importante porque, antes de realizar una transformación, es necesario crear un estado de conciencia previo, un estado de conciencia provocador. El crítico vasco distingue, por un lado, aquella rebeldía subjetiva anarquizante de la revolución del que sabe por dónde se anda. Aquélla es absorbida por la sociedad; ésta actúa eficazmente, ganándose día a día a los hombres de buena voluntad. ¿Qué quiere decir en poesía, se pregunta, actuar eficazmente? ¿Cómo llegar a la "inmensa mayoría"? "Muchas veces -transcribo sus palabras textuales- , los que pensamos de manera distinta, disputamos sobre cuestiones de estética. Pero aunque esto no es ocioso, la poesía como cualquier otra actividad del hombre, está determinada por las bases materiales de la sociedad en que se produce. Y si es así, cam-

biar radicalmente esa poesía, y cambiar las relaciones de comunicabilidad del poeta con su público posible o real, será cambiar esas bases materiales, es decir, la situación económica del poeta -que, como tal poeta, es actualmente un hombre tan alienado como pueda serlo un obrero- y, cambiar la situación económica del pueblo...". El haberse planteado el poeta la necesidad de acudir a la inmensa mayoría tiene la virtud, piensa Celaya, de haber desvelado el fundamento real del problema que sólo puede resolverse en el terreno de la economía y de la justicia social y no en el terreno de las escuelas poéticas y en el de las categorías estéticas. Posteriormente afirma el donostiarra que el poeta es, al igual que el pueblo, un apaleado más que debe cantar lo "nuestro", esto es, lo que el pueblo puede entender. El público del poeta debe ser el pueblo "porque pueblo somos y al pueblo revertoremos. Y porque la poesía (...) no busca una posteridad de admiradores, sino un porvenir en el que, consumada, dejará de ser lo que hoy es". En esta época de transición, el poeta debe autocriticarse y debe marchar, al igual que Maiakovski, en el sentido de la Historia y resolver el problema de la incomunicación. Acaba su carta Celaya, destacando el porvenir que le aguarda a la poesía, porvenir coincidente con el del hombre salvado de su alienación.

"Con la lírica a otra parte", aparecido inicialmente en México e incluido, al igual que la carta anterior, en la primera edición de <u>Poesía y verdad (papeles para un proceso)</u>, fue publicado de manera incompleta y con variantes, salvo en la segunda edición del libro más arriba mencionado. Así,

no se da a la luz en España un cuarenta por ciento del texto original, en un porcentaje aproximado (se elimina desde el principio hasta la frase "de la poesía real y vivamente virulenta". Después sustituye el último párrafo y parte del penúltimo por un fragmento de "Carta abierta a José García Nieto", el que se refiere concretamente a Maiakovski).

En este artículo, Gabriel Celaya trata de comprender las razones de la incomunicación popular de los poetas, problema que afecta a todos por igual, al mismo tiempo que aventura una solución. La problemática es la misma que subyace a la carta anteriormente descrita. Pero, veamos sin más dilación lo que el artículo propone: en contra de la famosa dedicatoria juaramoniana a la "inmensa minoría", algunos poetas españoles comenzaron a hablar de la necesidad de cantar para la "inmensa mayoría". Pero ¿en qué medida se obedece o se cumple este principio fundamental? En realidad, se trata de convertir la poesía en un género popular. Un poeta no es siempre una criatura aislada que no sabe lo que hace ni lo que dice, sino que debe saber por dónde se anda, debe ser enteramente consciente y, por tanto, debe procurar tomar contacto con el pueblo. Ahora bien, ¿cómo es esto posible? ¿cómo debe responder a la demanda de una poesía para la inmensa mayoría? Esta pregunta, viene a decir Celaya, obliga a pensarla y calcular las posibilidades y limitaciones.

Ha habido distintas reacciones por parte de los poetas: en primer lugar, aquéllos que no han encontrado solución, ha olvidado su responsabilidad y piden que, puesto que es-

tán solos, les dejen en paz; en segundo lugar, aquéllos que piensan que un poema es bueno o malo independientemente de lo que diga, es decir, los que sólo se interesan por el "aparato verbal que perdura"; y, finalmente, los que consideran que el problema de darse a la inmensa mayoría puede solucionarse hablando al pueblo popularmente. Gabriel Celaya critica estas tres actitudes: a los primeros, los tacha de soberbios; a los segundos, les reprocha que eludan la circunstancia, ya que la poesía no es intemporal y no existe el objeto estético puro; por último, a los que mantienen la tercera actitud, también los critica porque persiguen, más que "levantar" al pueblo, halagarlo, adormecerlo y, además, confunden lo popular con lo populachero. ¿En qué sentido, si estas tres vías no son eficaces, puede trabajar el poeta? Celaya responde tajantemente: "Sólo asumiendo hasta el colmo lo real". La poesía debe hacerse cargo de los problemas concretos de los hombres con los que se quiere comunicar. Pero el poeta ha de hablar no como espectador, sino desde el pueblo, "en el pueblo". Ya están dadas las bases para la comunicación. Sólo faltan los medios de difusión que no dependen totalmente del poeta. Esto es, falta, por lo menos, la libertad de expresión, el aparato de propaganda, ayuda económica sin servidumbre. Esta es la razón que explica hoy -1958- que en España se identifiquen la revolución poética y la revolución poético-social.

Por último, dice Celaya que, puesto que los poetas son pueblo, deben ir con la lírica a otra parte: "a los hombres humildes que, aún sin preparación, los escuchan ansiosamente y se entusiasman con sus versos aunque sólo a medias los entienden, porque ellos son el futuro y la llamada de

la verdadera poesía. Y porque el poeta, en la medida en que responde a esa demanda, crea un nuevo público, y algo más que un público" (58).

Llegamos a la fase de análisis. No son numerosas, aunque sí importantes, las cuestiones que, mereciendo nuestra atención, se agolpan en este preciso instante. Pero, procederé con orden. En primer lugar, nos detendremos en el análisis de las divergencias existentes entre José García Nieto y Gabriel Celaya. Posteriormente, analizaremos los aspectos nucleares de sendas publicaciones, poniéndolos en relación, por lo que a la cuestión de la inmensa mayoría respecta, con los planteamientos sustentados por nuestro crítico en años anteriores, en esos años que hemos apellidado nosotros también existencialistas. En la problemática de base y en el análisis de los efectos históricos nos detendremos lo mìnimamente necesario para evitar en todo momento repeticiones innecesarias. Finalmente, en la exposición de este análisis iré contrastando mis afirmaciones con las de otros críticos con objeto de que el lector obtenga la mayor información posible.

Hemos podido observar en la "Carta a Gabriel Celaya" de José García Nieto cómo este poeta se dirigía en un tono amistoso y confidencial al escritor vasco, pretendiendo hacerle recapacitar en torno a la esencial soledad del poeta, en tono a su restringido círculo de lectores, asimismo poetas, intentándole demostrar cómo es su subjetividad la que habla y criticándole, de paso, el compromiso que le

lleva al "nosotros". Melchor Fernández Almagro se hizo eco de esta carta, aunando su voz sin duda alguna a la de García Nieto, cuando en un artículo sobre La red dice: "Se dirige García Nieto a Celaya en esta carta que hallamos en La red, con aire suave de amistoso pero firme reproche, y en el tono confidencial, tocado de gracia muy humana, comprensiva y generosa, reconocemos la voz de García Nieto" (59). Como podemos observar la crítica ha aprovechado la oportunidad que le brinda García Nieto para arremeter contra la poesía social en la persona del escritor vasco.

Por otro lado, para comprender hasta sus últimas consecuencias la reacción de Gabriel Celaya a esta carta es necesario tener presentes las concepciones del vasco sobre la literatura, así como el grado de politización y bipolarización a que había llegado la poesía española de estos años. El hecho de que el poeta garcilasista le dirija una carta a Gabriel Celaya, aireador como pocos de la poesía social, esto es, de la poesía que persigue la eficacia expresiva y que se dirige a la inmensa mayoría, venía a suponer más que un llamamiento un ataque a sus concepciones de la poesía y a su poesía misma. Tal y como estaba el panorama de la poesía española en el que los poetas se hallaban divididos en realistas/irrealistas, o auténticos/inauténticos, según los análisis de Gabriel Celaya vistos con anterioridad, resultaba poco comprensible un llamamiento como el que el poeta garcilasista le formulaba a nuestro crítico y poeta. De ahí la virulenta reacción que se traduce, ahora, en una carta abierta, impublicable en nuestro

país dados los tiempo que corren, que no es sino una reflexión más detenida sobre uno de los elementos del proceso de comunicación: el público, al que se había venido refiriendo, pero sobre el que ahora se ocupa a nivel de análisis teórico.

Aparte de esta reacción en el plano de la reflexión teórica, se produjo otra más en el terreno de la poesía. En el poema en cuestión queda ratificado cuanto decía anteriormente: la existencia de grupos antagónicos entre los poetas, la inexistencia de la neutralidad, etc.. Todo ello se ve muy claramente en el poema titulado "A un poeta neutral" que, según expone el propio Celaya en una apostilla, "iba dirigido al ecléctico, y entonces influyente poeta, José García Nieto" (60). Veámoslo:

"Basta ya de mentiras. Dividamos los campos.
Yo no te quiero mal; soy sólo tu contrario,
pecho a pecho distinto, diente a diente luciente.
Te juzgo pernicioso. Lo digo. Juego limpio.

En vano tú pretendes envolver en la anchura
comprensiva, imparcial -lo que quieras, sermones-
lo insoluble y candente. Tus poemas son sólo
un infierno empedrado de buenas intenciones.

Yo creo en tí; te estimo noblemente decente,
mas te pido osadía, salud, fe, sí, más tripas.
Te pido que me insultes si lo crees necesario.
Todo sea hasta el fin, mas sin beaterías."

Así, pues, aunque poetas ambos y unidos por ello en determinados aspectos esenciales que Gabriel Celaya no acierta a ver con claridad, se hallan separados por dos concepciones diferentes del fenómeno poético que, por la coyuntura histórica por la que atraviesa el país, juegan dos papeles diferentes y antogónicos de inmediatos resultados político-ideológicos. De ahí la actitud de Celaya. De ahí que ahora profundice aún más en sus planteamientos teóricos sobre cómo acercarse al público, a la inmensa mayoría, condición sine qua non su poesía deja de tener el sentido que el propio escritor vasco cree ver en ella. Esta carta, pues, ha servido de revulsivo, llevándole, como ya he dicho, a la reflexión y defensa de sus posturas populistas que van a cuajar con mayor claridad aún en su artículo "Con la lírica a otra parte". Veamos, por tanto, el desarrollo y aspectos necleares de sus reflexiones sobre el público en estas dos publicaciones.

No es nueva la preocupación por el público en Gabriel Celaya. En sus primeros artículos, de finales de 1947, ya aparecía latente esta cuestión que caló determinados trabajos entre los que cabe citar, por ejemplo, El Arte como lenguaje. Asimismo y más recientemente, su prólogo "Poesía eres tú" (poesía eres comunicación) formulaba, sucintamente y en los términos que le han servido de punto de partida a sus reflexiones que ahora nos ocupan, la preocupación esencial que aquí le trae. Recordemos, para ello, el punto séptimo del prólogo citado: "Nuestros hermanos mayores escribían para "la inmensa minoría". Pero hoy estamos ante un nuevo tipo de receptores expectantes. Y nada me parece tan importante en la Lírida reciente como ese desentenderse

de las minorías y, siempre de espaldas a la pequeño burguesía semi-culta, ese buscar contacto con unas desatendidas capas sociales que golpean urgentemente nuestra conciencia llamando a vida. Los poetas deben prestar voz a esa sorda demanda.En la medida que lo hagan "crearán" su público y algo más que un público".

La diferencia de su "Carta abierta a José García Nieto" y de su artículo "Con la lírica a otra parte" con esta proposición última estriba en que ahora señala con total claridad dónde se halla la solución al problema de la incomunicación del poeta: cambiar la realidad, transformar las circunstancias político-económicas que producen el divorcio del poeta con el público mediante, en un primer momento, la creación de "conciencia" y, en una segunda fase, mediante el cambio revolucionario mismo. Una vez cambiadas las "bases materiales" de la sociedad, cambiará también la poesía y las relaciones de comunicabilidad entre el poeta y el público. De ahí que Celaya considere unidas la revolución poética y la revolución política. Sin embargo,en sus trabajos de base existencialista, a pesar de haber detectado y denunciado el problema y a pesar de haber señalado su origen en la tremenda "revolución sociológica" que padece el "mundo", a pesar de haberse puesto de parte de los poetas y de haber postulado la necesidad del establecimiento del contacto con el hombre cualquiera, contacto que el persiguió -persigue- mediante la creación de la pequeña editorial "Norte" y mediante la práctica de un nuevo estilo o modelo poético, calado fundamentalmente por el coloquialismo, a pesar de todo ello, repito, Celaya no ve en aquellos momentos la viabilidad de la solución que

ahora reclama una solución revolucionaria. Esta es, pues, la distancia que separa sus reflexiones actuales de aquellas reflexiones primerizas. Pero con todo ello, esta "lectura" del problema no puede eliminar la presencia de ciertos elementos ajenos al marxismo que es el que le hace hablar así. Y éstos pueden cifrarse concretamente en su creencia en la posibilidad de una revolución poética paralela (o consecuencia) a la revolución social. Si nos detenemos en el análisis de esta cuestión, veremos cómo Celaya admite y procura la posibilidad de unos cambios drásticos en el seno de la poesía. Pero no se le ocurre pensar que el discurso poético, en tanto producto histórico concreto y no esencia previa, tiene un principio y un fin históricos, el principio y fin históricos marcados por un modo de producción dominante y por la matriz ideológica que este procura. Su postura en este sentido es contradictoria no sólo porque cree en la revolución poética, sino también porque cree en el porvenir o futuro de la poesía: "La Poesía tiene un porvenir. Un porvenir que coincide exactamente con el del hombre salvado de su alienación". En otro párrafo de su "Con la lírica a otra parte", artículo al que pertenece la cita anterior, afirma paradójicamente lo contrario, esto es, que la poesía no es ni puede ser intemral y que busca un porvenir en el que, consumada, dejará de ser lo que es. Esto equivale a postular que será otra cosa . Pero será, al fin y al cabo. Será la verdadera poesía que ahora amanece: poesía sisn autor y para todos. Esto me autoriza a afirmar que su análisis no llega hasta sus últimas consecuencias, al estar sus presupuestos marxistas penetrados por el evolucionismo hístoricista que

salva de la quema de alguna manera un principio último: la poesía, rescatándola del "lugar" en que actualmente se encuentra "ubicada". Desde este punto de vista, pues, aunque la poesía pueda cambiar, transformarse y aunque la solución de sus problemas no sea cuestión de "escuelas poéticas" ni pueda resolverse "en el reino de las ideologías estéticas, sino sólo acá, mucho más acá, en el terreno de las categorías económicas y de la justicia social", como dice el escritor vasco, siempre de una u otra manera deja inmutable lo esencial: la poesía.

En fin, su lectura de esta cuestión ha sufrido variaciones importantes con respecto a las anteriores: el rechazo de la rebeldía subjetiva anarquizante -existencialismo incluido-,; su llamamiento a la revolución social, aunque parece poseer una visión "economicista" de la misma; su afirmación tajante, frente a lo que postulaba en su artículo "Un fantasma recorre Europa", de que son las bases materiales de la sociedad la que determina cualquier actividad del hombre. Todos estos cambios, importantes qué duda cabe, son consecuencia de una misma actitud básica: una actitud humanista que le llevó a los "otros" y que ahora se ha aliado a determinados presupuestos marxistas: un humanismo marxista, para decirlo propiamente, con las limitaciones teóricas de base y eficacia coyuntural a que hice mención en el apartado anterior.

Una importante cuestión aguarda su tratamiento: cómo darse a la "inmensa mayoría" ahora, cómo proceder para "embaucar" al pueblo a través de la poesía: es necesario asumir lo real, esto es, hacerse cargo de los problemas concretos que atormentan a los hombres con los que se quiere

comunicar. Esto es lo que deberá hacer la poesía de verdad. Este es el punto de partida esencial: la elaboración de una poesía real (no sólo o exclusivamente realista) que, por tal, hable en el pueblo. Tenemos ya dado nuevamente lo que no es sino el fundamento de la poesía social, lo que justifica su específica "presentación" lingüística y lo que justifica el amplio público, consumidor potencial de la misma, a que va destinada. De ahí que los poetas realistas o auténticos o sociales deban ir con la lírica a otra parte, esto es, deban llevar su lírica al pueblo que ahora redimen en sus versos. De ahí que deban ir los poetas a otra parte: de la soledad del poeta a la solidaridad social, del objeto en sí a la eficacia y comunión poéticas, de lo populachero a lo realmente popular. Gabriel Celaya ha vuelto a exponer su actual concepción de la poesía a la que tuvimos ocasión de referirnos más detenidamente en nuestro análisis expuesto en el apartado anterior. Allí, pues, remito al lector, ya que no se observan cambios de base.

Por lo que respecta a si el proceso de comunicación, tal y como lo concibe Gabriel Celaya ahora en el que la inmensa mayoría juega el papel de protagonista, llega a sus últimas consecuencias, cabe decir que no llegó en la práctica a realizarse tal y como había sido teorizado. El divorcio entre el poeta y el público continuó existiendo, aunque los poetas realistas pusieran todo su esfuerzo "creador" al servicio de los intereses inmediatos de esa inmensa mayoría. Aún barriendo para casa, José García Nieto no dejaba de tener su parte de razón: la poesía no es más que

de "veinte veces veinte". Ahora bien, la constatación de esta realidad no eximía de la responsabilidad social a los escritores. Voluntarismo y apatía, pues, son las notas dominantes en la polémica que hemos tenido ocasión de conocer.

La crítica se ha manifestado sobre esta cuestión. Así, Torrente Ballester llegó a decir en su Panorama de la literatura española contemporánea que era necesario preguntarse acerca de si la poesía de Celaya puede ser entendida por el destinatario, ya que inevitablemente está destinada a las minorías dada su intrínseca dificultad, escapándose de esta condición muy pocos fragmentos de su obra. Otros críticos,en cambio,ven las dificultades comunicativas con la mayoría como consecuencia en gran manera de las dificultades y obstáculos creados por el régimen, etc., no prestando atención suficiente al análisis de las causas históricas no coyunturales que han procurado y procuran esta incomunicación (61). Leopoldo de Luis en su conocida introducción a Poesía social. Antología se ha manifestado al respecto en los siguientes términos: "No caigamos, sin embargo, en la fácil objeción de la no popularidad de la poesía. Poesía social y poesía popular no son la misma cosa. Pues esta poesía vaya,en potencia, dirigida a las mayorías, que pretenda asumir el dolor de los otros, no quiere decir que haya de realizar un arte inmediatamente asequible a las masas. Ya sabemos cuánto hay de discusión bizantina en esto del arte para las masas, y cómo la cuestión depende de un problema educacional" (62). Alfonso Sastre, por otra parte, aborda la cuestión en su trabajo

Anatomía del realismo (63) donde, tras mostrarse de acuerdo en la necesidad de que el escritor exprese los anhelos y reivindicaciones del pueblo y comunique con él, se detiene en un análisis crítico del populismo en el que muchos escritores que se consideran realistas han venido cayendo. En cierto modo, Gabriel Celaya coincide con algunas de las afirmaciones de Sastre. Finalmente, Carlos Bousoño en su artículo "Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea" (64) señala como fundamento de la poesía actual frente a ala anterior, la afirmación de la existencia del "prójimo", una relativa explicitación, "una voluntad mayoritaria (aunque el público no se haya dado aún del todo por enterado)". Podríamos seguir aireando otras opiniones sobre esta cuestión, pero básicamente no haríamos sino andar de nuevo un camino que acabamos de recorrer.

Antes de concluir esta fase de análisis, no puedo dejar de referirme al prólogo que Celaya puso a su publicación antológica Poesía urgente (1960), en el que vuelve a exponer sucintamente las ideas esbozadas en los trabajos en cuestión, si bien con algunas matizaciones que, creo, debe conocer el lector. Las matizaciones provienen de la constatación del hecho de que su poesía destinada a la inmensa mayoría, pese a sus cambios y nueva orientación más que estéticos, siguió siendo minoritaria. Y esto le lleva, una vez más, a postular la necesidad de transformar la sociedad como único medio de solucionar la situación de incomunicación que separa a los poetas de su pueblo.

De todos modos, está claro que Gabriel Celaya necesita de los lectores en este momento para establecer la concien-

cia colectiva "que, yo pensaba -dice Celaya- que así como existían en mí acabaría por existir en otros, en todos, para transformar al hombre en una criatura de una nueva especie... Como verás, en todo esto había mucho de Nietzsche, de marxismo, de surrealismo" (65).

De todas maneras, el problema de la comunicación sigue irresuelto. De los cuatrocientos ejemplares que se editaron de su primer libro de poesía, Marea del silencio (1935), y que curiosamente resultaron destruidos en su mayor parte durante la guerra civil, a los treinta o cuarenta mil ejemplares que suelen editarse hoy día de sus obras, hay una considerable distancia. Pero en ningún momento ni aquélla ni esta cifra vienen a solucionar un problema: el problema de darse a la "inmensa mayoría".

El escritor: la responsabilidad y los medios (1958-1966)

Hemos visto en el apartado anterior un intento por parte de Gabriel Celaya de conocer las causas subyacentes y ofrecer las soluciones oportunas para la desaparición del divorcio del poeta con el gran público. Ahora, sin abandonar esta esfera de sus preocupaciones amplía su atención al escritor, apelando de nuevo e insistentemente a una solución existente para resolver esta incomunicación: la transformación de las bases materiales de la sociedad en que el escritor vive. Este es, pues, el objeto de dos de sus artículos: "El escritor y sus medios" (66) y "La responsabilidad del escritor" (67). Este último escrito muy posteriormente: "Creo que la última vez que me pronuncié públicamente como "poeta social" -dice Celaya- fue, un poco forzado por las circunstancias, durante mi estancia en la Cuba de Fidel" (68). El trabajo en cuestión fue presentado al "Congreso Cultural de La Habana",celebrado entre los días cuatro y once de enero de 1968.

En "El escritor y sus medios", Gabriel Celaya plantea la lamentable situación económica del escritor español. Las razones de esta situación estriban en un exceso de oferta. Esto explica que no haya habido un escritor mayor sin un aura de escritores segundones. Así, hoy, hay que comprender las obras de valor como resultado de un equipo, "visto o no visto". Con estos elementales planteamientos, Celaya quiere poner en claro que si en el mercado literario hay un desajuste, éste no podrá corregirse reduciendo la oferta,

sino aumentando la demanda, ya que sin los "segundones" no se produce ese salto dialéctico de la cantidad a la calidad estética, ni en el paso del "nosotros" al yo del escritor representativo que es "todos". El problema concreto que existe es: el escritor español no puede vivir hoy de lo que escribe y escandalosamente escribe. Esto significa que un escritor es un trabajador, pero un trabajador muy especial, en tanto su labor exige grandes esfuerzos y no es compensado económicamente y en tanto,en lugar de objetivar un producto, se encarna en él, se hace uno con él. Citando a Carlos Marx ("Max Pressburg" para la censura), Celaya afirma que el escritor no considera nunca su trabajo como medio, sino que es un fin en sí al que sacrifica su existencia. Esto significa que el escritor ha comprendido la marcha del movimiento histórico moderno y se produce al margen de todas las coerciones propias de la sociedad en que ha nacido y todavía vive. Este desinterés por lo económico es una manera de romper el orden social burgués, sometido a determinadas leyes económicas, etc.. Esto explica la actitud inconformista de la literatura desde el romanticismo para acá.

A continuación, señala cómo el escritor independiente, cuyas actitudes rebeldes son aplaudidas por la burguesía liberal en un principio, al seguir la marcha del movimiento histórico moderno se siente desasistido y pierde su público que no quiere pasar de ciertos límites: no acepta la última ruptura. Así, el escritor se queda solo."No está ni aquí ni allí. Es un puente en el vacío: un puente que en la orilla se apoya en lo que sabe terreno deleznable , y en la otra está buscando algo que no puede llegar a rea-

lizarse plenamente sin considerar lo que él es sin remedio todavía". Esta situación-punte explica el obligado "segundo oficio" que puede ser un segundo oficio independiente o literario. Ambos comportan una serie de problemas. El primero puede desligarse de su público y terminar encerrándose en sí mismo, al sentirse al margen del producto económico de su obra. El segundo tiene el peligro de que su labor literaria, convencional y rentable, puede llegar a anquilosarse. Dentro de esta posición se encuentra un caso límite: el del escritor comercial.

A raíz del tratamiento de esta cuestión, el crítico vasco da entrada al problema de la "amplitud" y "calado" de la obra literaria. Escribir para la "inmensa mayoría" no es extenderse, sino tocar un punto irradiante. Esto explica que libros de escasa tirada sean más influyentes que otros más ampliamente extendidos. ¿Por qué el escritor no encuentra un público? Sencillamente porque, tanto si se trata de un escritor revolucionario o herético, escapa al público que, por establecido, pide un máximo de conformismo; al mismo tiempo el escriotr revolucionario carede del público representante de esa nueva sociedad que el escritor postula. Ahora, este público carece de medios económicos y culturales, pues la cultura es todavía un lujo. El escritor entre estos dos extremos tiene la necesidad de crear, además de su obra, su público. Es decir, debe crear "conciencia". Marx decía, resalta Celaya, "el artista, cuya rebelión individual permanece impotente, no puede emanciparse más que emancipando a los otros estratos sociales, víctimas como él de la alienación". El escritor, pues, no debe esperar pasivamente su público, debe provocarlo a

través de sus medios: los libros, "porque con ellosn no sólo dice, hace".

En "La responsabilidad del escritor", Celaya insiste en una serie de ideas ya expuestas en otros trabajos, aunque orientadas en una nueva dirección, si cabe más amplia. Veámoslo: frente a los investigadores y técnicos científicos que transforman la naturaleza y la realidad objetiva, los escritores y artistas actúan sobre algo tan impreciso como es la conciencia de los hombres y es desde aquí como transforman el mundo. Ambas tareas están implicadas en una misma dialéctica de lo real, aunque hay una problemática característica del escritor. El problema fundamental para un intelectual está en la diferencia de nivel cultural existente entre él y el tercer mundo, oscilando entre dos extremos peligrosos: el de quienes producen una literatura barata para las grandes masas. Su error es evidente: al pueblo hay que darle lo mejor. Además, el escritor crea su público al crear conciencia. Pero esto no presupone que las obras literarias deban ser obras de tesis. Cualquier tema es válido, siempre y cuando sea el escritor el que tenga una conciencia revolucionaria que trate el tema revolucionariamente. El extremo contrario, que Celaya también critica, es el de aquellos que parten de que una obra literaria debe ser ante todo una obra bien hecha, pues existen quienes separan su actividad de ciudadanos y su quehacer de escritores. El escritor con verdadera conciencia revolucionaria no puede mantener este dualismo. Si esto se da es debido al origen de los intelectuales: la burguesía, pues aunque su cambio de ideas sea sincero, su origen de clase no se borra fácilmente. Para el intelectual es fundamental

mantenerse en contacto con el mundo subdesarrollado y en general con el pueblo, ya que son éstos los que están haciendo la Historia. Debido a su carácter vanguardista puede aislarse de la base, razón por la que todo contacto con el pueblo es fundamental. Sobre dos puntos ha de basarse la posición correcta del escritor con respecto al Tercer Mundo: 1) El Tercer Mundo y el proletariado de los países industrializados capitalistas que son el motor de la historia, es de donde deben tomar el impulso los intelectuales -así serán también una fuerza progresista y crearán una obra auténtica-; y 2)el intelectual, al sumirse en el pueblo, debe conservar despierto su sentido crítico. Finalmente, una conocida afirmaciòn: el intelectual no puede ser neutral.

He de iniciar mi análisis comentando favorablemente las conclusiones globales que Gabriel Celaya expone en sus trabajos sobre la situación social del escritor contemporáneo, así como las que se refieren a su función social. En efecto, nuestro crítico concluye que la situación económica del escritor es lamentable (pero no exclusivamente porque haya un exceso de oferta, esto es, un exceso de escritores "segundones"), que éste es un trabajador especial (artesanal, debiera haber dicho) que ante esta situación se entrega, inconformista, a su obra como un fin en sí, obra que carece de un público, pese a estar dedicada y planear sobre ella -en el caso de Celaya y de quienes piensan como él- la inmensa mayoría.

Este es, pues, el fermento de una práctica literaria que, tomando múltiples caminos, vienen a confluir en realidad en dos grandes puntos: la literatura de vanguardia, cerrada por sus especiales dificultades a unos y a otros y consumida por un círculo no más ancho que el de sus propios productores, y el de una literatura entregada a la inmensa mayoría que paradójicamente carece, en el mismo sentido que la anterior, de un público más amplio. Ahora bien, el escriotr vasco no ignora esta circunstancia. De ahí que en uno de sus artículos vistos esponga una serie de matizaciones a la cuestión de la inmensa mayoría. De ahí que analice la "amplitud" y "calado" de la obra de quien se entrega al gran público: darse a esta mayoría es tocar un punto irradiante, dice, crear conciencia a la vez que un público, pues éste efectivamente no existe (la burguesía culta ha abandonado ya al escritor debido a su agrio y peligroso inconformismo y el proletariado ni siquiera lo ha descubierto al carecer de medios económicos suficientes para comprar sus publicaciones).

Así, pues, de entrada, se pueden considerar válidos los resultados de sus análisis que, por otra parte, no niegan otros efectuados en diferentes publicaciones suyas (hay que destacar lo que expone al respecto en <u>Inquisición de la poesía</u> (69) a nivel general y lo que, en un plano ya propiamente crítico, le lleva a la descripción minuciosa de la serie de "segundos oficios" de Bécquer que separa cuidadosamente de su obra (70)). Ahora bien, no podemos olvidar otros razonamientos que conducen a una explicación del problema planteado similar en sus resultados finales: la tradicional función social

del artista pierde su sentido conforme se va imponiendo la industrialización y esa ideología básicamente economicista. Se plantea desde el romanticismo la contradicción entre el trabajo útil y la inutilidad de los trabajos artísticos y literarios. El escritor pierde su propia función. Es marginado socialmente y al mismo tiempo cultivador de su propia marginación mediante procedimientos literarios y poses rebeldes que conducen a posisiones de vanguardia. Lo que acabamos de exponer hay que situarlo no sólo en la base de la situación y función social del escriot contemporáneo, sino también en la base de la existencia del divorcio entre el público y el poeta, como hemos tenido oportunidad de ver en páginas anteriores.

Comentario aparte merece su artículo "La responsabilidad del escritor", en el que, como bien sabemos, aborda la cuestión del compromiso del intelectual con las fuerzas sociales que representan hoy a nivel internacional la vanguardia en el frente de lucha contra el capitalismo: proletariado de los países industrializados y el, tan vagamente denominado, Tercer Mundo. Con su natural franqueza, Celaya explica cómo se sintió obligado por las circunstancias -su presencia en la Cuba castrista- a pronunciarse sobre el papel del escritor en el mundo contemporáneo precisamente cuando, a nivel de su práctica literaria, la poética del realismo social estaba haciendo aguas y, a nivel de su posición teórica con respecto al marxismo, estaba abandonado el marxismo dogmático y militante, entrando así en una etapa sorprendentemente contradictoria. Y, sin embargo, nuestro poeta-crítico expuso sus tesis en el sentido que hemos podido leer más

arriba. Podríamos utilizar muy bien como medio de conocimiento de la especial situación por la que atraviesa Gabriel Celaya, unas palabras suyas que forman parte del trabajo en cuestión: "pero es cierto también -dice- que las actitudes dualistas que acabo de señalar son un ejemplo de la facilidad casi inconsciente con que esos intelectuales de origen burgués recaen en su condición de clase. Se repite así lo que denunciaba Lenin en los intelectuales de vanguardia de su época: "Su condición "no de casta" no excluye en lo más mínimo el origen de clase de sus ideas" ".

Por lo demás, el artículo recoge algunos principios de la poética del realismo social que, por estos años, está entrando en crisis en nuestro país. Estos principios teóricos pasan a desempeñar una nueva función, en tanto están orientados a la consecución de un objetivo más amplio: el compromiso del intelectual a nivel internacional. La presencia de Celaya, además, en el Congreso Cultural de La Habana (1968), así como la del teórico y autor teatral Alfonso Sastre y la del novelista José Manuel Caballero Bonald, da buena idea de la oportunidad que se les ofreció a estos escritores españoles de exponer sus posiciones teóricas y experiencias concretas en el campo de la actividad literaria y en el campo de la lucha política. Celaya mostró entonces algunas perspectivas deun cuerpo agonizante que por su inviabilidad estructural -no coyuntural- para los intereses del proletariado, no debió ser nunca exportado.

Nuevos análisis de la poesía española contemporánea: la poesía politizada (1956-1962)

Fuera de preocupaciones críticas concretas, Gabriel Celaya había efectuado en 1948 un primer análisis de la poesía española contemporánea y, recordemos, había aprovechado aquella ocasión para proponer una norma de acción poética (71) que terminó por sentar la base, junto a otras aportaciones, del edificio de la poesía social. Ahora, mediados ya los años cincuenta, vuelve a ocuparse de la poesía española desde una perspectiva asimismo global. El periodo que acota en esta ocasión concretamente abarca la poesía producida en la inmediata postguerra, poniendo como frontera (un tanto artificial, obviamenete) el año 1955. Este nuevo y breve análisis, a decir del propio autor, resultó claramente beligerante. Probablemente, esto obedezca a que fue escrito para su publicación en el extranjero, siendo firmado además por nuestro crítico mediante la utilización de un nuevo seudónimo protector, tan raro como familiar, "Felipe San Miguel". Las condiciones, pues, se dieron, para que en el artículo hubiera un alto grado de politización. El trabajo a que me refiero es el titulado "La España de hoy en su poesía real", publicado por primera vez en México, en 1956, y tre años después en Francia, con el título ligeramente cambiado cuya traducción es "España en su poesía actual", título este con el que ha sido recogido en Poesía y verdad (papeles para un proceso) (72).

La versión del artículo que recoge el volumen citado es, en su base, la aparecida inicialmente en México, si bien se observan algunas variantes que, sin negar nada en su conjunto, sí introducen algunas matizaciones al texto primitivo, que son más testimoniales que otra cosa y de las que les quiero hacer partícipes: se suprimen ciertos fragmentos: así "o bien porque su lenguaje (el de los poetas) se presta más que ninguno otro al necesario equívoco". Otros fragmentos son sustituidos por expresiones que, pretendiendo ser equivalentes, introducen un cambio de significación en el texto: es el caso del fragmento en que hace referencia al equipo de la revista leonesa Espadaña, al que se refiere en los siguientes términos en la primera edición: "Porque es así, el "tremendismo" de los curas, de los militares y los jonsonistas que forman el equipo de Espadaña"; y al que ahora alude en los siguientes términos: "Porque es así, el "tremendismo" del grupo rebelde de la revista Espadaña..." (este cambio conduce de hecho a una interpretación distinta del sentido crítico primitivo que poseía el texto). Por otra parte, determinados fragmentos son sustituidos por expresiones más abiertamente comprometidas. Estos cambios afectan también a algunos tiempos verbales: en 1956 se utiliza fundamentalmente el tiempo presente de indicativo; en la edición del texto incluida en Poesía y verdad (papeles para un proceso), los tiempos verbales pasados (consecuencia de la distancia cronológica existente entre el Celaya que ahora relee y el anterior).

En el presente apartado doy entrada también a un interesante artículo que, bajo el título "Tirios y tro-

yanos (sobre poesía y política)" (73) -éste sin variantes de una a otra edición: de Insula (1962) a la segunda edición de Poesía y verdad (papeles para un proceso) (1979)-, contribuye al análisis de la reciente poesía española iniciado con su artículo anteriormente citado. Pero no se agota aquí su interés, por cuanto en dicho trabajo también se encara la siempre importante y coyunturalmente significativa cuestión poesía/política. El artículo, desde el principio, está a caballo entre el análisis concreto y la teorización abstracta.

Por lo que al medio periodístico concierne, no vamos a repetir lo que decíamos en otras páginas de la prestigiosa y consecuente revista Insula. Sin embargo, sí cabe hablar de Las Españas, revista editada en México por núcleos de exiliados españoles, cuyo sentido y objetivos últimos son los siguientes, según un propio editorial de la revista: "Las Españas continuará siendo una revista limpia e inequívocamente democrática, ajena a todo dogma, sectarismo, partido político o capilla literaria, sin otros propósitos que servir a la cultura española y ayudar a la liberación de España". Celaya inaugura con su colaboración la segunda etapa de la revista. En esta ocasión, el medio periodístico venía como anillo al dedo para el trabajo.

En el primero de ellos -el análisis propiamente dicho-, Gabriel Celaya señala que la evolución de la poesía española de postguerra -hasta 1953- es curiosa, porque, entre otras cosas, refleja la situación de nuestro país. Y el hecho de que esto ocurra, el hecho de que sean los poetas los que mejor retraten la España de su momento se debe a

que la censura es menos rigurosa con la poesía, convirtiéndose los poetas en expresión de la voz popular. Hasta llegar al "realismo", característica fundamental de la nueva poesía, se ha recorrido un largo camino cuyas etapas merece recordar: poesía garcilasista, poesía tremendista, poesía social. En los años inmediatos a la guerra civil, afirma el vasco, surge la poesía garcilasista ("realismo al revés") que trata de crear un nuevo clasicismo y una poesía oficial. Estos poetas, pese a ser adictos al régimen, "no encuentran en su entraña voz para cantarlo", por lo que buscan en los temas eternos y en la perfección formal seudoclásica una poesía de siempre, es decir, irresponsable. Pretendidamente escrita "desde la acera de enfrente" surge un nuevo tipo de poesía que constituyen una evasión al igual que la anterior: el "tremendismo" de Espadaña cuya rebeldía es una válvula de escape del franquismo: anarquía libre-lírica y rebeldía sólo literaria. El interés que ofrece esta poesía, que imperó entre 1939 y 1946, es ser reflejo indirecto de aquella España: la inconsciente manifestación del divorcio entre el franquismo y la poesía. La disconformidad, pues, toma su cauce por la poesía. Vagamente se empieza a hablar de "poesía humana", de "poesía social" en la que, sin ideas muy clarificadas, se apela al hombre concreto y existencial, surgiendo consecuentemente como tema la circunstacia histórica y social de ese hombre. Se impone, por tanto, la presencia de un Unamuno y de un Antonio Machado. Los poetas, ahora, ya no se van por las ramas y recurren a un lenguaje claro y simple: al prosaísmo. El cambio surgido se comprueba si comparamos la Antología consultada y la antología de Alfonso Moreno, Poesía española actual (Madrid, 1946),

si atendemos a determinados libros de expresivos títulos: La espada y la pared, Quinta del 42, Del mal, el menos, Pido la paz y la palabra, etc.. Hablar de esta poesía se debe a que ha llegado a ser auténticamente popular, llegándose a convertir en un fenómeno colectivo de subversión que merece la atención por ser síntoma de la descomposición del franquismo, como de una voluntad regeneradora. Esta poesía mantiene una actitud desafiante que el Estado Franquista ha intentado controlar mediante la censura. Termina Celaya su artículo diciendo:"Pero ¿cómo poner puertas al mar? Muy pronto, los nuevos poetas de España cantarán con su pueblo la alegría de la resurrección".

En "Tirios y troyanos (sobre poesía y política)", Celaya alude a la politización en que se encuentra la poesía española de su momento. Pero no se refiere a la poesía social ni a los escritores reaccionarios. Lo grave consiste en el gangsterismo literario: en muchas críticas late el espíritu de guerra civil, en el que se toman en cuenta precisamente la significación extraliteraria de su autor. Esta sobrepolitización es nefasta para la convivencia de los españoles, así como para el desarrollo de nuestra cultura. El crítico donostiarra se dispone a aclarar lo que hay en la base de esta situación y se pregunta cuáles son las relaciones entre la Poesía y la Política. En primer lugar, destaca que toda poesía, de cualquier signo, es política, en tanto entiende la política como la lucha entre diferentes concepciones del mundo y en tanto todos -el poeta también- estamos sumergidos en una circunstancia histórica, perdurando sólamen-

te aquellos poetas que vivieron como propio su tiempo. Celaya afirma esto, porque, a pesar de que los poetas aspiren a sobrevivir, no quiere esto decir que deban desligarse de la realidad inmediata y escribir como si fuera una criatura intemporal, tal y como hacían los garcilasistas. De esta manera, se ha llegado a la comprensión de que la poesía es política "hasta sin saberlo", lo que moviliza todas las fuerzas creadoras del autor, produciéndose una poesía consciente de la situación. No se trata de adscribirse a la "poesía comprometida", que que cualquier poesía lo es, lo importante es que la toma de conciencia de la realidad sea correcta. La cuestión del compromiso es vista por Celaya en dos casos concretos: Miguel Hernández y su libro Viento del pueblo (1937) y José María Pemán y su Poema de la bestia y el angel (1938). Ambos, pues, son libros compormetids. Ambos también son conscientes de que han caducado los tiempos de la poesía pura. Ambos utilizan la poesía como arma de guerra. Lo que los diferencia es, en el caso de Pamán, que éste construye su poesía épica artificialmente, desde fuera del pueblo; en el caso del poeta de Orihuela, éste se encarna en la realidad del pueblo. De esto Celaya extrae una lección: en poesía comprender lo que hay que hacer no sirve de nada si en lugar de extraer las soluciones de un contacto con lo real, las ideamos. Más adelante, señala los precedentes de uno y otro: Giménez Caballero y José Díaz, respectivamente. Pero, y así termina, más que señalar los antecedentes, lo importante es bservar que estos poetas encontraron estas ideas en la realidad misma.

En realidad, entre el primer análisis de la poesía española contemporánea, visto en el capítulo anterior, y el que encaramos en este momento no hay diferencias cualitativas, salvo el hecho de explicar ahora el sentido de una poesía entonces inexistente. Curiosamente, estos diez nuevos años de producción poética, que abarca en su análisis, vienen a ser el fruto de aquella norma de acción poética con la que cerraba sus anteriores artículos. Estamos en los años de eclosión de la poesía social.

El interés del artículo "La España de hoy en su poesía real" no puede ser mayor, al explicar una etapa poética en la que Gabriel Celaya intervino directamente desde dos frentes finalmente complementarios, el frente teórico-crítico y el frente creador. Por estos años, el horizonte y futuro de esta nueva poesía se veía despejado.

Tal y como he afirmado en el inicio del análisis, no se observa diferencia cualitativa alguna entre sendos análisis: ya vimos cómo su primer trabajo estaba bañado de una actitud ética, de compromiso, de base existencial que en absoluto ha desaparecido ahora ni ha sido negada. A lo sumo, se ha construído a partir de aquella un elemental edificio teórico que procura y explica esa poesía que otros llamaron social. Sin embargo, hay algunos materiales nuevos que se colocaron en la parte más visible del edificio de la poesía social. Estos materiales se tomaron, con toda la sinceridad y honradez posibles, del marxismo. Pero la base ya estaba dada, los cimientos eran los mismos: una actitud humanista a ultranza que el existencialismo había procurado.

Quiero destacar, una vez más, el curioso título que Celaya da al primer artículo expuesto (74), "La España de hoy en su poesía real". Efectivamente, ya desde la misma titulación se observa un doble interés: por un lado, interés por la utilización del adjetivo "real"; y, por otro, interés por el planteamiento que, desarrollado en su interior, muestra el empirismo de base que cala la labor teórica de Celaya y que va a fraguar en una manifestación más de la teoría del reflejo: "La España de hoy (reflejada) en su poesía real". Recordemos, en primer término, el sentido con que el vasco emplea el adjetivo en cuestión: lo concreto, lo auténtico y no especulativo que apela a la realidad frente a lo no real o abstracto, inauténtico y especulativo. De ahí que ya anunciara en su "carta a Alfonso Canales" su deseo de explicar, esto es, de elaborar el concepto de poesía real, todavía informulado explícitamente, aunque presente y actuante. Por tanto, la poesía real para él es la poesía-reflejo. De esta manera entroncamos con uno de los rasgos básicos del pensamiento marxista sobre la literatura y el arte de estos años: el realismo en su doble vertiente teórica y creadora. Este elemental razonamiento me permite afirmar que la utilización del adjetivo "actual" en el nuevo título, con que el artículo en cuestión se edita en Francia y aun se incluye en la segunda edición de <u>Poesía y verdad (papeles para un proceso)</u>, no puede inducirnos a pensar que ambos adjetivos estén utilizados sinónimamente, ni siquiera nos debe llevar a considerarlos equivalentes, ya que el primero alude a un determinado quehacer poético y a una concepción del mismo y el segundo especifica una realidad espacial y temporalmente

(de ahí que haya eliminado también "de hoy", del primitivo título: "La España de hoy en su poesía real"/ "España en su poesía actual")¿Por qué, aparte de las modificaciones previamente expuestas, ha introducido Celaya este cambio en el título? Mi respuesta, como es lógico, por fundamentada que esté, no podrá ser considerada en ningún momento definitiva o completa. Valga la siguiente con carácter provisional: Nuestro crítico ha pretendido reclamar, consciente o inconscientemente, la atención de los lectores por la poesía española de un momento dado, mientras que en el primer título empleado reclamaba esta atención en un doble sentido: por la realidad española contemporánea y por una práctica poética de ese momento, la poesía real o social o auténtica (desde luego, la más sobresaliente de la España de los años cincuenta).

Lo que he apuntado acerca de la cuestión del reflejo, presente ya en el título, puede observarse todavía con mayor claridad en el desarrollo del mismo artículo. Así, nada más comenzar su lectura pudimos percatarnos de una afirmación que, por repetida y comúnmente utilizada, no despierta tanto nuestra atención (lo que no impide -todo lo contrario- su debido consumo). Me refiero concretamente a la siguiente: "La evolución de la poesía española en el curso de los últimos quince años es sumamente curiosa en muchos aspectos, pero sobre todo en cuanto <u>refleja</u> (...) la situación nacional" (75). No hay necesidad ahora de añadir el término. tal y como hice más arriba al plantearles la cuestión ya en el mismo título. Ha sido utilizado con todas las consecuencias: <u>la poesía refleja la situación nacional</u>. Estamos hartos de escuchar a prestigiosos

intelectuales, muchos de ellos apellidados marxistas (la teoría del reflejo ha sido reproducida y producida por la llamada crítica marxista-sociológica al ser lectura de la cuestión "literatura/sociedad" y al haber combatido con la misma la crítica de base formal), afirmaciones teóricas y críticas similares, expuestas , unas veces, en el seno de una estructura teórica compleja (Lukács, por ejemplo) o dichas, otreas, con la sencillez de quien ni siquiera reflexiona. Es cierto: el problema de cómo se relacionan las obras literarias con el mundo real y esta específica lectura del mismo han invadido el pensamiento literario contemporáneo de base marxista y sociologista. Celaya, de manera consciente o inconsciente, no puede sustraerse al mismo. Este planteamiento básico corre paralelo, como resulta obvio, a su concepción de la poesía que por estos años mantiene, cálando su práctica poética.

Así, pues, la poesía española del momento analizado es reflejo de la situación nacional, según Celaya. Esta lectura errónea, ya que no ofrece un conocimiento de la realidad, sino el reconocimiento de la misma, tiene su justificación en que 'su' marxismo se halla inmerso en una estructura teórica ajena al mismo. El hecho, además, de que nuestro crítico se refiera a la realidad social española utilizando los términos de "situación nacional" puede tener un sentido específico que, brevemente, paso a esbozar: todos sabemos hasta qué punto el empirismo de base señalado a propósito de la teoría del reflejo y consecuente actitud mecanicista que ésta supone caló en determinados teóricos marxistas. Asimismo, no ignoramos que muchos de estos teóricos se refirieran a la realidad

en término de base o nivel económico. Sin embargo, Celaya utiliza, presumiblemente, el eufemismo "situación nacional" para designar no ya la base o nivel económico, sino el nivel político (en la España de aquellos ños y por razones ya apuntadas, éste jugaba un destacado papel). El efecto último de uno y otro planteamiento es cualitativamente el mismo. De ser este planteamiento correcto -no me atrevo a afirmarlo tajantemente-, vendría a explicar en parte la sobrepolitización y nueva función de la práctica poética de estos años, nueva función -plataforma política, reivindicativa e informativa- que no niega la específica función poética atribuída, según podemos deducir de las afirmaciones al respecto de nuestro crítico y poeta (los planteamientos de base aquí analizados le impiden ver a Celaya que sólo existe una realidad, la realidad social española en nuestro caso, estructuralmente compleja, integrada por tres niveles objetivos y solidarios que, con un funcionamiento y autonomía propios, surten unos efectos estructuralmente complejos).

Pareja a la politización de la poesía y como consecuencia de su fuerte compromiso social, observamos en su análisis una reacción ética que le lleva a proponer una vez más una norma de acción poética: recomienda la elaboración de una poesía realista. Esta propuesta hace que consideremos su trabajo como un análisis de perfil inexacto. Su trabajo crítico vuelve a tomar partido y vuelve a rebasar la esfera de acción propia de un investigador que se prenteda científico. Por lo demás, esta "nueva" norma de acción poética fue propuesta ya en otras ocasiones. Así, pues, en la reflexión teórica, en la práctica crítica y en su producción poética aflora constante-

mente esta reacción de base ético-humanista. Su labor crítica está situada por estos años en el "deber ser". Este es su objtivo final más que el simple análisis de la realidad en esa faceta que llamamos literaria, pese a todas y cada una de las consecuencias que dicho análisis pueda acarrear.

En el primer análisis efectuado acerca de la poesía española al que aquí damos cabida, nuestro crítico daba entrada, sin extenderse demasiado, a la llamada poesía oficial o garcilasista. Tuvimos ocasión de comprobar cómo sus afirmaciones, con ser apasionadas, no dejaban de tener su parte de razón. Sin embargo, lo que ahora centra nuestra mirada es el tratamiento deparado a la poesía tremendista, pues se observa un giro en sus planteamientos al respecto. En esta ocasión, garcilasismo y tremendismo, "enemigos" que podemos reconocer concretamente en las revistas Garcilaso y Espadaña, caminan en una misma dirección; mientras que en sentido contrario marcha la poesía social o realista. Así, hemos podido comprobar cómo en "La España de hoy en su poesía real" hablaba del garcilasismo como "reflejo indirecto o realismo al revés", que tendía a la evasión, al escapismo, al no compromiso explícito, lo que de alguna manera se convertía en un tipo de compromiso con la máquina estatal. Nada nuevo. Donde comienza la novedad de su análisis es justamente cuando se refiere a la poesía de la "acera de enfrente", esto es, cuando se refiere a la poesía tremendista. El tremendismo es también una evasión, al mismo tiempo que una falsa válvula de escape del franquismo, según Celaya. Y, al fomentar de una u otra manera la fuga de la realidad,

no es "real" tampoco. ¿Qué diferencia a una poesía de otra, pues? Aquélla se lanza hacia el mino intemporal del arte puro y ésta hacia el reino de la anarquía y rebeldía sólo literaria. En sus efectos últimos, nada.

He vuelto a parafrasear estas ideas de Celaya, porque me parecen muy significativas no sólo para conocer el objeto que critica, sino también para percatarnos de la consciencia que embarga a Celaya de su "ubicación" poética. Para cubrir de alguna manera estos objetivo, hemos de remitirnos a una cuestión básica: la cuestión vanguardia literaria/vanguardia política, eje sobre el que se articula la producción literaria contemporánea más sobresaliente. No voy a detenerme in extenso en ella, pues ocasión y lugar más oportunos habrá a lo largo del trabajo. Tan sólo recordar que Gabriel Celaya es consciente de la ruptura que ha sufrido en su trayectoria vital y producción poética, ruptura entre su poesía surrealista (el "principio del fin" de las vanguardias literarias) y su poesía de fuerte compromiso social que inicia su etapa existencialista. La consciencia de su situación real le lleva a rechazar tanto el garcilasismo como el tremendismo por quedarse, siempre según Celaya, en el plano del "arte puro" y en el de la rebeldía sólo literaria, respectivamente, afirmación esta última de alguna manera extrema o inexacta, tal y como ha demostrado la importante variación textual, que al principio les exponía, al referirse al grupo de Espadaña . El error de Celaya estriba en haber considerado a este grupo como una totalidad y en haber juzgado su poesía con arreglo al patrón marcado por parte de los integrantes del grupo -el tremendismo. Pero, no todos pueden ser juzgados así.

No creo que pueda ser considerado el grupo de Espadaña como una vanguardia literaria estrictamente, porque fue un punto de referencia importante y un semillero de la poesía social y cumplió en su momento una importante función ideológico-estética y, por tal, también política, sobre todo si tenemos en cuenta el otro elemento de la contradicción en el campo de la poesía de estos años: el garcilasismo, y, sobre todo, porque dio entrada en sus textos a la "vida", no quedándose en la poesía por la poesía o en el arte por el arte. Las alternativas que ofrecen estas prácticas no son válidas para Celaya desde un punto de vista más que estético. Razón por la que, afirma una vez más, la poesía social es la poesía auténtica que aúna en sí revolución literaria y revolución política, al cumplir sendas funciones.

Y hablando de función política, es hora de dar entrada a la cuestión capital que, tratada en ambos artículos, ha sido especialmente desarrollada en el segundo de ellos: poesía/política. Hay que distinguir en los trabajos de Celaya lo que entiende por sobrepolitización de lo que considera función política de la poesía. Toda poesía por el mero hecho de haber nacido en una circunstancia o situación social es política en último término. Sin embargo, la sobrepolitización no viene tanto de la poesía como de la crítica literaria al uso que, por los años en que escribe (finales de la década de los cincuenta y principios de la de los sesenta) mantiene todavía un clima de guerra civil. Por otra parte, como se han acabado los tiempos de la poesía vanguardista, los poetas deben elaborar una poesía consciente de la situación. Ahora

bien, la toma de conciencia debe ser correcta, esto es, debe basarse en lo real existente (Miguel Hernández) y no en las ideas (José María Pemán). Obviamente la poesía tiene unos efectos políticos. Pero, éstos que fueron especialmente intensos durante el franquismo, se hallan en un conjunto de efectos sociales estructuralmente complejos (ideológicos, políticos y, en última instancia, económicos). En este sentido, hay que darle la razón a Celaya: la poesía es política aun sin saberlo. Pero donde comienza a perder parte de la misma es en su consideración de que necesariamente la Política (con mayúscula, como a él le gusta decir) debe entrar en la poesía mediante un contacto correcto con lo real. Aquí Celaya comienza a hablar no ya de la función política de la poesía, sino de una poesía (realista) para una función política. Pero, tome o no contacto con lo real, se produzca de una u otra manera, dé entrada a temas políticos o no (siempre en el sentido que acabo de especificar), la poesía, como cualquier otro discurso ideológico, tendrá unos efectos políticos.

Por otro lado, el hecho de que el vasco reclame una poesía que atienda a lo real más que se base en las ideas, muestra cómo su concepto de ideología es vulgar en relación con los presupuestos del materialismo histórico. Al mismo tiempo, que descalifique la poesía nacida de un contacto erróneo con su situación real, se traduce en una nueva reproducción acerca de lo que son sus ideas sobre lo que debe ser la poesía hoy: poesía real o social o auténtica. Y ya vimos hasta qué punto, tanto la poesía social como la "otra" poesía son reales y auténticas, en tanto productos históricos concretos que reproducen unas

relaciones ideológicas determinadas. Asimismo, Celaya no percibe que las relaciones que los individuos históricos mantienen con su circunstancia o situación o realidad social son objetiva, estructural y necesariamente falseadas, pues la visión de dicha realidad es ideológica en su base. Aparte, claro está, de la distinción dialéctica que ha de operarse entre lo real y su conocimiento. Por eso, no es posible una poesía auténtica, por más consciencia, atención o compromiso social que en ello pongan los poetas. Auténticas son, en el sentido ya especificado más arriba, tanto ésta como la otra poesía. El empirismo de base de sus razonmientos no puede ser ignorado aquí.

Una cuestión más. Me refiero a la relación que mantienen estos análisis de Celaya en determinadas y esporádicas afirmaciones con los análisis que de la realidad social española venía realizando el PCE, partido al que pertenecía Celaya, y al que había dedicado parte de su esfuerzo y trabajo políticos, de manera especialmente intensa durante sus años de vida madrileña (desde 1956 en adelante, en que abandona, por fín, San Sebastián). En su "La España de hoy en su poesía real" se vierten afirmaciones como las que siguen: el franquismo y la vida nacional se hallan divorciados; y, textualmente, leemos: "Muy pronto, los nuevos poetas de España cantarán con su pueblo la alegría de la resurrección". Bien sabemos hasta qué punto los análisis políticos del PCE le habían llevado a afirmar una y otra vez que el franquismo estaba desahuciado. En varias ocasiones se había extendido ya su acta de defunción. La realidad en este sen-

tido era, por múltiples razones que no son del caso, muy distinta. Eso "muy pronto" se prolongaría exactamente durante dos décadas más. Por lo que respecta a su artículo "Tirios y Troyanos (sobre poesía y política)", sus afirmaciones son las siguientes: "En este sentido, es decir, en cuanto la crítica literaria se ha convertido en un campo de guerra civil, la sobrepolitización me parece nefasta, no sólo para la necesaria y sagrada convivencia entre los españoles, sino también para el desarrollo de nuestra cultura" (76). La política de reconciliación nacional propuesta por ese partido, propuesta que fue el primero en lanzar, late aquí con una fuerza inusitada: había que liquidar los rescoldos de la guerra civil e instaurar un régimen democrático, propiciado por un amplio frente que no excluyera sino al franquismo (esta nueva política del PCE fue aprobada por el Comité Central en su reunión de junio de 1956 y ratificada en agosto de ese mismo año).

Para terminar, dos palabras sobre sus afirmaciones acerca de la crítica literaria española del momento. Se observa en el panorama de nuestra crítica literaria de postguerra, junto a determinadas tendencias teórico y crítico literarias de base lingüístico-formal y de base histórico-positivista, la presencia de una práctica crítica "sobrepolitizada". Efectivamente, Celaya da cuenta de ella en el artículo que aquí nos trae. En dicho trabajo expone que la crítica literaria periodística venía practicando una especie de "gangsterismo literario", fruto de un clima aún no abandonado de guerra civil. Es-

ta crítica, "extraliteraria" según Celaya, es nefasta, pues tiene en cuenta antes la significación político-ideológica del autor que su obra misma, siendo las consecuencias negativas no sólo para la convivencia de los españoles, sino también para la cultura misma. Indudablemente, las opiniones de Gabriel Celaya no van descaminadas. Pero, ni siquiera él mismo pudo sustraerse en determinados momentos a este clima, por cuanto en algunos de sus artículos planea la sombra simbólica, civil o política de determinados autores, aun cuando no ignore su obra. No es otra la razón que me ha llevado a abrir un apartado, del que les daré cuenta en este mismo capítulo, sobre lo que llamo "la crítica politizada".

Y visto este panorama general de la poesía española contemporánea, pasemos a sus críticas concretas de la poesía de este momento.

Nuevas críticas de la poesía española más reciente y noticias literarias de España (1952-1966)

El presente apartado recoge una serie de trabajos críticos que, bien en forma de prólogo, bien en la de artículo o incluso en forma de carta abierta, toman por objeto determinada producción poética cuyos extremos cronológicos se sitúan entre 1952 y 1966. En este periodo, como hemos podido apreciar hasta aquí, Gabriel Celaya se ha ocupado de teorizar sobre la poesía social, el escritor y su público y ha propuesto asimismo una norma de acción poética que no rebasa el marco de la poesía real, y, es más, también se ocupará de ciertos poetas-símbolo como son Antonio Machado, García Lorca y Miguel Hernández. Pero esto no ha impedido que esté al tanto de la producción poética más reciente, al prologar, por ejemplo, el libro De hombre a hombre, del aragonés Manuel Pinillos; al dedicar dos artículos (y una cantata) al poeta que todos reconocen como el más influyente de la postguerra: Vicente Aleixandre; al combatir a Luis Cernuda del que, pese a estar en el exilio, llegan sus poemas a nuestro país a través de determinadas revistas hispanoamericanas de poesía; al orientar a un grupo de poetas sevillanos que pretenden erguirse en "generación", etc. Así, pues, junto a la teoría se da cita la crítica más concreta. Parte de esta crítica pueden considerarse los apartados que en su artículo "Noticias literarias de España" dedica a Bueno Vallejo, Miguel Angel Asturias y

José Hierro, rebasando propiamente el marco de la poesía (sobre una obra teatral de Bueno Vallejo) y ofreciendo a veces meras noticias literarias (la visita de Miguel Angel Asturias), artículo que también vamos a estudiar.

El poeta zaragozano Manuel Pinillos, de interesante trayectoria en el panorama poético español de la postguerra, pidió a Gabriel Celaya que prologara su libro de poesía De hombre a hombre (77) que había sido premiado recientemente (78). El poeta y crítico vasco accedió a ello, tal vez por razones no exclusivamente de amistad, ya que el prólogo en cuestión cuyo título es "Así es Manuel Pinillos" (79) rebasa esta esfera e incluso conecta, como veremos detenidamente, con toda una problemática o más específicamente con una determinada y, por supuesto, colectiva poética (80). Gabriel Celaya que manifestó estar de acuerdo con la orientación global del libro, hubo de "soportar" una "Justificación de un prólogo",elaborada por el propio Manuel Pinillos, cosa poco frecuente. De todos modos su amistad y, en cierta manera, compañerismo poético no se desdibujaron. Cuando pase algún tiempo de esta publicación, los veremos juntos en el "Coloquio sobre poesía popular" organizado por la revista alicantina Verbo (81) y ambos coincidirán con sus poemas en algunas revistas durante los años cincuenta.

Como el prólogo fue escrito con anterioridad a la "justificación", veámoslo en primer lugar. En el panorama poético español actual, afirma Gabriel Celaya, Manuel Pinillos es de esos poetas auténticos que, sin entrar en el juego de los falsos poetas, hablan de tú a tú, direc-

tamente. Esta actitud de Pinillos, frente a los poetas que elaboran una poesía de Pitiminí, justifica algunas aparentes imperfecciones que la crítica al uso, la estilística, algún día no lejano elucidará como necesarias, ya que la irregularidad de los versos es consecuencia de la efusión y explosión cordial del hombre que ha empezado a abrir los ojos. Lo contrario no es sino un cultivo del arte por el arte por parte de los poetas "semiburgueses". El poeta, ahora, debe hacer común, volviéndose a los demás hombres, lo que a solas le destruiría. Y es por esto por lo que se empieza a hablar de verdad, lírica y prosaicamente, sintiendo que el poeta no es más que cualquier individuo común. Esto es, pues, lo que hace Manuel Pinillos en su libro: fuera de convencionalismos, hablarnos de hombre a hombre. Este libro, continúa diciendo Celaya, es un típico ejemplo de esa poesía que, más allá de lo bueno y lo malo,"canta claro las siempre socialmente verdades del Barquero". Esta poesía, por seria, llegará a donde merece llegar. Lo demás (la "sonetería" de los garcilasistas y otros poetas que aún quedan) es mala literatura.

Como decía más arriba, Manuel Pinillos escribió para esta edición de su libro una "Justificación de un prólogo", en la que, tras destacar el carácter honrado de Celaya y el su no irse por las ramas como es habitual hacer en los prólogos, señala la preocupación que el vasco tiene por la estilística, aprovechando esta circunstancia para exponer sus criterios al respecto: la estilística, en estas circunstancia, es "inmoral". Esta es la razón que lo ha llevado a mirar a Gabriel Celaya, con

sorpresa y admiración, al recordar la presencia de"algunos doctos profesores, posibles excomulgadores, sobre estos y otros versos". Termina Pinillos su "justificación" irónicamente, aludiendo a la "suerte" (que preconiza Gabriel Celaya en su prólogo), que él ya considera satisfecha, al haber tenido seis lectores: los miembros del jurado que le otorgaron el premio y nuestro poeta-crítico.

Gabriel Celaya también se ocupó de Vicente Aleixandre durante estos años.Hay muchas razones que explican esta atención presta al que años después habría de ser premio Nobel de Literatura. Una de ellas puede cifrarse en que el poeta andaluz se había convertido en un símbolo en la postguerra española, al ser representante de ese periodo literario representado por la llamada generación del 27, y símbolo también, en tanto poeta respetado portodos, debido a su validez no exclusivamente literaria y debido también a la honradez de su trayectoria vital. Además, y esta es una de las razones que con mayor fuerza esgrime nuestro crítico, el poeta y académico ejemplificaba el paso que del surrealismo se había dado a la poesía neo-realista o poesía social. Hay otros motivos, entre los que destaca el intento del vasco de atraer a tan importante e influyente personalidad de nuestra postguerra al PCE, organización política clandestina en la que militaba nuestro escritor donostiarra. Fruto de este interés fueron no sólo dos artículos, sino también un libro de poesía que Celaya tituló significativamente Cantata en Aleixandre (82), del que habla suficientemente en uno de sus trabajos, el titulado "Notas para una Cantata en Aleixandre" (83). A estos trabajos hay

que añadir la atención que Gabriel Celaya le continúa prestando, al incluirlo en su manual antológico para alumnos extranjeros, Castilla (A Cultural Reader) (85), en el que boigrafía, muy brevemente, como es lógico en publicaciones de este tipo, al poeta y selaèciona un poema suyo "Esquivias, bello nombre". No obstante, de esto hablaremos en su momento. Vicente Aleixandre, por su parte, dedicó un capítulo de su libro Los encuentros (86) a Gabriel Celaya. Se trata de un texto que, sin pretensiones de rigurosidad crítica, ofrece literariamente una visión interesantísima de nuestro escritos, bastante más acertada de lo que un "simple" texto literario puede hacer suponer.

Por lo que respecta al primer artículo publicado por Celaya sobre Aleixandre, estas son sus conclusiones: tras mostrar su admiración por el poeta, por ser uno de los del 27 que "andan", es decir, que evolucionan, señala el interés que ofrece dicha trayectoria dialéctica, aún sin resultado claro. Su interés, además, tiene un fundamento más que estético: es el único poeta del 27 que ha vivido la realidad española de estos últimos años, prestando al mismo tiempo su atención a las nuevas producciones poéticas. Esto le ha convertido en maestro de las nuevas generaciones poéticas y ha posibilitado un importante enriquecimiento personal de su poesía. El más claro ejemplo en este sentido es su libro Historia del corazón. Gabriel Celaya señala a continuación la existencia de dos polos en la obra aleixandrina: el surrealismo y el que escuetamente denomina "realidad". El primer polo de su obra se caracteriza por el lenguaje libremente asocia-

do que expresa mágicamente lo que ni el autor entiende. Al fin y al cabo, esto no es más que una reacción contra la burguesía, reacción que, piensa Celaya, debe orientarse hacia una revolución consecuente y eficaz. Pasión de la tierra es, pues, en esta primera etapa, su libro clarificador: protesta y ruptura. Todo en el Vicente Aleixandre de este momento es violencia, acción corrosiva, vitalidad destructora. Del mítico mundo de La destrucción o el amor, libro onírico, va cediendo el paso a lo concreto, resultando ser Sombra del paraíso un libro bifronte, al ser evasivo, por un lado, y al anunciar el desarrollo de un nuevo Aleixandre: el poeta que ya comienza a asumir lo realmente real y a estar en lo que es. Después de Sombra del paraíso, la vida y obra del andaluz aparecen a cada vez más fuertemente condicionadas por la realidad. Historia del corazón y Los encuentros son dos libros en los que ya pueden observarse sus declaraciones sobre la poesía realista y la poesía como comunicación. Lo que, por otra parte, pretende hacer Celaya en su Cantata en Aleixandre, poema dramático, es dar voz a los principios indestructibles que luchan en el poeta del 27. Dos movimientos dramáticos observa: por un lado, el que lleva al poeta de ser un hombre que habla como un loco a ser un poeta "reconocido", en tanto muchos se identifican, hacen suyo lo que dice; por otro lado, es el que opone la voz de "Las Madres Primeras", irracional y poética, a la demanda de una voz general y comprensible. El conflicto entre lo popular y lo "permanentemente poético" muestra, en términos literarios, la aventura radical del hombre que busca una voz perpetua, siendo consciente al mismo tiempo de que si no es hombre de su tiem-

po no será auténtico. Dos corrientes chocan, pues: la creación ciega, el "dictado", y contra ésta la de una poesía para todos. Así, da el salto de lo "cósmico" o "historia natural" a la historia real. Esto se produce a veces fuera de los deseos del mismo poeta. Así se explica que Historia del corazón sea un libro en el que Aleixandre se ha comprometido más de lo que sabe. Esto es lo que pretende hacerle ver Celaya con su cantata no sólo al poeta, sino también a quienes siguen viendo en él a un poeta de ayer. La Cantata en Aleixandre (87) está planteada por Celaya en los siguientes términos: una voz sola (el poeta), un coro femenino ("Las Madres Primeras") y un coro masculino ("Los Otros", público o pueblo). La voz del "personaje" poeta va cantando exclusivamente versos textuales de Aleixandre que, en su desarrollo ideológico, deben coincidir con su evolución. El coro femenino es lo irracional y no humano todavía. El masculino o pueblo va entrando paulatinamente en el poeta. Por otra parte, el proceso que trata de mostrar Celaya es, según expone, histórico, lo que le lleva a fijar cuatro etapas: hasta 1928, el poeta semi-inconsciente cree todavía en la literatura; hasta 1936, caótico, delirante, se entrega a todo; hasta 1945, halagado, académico, famoso, da una versión "rosa" de su aventura mortal; y hasta hoy (1958), resurrecto, remóvido por sus hijos, vuelve a su primera realidad y es histórico, además de telúrico. A estos cuatro pasos del poeta corresponden otras tantas posiciones de "Las Madres" y de "Los Otros".

"Penúltimas noticias de Vicente Aleixandre" es el título del artículo que concluye su preocupación crítica

por el poeta andaluz. En él afirma que se ha demostrado el creciente interés que Vicente Aleixandre tiene para los jóvenes poetas, con ocasión de la atención que se le ha prestado en su sesenta aniversario (1958). Ese interés se ha multiplicado con motivo de la publicación, en 1960, de sus Poesías Completas. Bien es verdad, afirma, que este tipo de publicaciones se prestan a una clasificación y posterior archivo de sus autores. Las circunstancias antes dichas han hecho creer a muchos que el poeta ya estaba terminado, lo que es absurdo e injusto. Por esto, Celaya dice traer una buena noticia: Aleixandre acaba de terminar su libro En un vasto dominio cuyo significado comienza a entenderse al leer una cita de Goethe: "Sólo todos los hombres juntos viven lo humano". La estructura general del libro,que es donde han de verse todos los poemas, es la siguiente: hay una primera tanda de poemas, "Situación corporal", que son una especie de introducción a la realidad del cuerpo humano; siguen "Poemas de un pueblo español" (Miraflores de la Sierra); como tercera parte, "Situación temporal", hay una serie de poemas que se refieren al hombre en su circunstancia histórica; finalmente, se incluyen una serie de retratos anónimos que contraponen, complementando, otros célebres retratos que figuran en nuestros museos. Pese a este esquematismo simplista, Gabriel Celaya, así lo reconoce, se advierte el plan del nuevo libro, plan coherente y realista: "El cuerpo en general, en su inmediatez; su lugar,;su tiempo; los hombres circunstanciados e históricos en que encarna todo ello". Esto demuestra que Aleixandre no ha muerto.

Pese a estos artículos sobre Vicente Aleixandre, no exentos de intereses extraliterarios, pese al control a que se somete Gabriel Celaya en su redacción, nos encontramos en un momento, como expone el propio crítico, que la poesía y consecuentemente la crítica se habían politizado y "un ejemplo de cómo los criterios éticos habían llegado a primar sobre los estéticos, entre nosotros -dice-, es el artículo que doy a continuación, y en el que, como se verá, no vacilo en atacar a uno de los poetas que más he admirado siempre" (88). El artículo a que alude es el titulado "En torno a Luis Cernuda" (89). En él expone que comienza a existir hoy una nueva generación de escritores en España, los que durante la guerra civil eran niños y cuyo signo de origen es distinto al de aquellos que fueron combatientes durante la contienda. Resalta esta circunstancia para aportar un poco de luz en un caso concreto, ya que un joven poeta encolerizado le ha mostrado, dice Celaya, dos poemas de Cernuda, "Díptico español", publicados en una revista sudamericana, donde se ataca y rechaza lo español e incluso a los lectores españoles. En este caso aún parece ignorarse la realidad: la existencia de una serie de españoles que, desde dentro, luchan con riesgo. Si Luis Cernuda no comprende esto, se debe a que su egocentrismo y pequeño orgullo le han ido apartando de la realidad y, pese a que no pretende el crítico valorar su poesía en función de la condición humana, reconoce que este apartarse de la realidad "influye en su obra y daña su poesía misma". El segundo poema a que se refiere es el que ha sublevado al joven poeta por dos razones de orden poético: por un lado, el "escapismo" de su poema, al ponerse a entre-

soñar una España legendaria frente a la urgencia de tomar conciencia de la realidad para conseguir una transformación de la misma. Fruto de esta actitud de Cernuda es su poesía estéril, lo que viene a corroborar que Cernuda está en un mal camino no sólo éticamente, sino también estéticamente. Celaya se dirige al poeta para que crea un poco en los escritores de dentro, como éstos aún creen en él. Más que el nombre y la posteridad, señala el vasco, lo que importa es la colaboración colectiva y anónima en la revalorización de la obra. Si Cernuda comprendiera esto, todos ganaríamos, afirma, y él más que nadie.

Llega el turno a la carta o artículo-respuesta a la carta o artículo-pregunta que, bajo el título "Notas y encuesta sobre la "Generación sevillana del cincuenta y tantos" ", publicó Manuel García Viñó en la revista malagueña Caracola (90). Este poeta realizó una encuesta entre distintos poetas y críticos españoles a raíz de unas polémicas que se levantaron en Sevilla con objeto de la presentación, en un acto poético (celebrado el día 1 de junio de 1957) de un grupo de poetas que se autotitulaban "Generación sevillana del cincuenta y tantos", en el que se encontraban el propio García Viñó. Tras ofrecer una serie de razones y analizar las circunstancias que están en la base de esta"generación", así como la trayectoria poética de sus componenetes, considera que puede hablarse de los poetas en cuestión como integrantes de una generación o promoción poética(91). Algunas de las respuestas recibidas fueron las de Vicente Aleixandre, José Luis Cano, Rafael Morales y, cómo no,

Gabriel Celaya. El sentido de estas respuestas es heterogéneo: hay quienes rechazan el planteamiento y existencia de esta generación y quienes sólo matizan cronológicamente la existencia de la misma. De todos modos, una de las más extensas y razonadas fue la de nuestro escritor que manifestaba lo siguiente: Por lo que a la coordenada de tiempo se refiere ya han surgido en España varios grupos con ambición generacional, sin que ninguno sea realmente definitorio de su época. Por lo que a la coordenada espacial respecta, la de "sevillanos", manifiesta Celaya que no cree en regionalismos, ni en localismos, ejemplificando con el vasco Unamuno y con el andaluz Antonio Machado como los mejores poetas de Castilla. Les aconseja que sean sevillanos que den en universales, libres de municipalismos. "Una generación -dice Celaya- no se inventa: se hace como se hace un árbol, a fuerza de años y paciencia. No se prefabrica. Surge naturalmente. No se define a sí misma. Brota". Le indica a García Viñó que lo que él llama generación sólo es un movimiento cuyo fruto se desconoce. Les aconseja que suprima la palabra "generación", les critica que piensen en las catalogaciones de las Historias de la Literatura, por falsas, y que supriman lo de "sevillanos". Insiste en que se dejen de "cincuenta y tantos" o "mil y un cuentos", porque el tiempo cultural no se cuenta por decenios, tiene una andadura muy larga. No obstante, matiza, que al recomendarle la supresión del localismo, no significa que apele a una universalidad abstracta.

Además de sus libros de poesía, Gabriel Celaya publica por estos años muchos artículos periodísticos. Algunos de ellos fueron publicados en <u>Excelsior</u> (México),

de cuya corresponsalía en Madrid se hizo cargo durante algún tiempo.No sólo gravitaban las razones culturales en esta decisión, sino también las de tipo económico (residía Celaya en Madrid desde 1956, dedicado a la labor literaria, no percibiendo el sueldo de director gerente de empresa que hasta entonces había estado percibiendo). Son años de estrecheces económicas y de multas gubernativas. La revista en cuestión da noticias del nuevo corresponsal en un recuadro situado en la misma página que reproduce el artículo del que vamos a ocuparnos: "Noticias literarias de España" (92). Como había sido habitual en las colaboraciones de nuestro crítico, publicadas en el diario donostiarra La Voz de España, que muchas veces dividía en distintos apartados, ahora hace lo mismo.El artículo en cuestión posee tres apartados dedicados a otras tantas noticias y críticas. El primero de ellos da cabida a una crítica teatral -la única hasta el momento- de la obra de Antonio Buero Vallejo Las Cartas Boca Abajo, el segundo apartado ofrece la información de una serie de visitas realizadas a España por determinadas personalidades literarias del otro lado del Atlántico, al mismo tiempo que informa de las que en un futuro próximo se van a realizar; la tercera y última parte la dedica a José Hierro y más concretamente a su libro Cuanto sé de mí.

De Buero Vallejo y de su reciente obra estrenada en el teatro Reina Victora de Madrid, destaca el significativo título (recordemos que Celaya tiene un libro titulado Las cartas boca arriba, publicado en 1951) y también la circunstancia de un público que se reconoce

en Buero y que no sólo es a Buero a quien aplaude, sino a un símbolo. No obstante, esto no le impide a Celaya hacer unas consideraciones en torno a la ambigüedad del teatro del académico, que no es sino su propia y personal ambigüedad. El teatro de Buero oscila entre la comedia de costumbres y el drama simbólico. Las Cartas Boca Abajo, señala nuestro crítico, como su teatro en general, parte de una situación realista, de denuncia, etc., pero cuando parece que va a convertirse en una obra revolucionaria, el drama se convierte en un mecanismo alegórico mediante una serie de procedimientos y personajes, lo que no es sino una manera de eludir lo concreto. Esta obra que se plantea en términos realistas, tiene un desarrollo interno ideológico. Buero utiliza los personajes no en tanto tales, sino en cuanto soporte de su conciencia. Por eso, éstos van haciéndose en la falsedad conforme avanza la obra. El drama real aquí es Antonio Buero Vallejo, termina diciendo.

"La visita de Miguel Angel Asturias" es el título que abre su segunda noticia. Tras recordar el error en que parte de los escritores habían caído, tanto del interior como del exterior, al negarse a publicar en los primeros años de postguerra (el mismo Celaya había incurrido en él), señala el cambio de circunstancias que se ha operado en España, cambio que ha hecho publicar todo lo que buenamente se puede. Fuera de nuestro país comienza a comprenderse esta circunstancia , y no otra cosa viene a explicar la visita anunciada de Pablo Neruda Y Nicolás Guillén (93) y da cuenta también de la visita ya realizada por Miguel Angel Asturias y Alfredo Varela,

recordando Gabriel Celaya -todo un síntoma- la tarde en la que cantaron canciones populares de libertad e independencia.

De Cuanto sé de mí, último libro del poeta José Hierro , da cuenta en sus noticias literarias. En primer lugar, expone las circunstacias por las que ha atravesado este poeta, incluido, como se sabe, en la famosa Antología consultada. José Hierro sabe, expone Gabriel Celaya, que la poesía española está muy lejos del arte por el arte, convirtiéndose más en un documento que en otra cosa. Paralelamente, la crítica juzga la obra con criterios más éticos que estéticos. Nuestro crítico señala estos criterios para resaltar lo que es una característica fundamental de Hierro: su renuncia a llegar a ser un clásico, tales y como están dadas las condiciones históricas de la España de su momento. Esto caracteriza en general a la última promoción de poetas españoles: dar lo mejor de sí mismos a necesidades generales y urgentes en detrimento de "esa hambre de supervivencia que está en la raíz de todo creador". Cuanto sé de mí demuestra, pese a lo que se venía afirmando, que José Hierro no traiciona. No obstante, este libro no reúne una poesía bravía. La razón estriba en que, por un lado, la poesía de José Hierro nunca lo fue; y, por otro, en que es expresión de un cansancio colectivo, generado por la larga lucha que desde la poesía se mantiene en la España de estos años. Su verso es claro, limpio y fluido a la vez que substanciado.

Sus actuales concepciones acerca del fenómeno poético calan, como resulta obvio, los artículos y publicaciones críticos que vamos a analizar en este momento. Esta afirmación puede parecer una verdad de Pero Grullo. Pero, si tenemos en cuenta que tales concepciones resultan ser, finalmente, el criterio o patrón básico con arreglo al cual se elaboran estas críticas, comprenderemos hasta qué punto resultaba necesario exponer tal afirmación. En efecto, Gabriel Celaya mide, sopesa, compara y juzga a estos poetas contemporáneos, poniendo en el otro platillo de la balanza su concepto de poesía real o social, sus ideas y reflexiones acerca del compromiso social y civil del escritor, su preocupación por la inmensa mayoría y sus deseos de que la poesía coadyuve al proceso de destrucción del régimen político de Franco. Lo expuesto hasta aquí convierte su labor crítica en una crítica que bien merece llevar el epíteto de "social", tal y como se ha utilizado para marcar esa concreta corriente de poesía (ahora bien, sin connotaciones peyorativas ni de signo contrario). Si, por otro lado, Gabriel Celaya emplea el adjetivo de "auténtico" a la hora de referirse a este discurso poético, es justo pensar que la labor crítica, pareja en sus planteamientos a la poesía social también, lo sea. Así se deduce de sus propias palabras, cuando afirma en el prólogo al libro de Pinillos: "Pero hay otros poetas que, por temperamento, si no por virtud, ni entran en la rueda del toma y daca de nuestra <u>pseudo-crítica</u>, ni siquiera cuidan de gaurdar las buenas formas" (94). Al utilizar el término "pseudo-crítica", Celaya da a entender que existe otra crítica que no es falsa sino auténtica. Al fin y al cabo, reproduce la misma e inexac-

ta dicotomía que venimos observando a lo largo de sus trabajos.

Recordemos, en el sentido antes apuntado, cómo Celaya vuelve a emplear en el prólogo a Pinillos la siguiente formulación de aquella dicotomía básica: Pinillos/garcilasistas y estetas (96). En este mismo trabajo, nuestro crítico defiende el prosaísmo que caracteriza a esta poesía de "hondas verdades", razonando su sentido, al mismo tiempo que alude a la estilística de los Alonso y de Bousoño: algún día reconocerán la necesidad de ese específico quehacer poético.

En el caso de sus artículos sobre Vicente Aleixandre, sus concepciones al respecto obran también con fuerza. Así, destaca del autor de Historia del corazón su evolución a la poesía neo-realista desde el surrealismo (trayectoria que el propio Celaya ha recorrido): su autenticidad está en ser hombre de su tiempo.

Por lo que al poema de Luis Cernuda respecta, ya vimos cómo su crítica la sustenta en que se había apartado de la realidad, lo que había convertido el poema en cuestión en resultado de una actitud escapista.

De Buero Vallejo y de su obra Las Cartas Boca Abajo, lo que critica asimismo es el no mantenerse en todo momento aferrado a lo realmente-real, lo que ha dado lugar a una serie de ambigüedades"ideológicas" en la obra.

De José Hierro destaca y valora justamente eso: su lejanía del arte por el arte, lo que irremisiblemente hace de su poesía una poesía real, tan real que "refleja" un cansancio colectivo. Está claro, pues, cuál es el eje que articula ahora su producción crítica: un hilo "rojo" -así ha titulado una antología de sus versos Celaya, recurriendo a las palabras de Engels- atraviesa toda su obra crítica y poética de estos momentos.

Aparte de esta cuestión capital, hay otros aspectos de cierta relevancia en sus trabajos. De su artículo sobre Cernuda hay que destacar cómo lucha contra el reduccionismo con que la España peregrina miraba a los españoles "de dentro"; cómo, a pesar de considerarlo buen poeta, lo ataca en base a esas concepciones empapadas más por criterios éticos que estéticos (en los años que nos ocupan, provocadores aquéllos de éstos), lo que en cierto modo "politiza" esta tarea crítica y hace de ella justamente aquello que Celaya rechazaba en anteriores trabajos. Y no sólo en este artículo vierte su crítica negativa de Cernuda, sino también en "Notas para una Cantata en Aleixandre", aludiendo a él como paradigma de limitación y estancamiento de los del 27 frente a la evolución de Aleixandre.

Y es precisamente en sus artículos sobre el premio Nobel donde se vierten unas opiniones de indudable interés en uno y otro sentido. Así, aquellas que le llevan a caracterizar la poesía surrealista como una poesía de vanguardia, de oposición a la burguesía, pero ineficaz al quedarse en el marco de lo literario. Por otra

parte", cabe señalar hasta qué punto es inoportuna su expresión "de un bien capatado "inconsciente colectivo"", pues da a entender de hecho que la consciencia ha intervenido en dicha captación, cuando éste es asumido precisa y necesariamente a nivel inconsciente. El hecho además de que su fase surrealista vaya cediendo para ir dando paso a una poesía más atenida a lo concreto-real, no quiere decir que, por esta razón, el inconsciente no - aflore. Todos sabemos hasta qué punto la producción literaria es consecuencia y obra del inconsciente, un inconsciente ideológico de clase. Esta matización, pues, es importante para comprender uno de los criterios utilizados por Celaya para explicar la primera etapa aleixandrina. Hablar asimismo del paso de la "historia natural" a la "historia real" que se da en Historia del corazón, puede tener problemas de comprensión si concebimos la historia natural y real como tema o la entendemos como núcleo de su producción. En el primer caso, no hay dificultad: la historia puede entrar como tema en tanto "naturaleza" (histórica) o historia social en sentido estricto (la "mirada" del hombre, asimismo histórica, se orienta a las relaciones entre los hombres. Ahora bien, en el segundo caso, no puede entenderse una historia natural y otra real, pues en definitiva todo es historia: una misma historia concreta. No hay, pues, una historia natural y otra real. Hay, eso sí, un concreto momento histórico que determina la mirada a la historia misma, haciéndola ver de ésta un otra manera.

Finalmente, quiero destacar que su artículo "Penúltimas noticias de Vicente Aleixandre" es un trabajo mera-

mente circunstancial, en el que se incide en la personalidad de Aleixandre y se rinde un tributo de amistad, - buscando una colaboración más estrecha en otro frente, además del cultural: el frente político. Cuando Celaya se refería, por otra parte, a la primera etapa del poeta andaluz -etapa surrealista-, hablaba del "dictado". Precisamente, con este título "El dictado" aparece un capítulo de su libro Inquisición de la poesía, donde analiza la experiencia real que sustenta el concepto de inspiración en una actitud abierta e incompletamente desmitificadora: los surrealistas, viene a decir en el caso que nos ocupa, "se dejan" atravesar por la inspiración sin impedir su curso. Finalmente, cabe resaltar una vez más la proximidad de Celaya y Aleixandre por lo que a la concepción de la poesía como comunicación respecta. Poco tiempo antes de que Vicente Aleixandre pronunciara su discurso de entrada en la Real Academia Española, Celaya había pronunciado una conferencia sobre el tema "El Arte como lenguaje", en 1949, editada con el mismo título poco tiempo después, en 1951.

De los numerosos artículos críticos existentes sobre la Cantata en Aleixandre podemos destacar el de Federico Carlos Sáinz de Robles y el de Pablo Corbalán (97), ya que exponen algunas reflexiones sobre el artículo en el que nuestro crítico-poeta nos muestra su interpretación de Aleixandre y el proyecto creador que sustenta su libro-cantata. Sáinz de Robles se coge de la mano de Celaya para ofrecer su crítica e interpretación, parafraseando por tanto el artículo. Pablo Corbalán retoma la interpretación de Celaya, pero critica ocasionalmente

el ensayo explicativo por diversas razones: desde el punto de vista didáctico, es el ensayo el que da la clave para entender el libro; por lo que a la interpretación de Aleixandre concierne, ésta no hacía falta, pues los seguidores del poeta andaluz ya se habían pescatado de su evolución poética. Sendos artículos y el resto de los publicados sobre la cantata ofrecen juicios muy positivos.

La inusitada "Justificación de un prólogo", de Manuel Pinillos, es una muestra irónica de una incomprensión radical de las ideas vertidas por Celaya en su prólogo, así como es consecuencia del grado de politización a que habían llegado los discursos culturales y, lógicamente también, la crítica literaria del momento. Ha bastado que el poeta vasco aludiera a la estilística, para que el aragonés esgrimiera sus armas. Celaya no es que sea partidario consciente de la estilística. No obstante, cuando referencia a esta corriente teórico y crítico literaria, tan fuetemente arraigada en nuestro país desde los años cincuenta, lo hace en el sentido de justificar las "imperfecciones" de la poesía social no como tales imperfecciones, sino como necesidades estilísticas, esto es, como una variante más del lenguaje poético que algún habrá de ser analizado y comprendido en este sentido por los estilistas. Nuestro crítico no concibe la estilística como una crítica normativa, a diferencia de Pinillos que considera que ésta analiza y propone con arreglo a unas normas estéticas previamente fijadas. Puede que a nivel de críticas concretas esto ocurriera así. Pero no es éste el objetivo de la esti-

lística que, sin llegar a serlo, pretende erguirse en toda una ciencia de la literatura, pretendiendo por esta razón explicar más que juzgar fenómenos de estilo. Esto suena bien sobre el papel. Pero la realidad es otra. En los años de posguerra, la aparente e imposible neutralidad de la estilística, recluida en esferas generalmente académicas, se interpretaba como una evasión de la realidad concreta; su falta de compromiso (palabra tan manoseada entonces) se convertía así en una especie de compromiso indirecto con el régimen. En la España de aquellos años, una España de azules y rojos, no había lugar para tonos de color intermedios (ni discursos científicos estructuralmente neutrales). Un reduccionismo maniqueísta presidía la acción política, cultural, etc. tanto en la esfera del poder como en las filas de la oposición. Teniendo en cuenta lo apuntado, es perfectamente comprensible la actitud y reacción de Pinillos. Así estaban las cosas en nuestro país en aquellos momentos. Por otra parte, y aun teniendo su buena parte de razón, la ironía de Pinillos roza con el sarcasmo cuando afirma que el hecho de haber tenido su libro ya seis lectores -el jurado y Celaya- supone rozar con la mayoría. Indudablemente, no son muchos los lectores de poesía. Pero esta afirmación, aunque excesiva, es fruto, qué duda cabe del desencanto, frustración y pérdida de la función social de los escritores en estas sociedades industrializadas.

Venimos viendo, por otra parte, que Celaya separa la vida de la obra en sus planteamientos teóricos (<u>El Arte como lenguaje</u>, por ejemplo) e incluso lo veremos

más adelate (es el caso de Gustavo Adolfo Bécquer y de Inquisición de la poesía). En los artículos que ahora nos ocupan ocurre otro tanto: "En torno a Luis Cernuda" da clara prueba de ello. Sin embargo, al hablar de Buero Vallejo, une la vida y la obra: el drama, según nuestro eventual crítico teatral, es la ambigüedad en esa obra del académico y ésta no es sino la ambigüedad del propio Buero. Se vuelve finalmente al criterio autor como criterio crítico literario. Ya vimos en otra ocasión el concepto de ideología que utiliza nuestro escritor. Pues bien, vuelve a emplearlo a propósito de su crítica de Las Cartas Boca Abajo: la ideología presente en una obra es consecuencia de no atenerse a la realidad. Lo ideológico, pues, son aquellas ideas y representaciones del autor que no se ciernen a lo real. La distancia con el concepto de ideolgía del materialismo histórico es abismal, pues,desde esta perspectiva, tantoi se mira a lo real como si no, esta mirada es estructural y necesariamente ideológica (sin connotaciones peyorativas de ninguna índole).

De su crítica del último libro de José Hierro, Cuanto sé de mí, señalaré la positiva valoración que Celaya efectúa de esa poesía y, aún más, de la actitud personal de entrega que lleva al poeta a esa práctica inmersa en la corriente del realismo social, abandonando para ello ciertos cantos de sirena que todo escritor percibe. Por otra parte, deducir que el poeta decepcionado que se ve en este libro es "reflejo" (de nuevo la palabra) del cansancio colectivo que se arrastra por la larga lucha que se viene manteniendo, nos hace ver nue-

vamente hasta qué punto el empirismo ha calado sus concepciones y los procesos de pensamiento.

Por último, haré referencia al concepto de generación que utiliza en su artículo-respuesta a García Viñó, representante ocasional de ese tan ambicioso como ingenuo grupo de poetas andaluces autonombrados "Generación sevillana del cincuenta y tantos". Frente a la respuesta de un José Luis Cano que afirma en el mismo número de la revista: "Yo llamaría a vuestra generación Generación sevillana del cincuenta, que lo de "cincuenta y tantos" es largo y vago" (98), la respuesta de Celaya es no sólo más extensa, sino también más acertada. De todas maneras, conviene detenerse en el concepto de generación y ver en qué sentido lo emplea Celaya, dado el interés que posee este concepto crítico-literario, que viene obrando desde hace buen tiempo en la esfera de nuestra historia literaria. Una generación, para nuestro escritor, surge de manera natural, cargada de significaciones, al margen de la voluntad de sus integrantes, que están unidos por el espíritu de su tiempo: el 98, por ejemplo. No es este el caso de ese grupo de poetas sevillanos. Así, pues, lo que rechaza Celaya en este caso no es el concepto de generación, sino al grupo que se autotitula "generación". Sin embargo, cualquier explicación o conocimiento que pretenda situarse en vías de objetividad, ha de remitirse por fuerza a la historia, rechazando criterios que, como el de generación, vienen a falsear los resultados de la investigación. No es este lugar de teorizar al respecto ni de combatir la ya abundante bibliografía existente sobre el tema. Sólamente

voy a asentar una afirmación, remitiendo al trabajo del profesor Sánchez Trigueros, "Modernismo, 98 y lucha de clases" (99), donde se muestra la unidad de base de uno y otro grupo: raíz y efectos históricos son idénticos. No existe, pues, tal dicotomía. Y cito este trabajo como un caso concreto de análisis de ese periodo literario, que Celaya cita en su artículo-respuesta, en el que ni una sola vez se utiliza el término ni el concepto de generación, salvo en el título y a nivel descriptivo.No es este el criterio que opera en el proceso de pensamiento que lleva al autor del trabajo a tales conclusiones. Su punto de partida está expuesto con total claridad: la historia.

Aparte de esta significativa cuestión, es sintomático que el vasco lance algunos improperios en contra de las clasificaciones de las historias literarias y defienda, por el contrario, que lo importante es la creación. No tiene esta afirmación otro interés para nosotros que ratificarnos la faceta intèlectual en él dominante: Celaya es,antes que crítico,"creador". Y,como crítico, muchas veces obligado por las circunstancias. Es el caso de algunos de los trabajos suyos que conforman el siguiente apartado.

La crítica politizada: en torno a los desaparecidos poetas republicanos Antonio Machado, García Lorca y Miguel Hernández (1948-1976)

"Nuestra iniciativa es limpia y desinteresada. Nuestro propósito noble y claro. Queremos rendir un tributo de piedad a un gran poeta. Queremos hacer nuestro a Miguel Hernández, como hicimos nuestros a Antonio Machado y a Federico García Lorca, porque él, más que nadie, supo de nuestro "dolorido sentir" ". Así se manifestaba Gabriel Celaya, en 1952, en un artículo del que hablaremos más abajo, resultando enormemente significativo el hecho de que esos tres nombres de poetas aparecieran juntos, situados cualitativamente en un mismo lugar o, por decirlo así, con un mismo valor: el valor de ser símbolos, para un importante número de españoles, de unas ideas-actitudes estético políticas, símbolos capaces de generar unos efectos políticos contrario al régimen. Invocar a uno de estos poetas en los años de postguerra, equivalía generalmente a invocar a la España republicana o frentepopulista. Por estos años, muchas de las lecturas que se hacen de estos poetas son lecturas en buena parte y necesariamente politizadas. Y digo necesariamente, porque la penetración directa del aparato político franquista en el nivel ideológico posibilita unas reacciones contrarias en las que se inscriben este tipo de lecturas a que acabo de aludir. Esto explica en parte el apulatino y elevado grado de politisación que alcanzan algunas publicaciones de carácter crítico-literario en plena postguerra.

Gabriel Celaya es consciente de ello. Lo es hasta el punto de haber señalado esta politización de la crítica en uno de sus artículos expresivamente titulado "Tirios y troyanos (sobre poesía y política), analizado previamente (100). No puede afirmarse que nuestro crítico actúe movido por motivos exclusivamente estéticos o de gusto literario a la hora de depositar su atención en estos poetas, sino que se centra en los mismos en tanto símbolos y en tanto pueden surtir unos efectos políticos ansiosamente buscados. No puede decirse tampoco que sus artículos constituyan verdaderas aportaciones para el conocimiento de estos poetas o de la historia reciente de la literatura española. Objetivamente no es así. Sin embargo, sí permiten conocer la realidad española de la que son parte y desde la que fueron escritos. Ahí radica fundamentalmente su interés.

Por lo demás, Gabriel Celaya se siente unido a estos poetas, ya que él también luchó inicialmente a favor de la República, él también devino en poeta comprometido y fue incluso amigo personal de alguno de ellos. Estas y otras razones hacen que la lectura que emprende resulte parcial no ya sólo por la orientación dada, sino también por tratar determinados aspectos de la vida y/o práctica poética de estos poetas republicanos, no persiguiendo en ningún momento una lectura total de los mismos. El propio crítico vasco enumera una serie de razones que motivaron la publicación de sus artículos, haciéndolo a través de unos breves y esclarecedores comentarios escritos expresamente para la segunda edición de <u>Poesía y verdad (papeles para un proceso)</u> (101). Las ra-

zones que esgrime ahora (1979) son las siguientes: en el caso de Antonio Machado se aunaban a motivos de orden estético, otros de carácter ético-político como es, por un lado, el enfrentamiento que el poeta sevillano mantuvo con los poetas del 27 y más concretamente contra su estética (el egocentrismo, el hermetismo, el neutralismo, la poesía como magia, etc.)contra la que también luchaban los poetas sociales, razón por la cual hicieron éstos de Antonio Machado una bandera. Recordemos que ya en 1947 Gabriel Celaya había comenzado a invocar el nombre del poeta sevillano,en lo que constituye su primer análisis de la poesía española contemporánea (102). Por otro lado, a esta razón aparentemente estética, habría que añadir otras motivaciones de carácter ético-político que están en la base no sólo de estos artículos, sino también en las lecturas que numerosos críticos e intelectuales de izquierdas emprenden del autor de Campos de Castilla. Esta actitud procuró no sólo numerosas publicaciones, sino también numerosos actos de homenaje a "don" Antonio que en importante medida fueron prohibidos y en ocasiones duramente reprimidos (103). Los artículos de nuestro crítico sobre Antonio Machado, por su carácter politizado, fueron publicados obligadamente en el extranjero.

Por lo que respecta a las razones esgrimidas que presidieron la elaboración de sus artículos sobre Miguel Hernández, éstas no se diferencian básicamente de las apuntadas anteriormente, salvo las de carácter estético. En esta ocasión,se trata de poner en marcha una cuestación pública para sufragar los gastos del traslado de los

restos de Miguel Hernández a un nicho, ya que éstos, al cumplirse los diez años de su entarramiento, iban a ser trasladados a una fosa común. Gabriel Celaya, enterado de esta circunstancia a través de un grupo de poetas alicantinos, publicó un artículo en el diario guipuzcoano Unidad que, al igual que La Voz de España cuyas páginas tanto había frecuentado nuestro crítico, pertenecía a la cadena de prensa estatal, recabando fondos para tan humanitario fin. La publicación de este artículo le costó, por orden expresa del Director General de Prensa, que las puertas de aquel periódico se le cerraran a cal y canto. Ahora bien, el interés de Celaya por el poeta de Orihuela no se agota en este artículo, ni siquiera en otro posterior publicado en el extranjero, sino que le llevó a iniciar un trabajo más amplio y exhaustivo sobre la vida y la obra de este poeta, llegando a firmar incluso un contrato de publicación de dicho estudio con la librería Clan de Madrid. Pero, al fracasar los proyectos editoriales de esta librería, el trabajo quedó inconcluso. Finalmente, resulta ocioso decir que el humanitario fin de procurar un rincón definitivo a los restos del autor de El rayo que no cesa, procuró otros efectos, en tanto se invocaba, con todas las consecuencias por supuesto, el nombre de uno de los poetas más celebrados por la oposición al régimen de Franco.

Por lo que concierne a los artículos publicados en torno a Federico García Lorca poco más se puede añadir, ya que las intenciones que mueven a los anteriores son las mismas que laten en este caso concreto. Todos conocemos la circunstancia trágica de su muerte por tierras de Granada, circunstancias que han alimetado en

importante medida la creación de un mito universal (con razón o sin ella: un mito) y de un símbolo para ésta y la otra España. A esto hay que sumar la relación amistosa que mantuvieron ambos al coincidir en la Residencia de Estudiantes , la residencia de la juanramoniana "colina de los chopos" (104). Claro está que Celaya no apela ahora a la estética del 27 por lo que a Lorca respecta, sino que va buscando lo que para él es más valioso (y política e ideológicamente más rentable) el aspecto humano de Federico, lo que le llevó a escribir uno de sus más tempranos artículos, publicado en 1948, y a insistir en ello en otro dos aparecidos en 1966 y 1976.

Describiré en primer lugar aquellos que se refieren al poeta granadino. El primero es el titulado "García Lorca en San Sebastián" que fue publicado en un diario de esa misma capital, La Voz de España (105). El resto de los artículos son: "Un recuerdo de Federico García Lorca" (106), que fue traducido al inglés con el título de "Last encounter with Lorca" (107) y "Recordando a García Lorca" (108).

En el primero de los artículos citados, se detiene Celaya a recordar la visita que efectuó el poeta granadino a San Sebastián en 1936,con motivo de pronunciar una conferencia en dicha capital (109). Tras delinear algunos de los perfiles de la personalidad de Federico, en tanto conferenciante, señala que el García Lorca que ha quedado en los libros es sólamente una pálida sombra del que él y otros muchos conocieron en actos públicos, como es el caso de la conferencia impartida en abril de 1936.

Recuerda en estas líneas pasadas junto a él y junto a José Manuel Alzpurua, "aquel donostiarra de excepción" (110). Recuerda asimismo una frase que Federico le dijera aquella mañana, tratando de defenderse de ciertos equívocos: "El Romancero gitano no es gitano; es español"; frase que, según Celaya, está llena de sentido, porque lo gitano nunca fue para el granadino pintoresquismo. García Lorca encontró la unidad de esas corrientes que hacen rica la cultura hispánica. "Y unidad tan lograda -afirma el vasco- que cuando uno recorre el Romancero gitano pasa, casi sin advertirlo, de la Andalucía decimonónica a lo puramente árabe, a lo romano (...), a lo medieval". Esto cualifica a Federico como andaluz universal frente a imitadores de corto vuelo.

En "Un recuerdo de Federico García Lorca" expone: hablando con su traductora francesa Marie Laffranque se abordó el tema García Lorca, por lo que Celaya volvió a recordar su último encuentro con el andaluz. Para evitar la deformación que generalmente producen los recuerdos, recurre a su Diario en el que, con fecha 8 de marzo de 1936, encontró unas notas escritas a raíz de aquel encuentro. Esto se lo brindó a M. Laffranque, interesada en el poeta andaluz, parcialmente (le proporcionó un párrafo que se refería a cuestiones literarias; y, más concretamente, a un juicio que Federico le había expuesto acerca de Marea del silencio, el primer libro de Celaya (111)). El vasco sitúa dicho texto en su circunstancia, señalando que Federico estuviera ya consagrado y él acabara de publicar su primer libro de versos con el que creía romper con una serie de formas, ignorando la obsesión de éste y otros poetas por el retorno al soneto y al escrúpulo formal.

Pone como ejemplo a Miguel Hernández y su libro El rayo que no cesa y a Luis Rosales, políticamente contrario, y su Abril. Gabriel Celaya no aceptó esta dirección que resultó, según expone, huera. De ahí,el desconcierto que refleja el texto de su Diario, texto que reproduces a continuación y en el que viene a decir que la crítica formulada por Federico de Marea del silencio le sorprendió, ya que al autor de Poeta en Nueva York le agradó del libro la preocupación por la construcción que se advierte en cada poema, señalándole que es muy peligroso abanxonarse sin orden ni medida, razón por la cual le comunica que se encuentra escribiendo un libro de sonetos. Posteriormente, Celaya se ocupa de ese libro anunciado que debería titularse Sonetos del amor oscuro, libro que nunca existió. Así, pues, Vicente Aleixandre no pudo conocerlo como se ha solido creer, sino que tan sólo leyó cuatro sonetos, gérmen o ni siquiera eso del futuro libro, porque Federico, dice nuestro crítico, era muy dado a inventar títulos de libros. A continuación, Celaya se detiene en una serie de consideraciones sobre el proceso de formación de un libro,para afirmar después que las Primeras canciones eran, pese a la insinuación del título, muy posteriores a las que Federico recogió en Canciones. Esto lo hacía el granadino para encontrar una désculpa del tipo "Las escribí hace mucho tiempo...", a la vez que suponía contradictoriamente una valoración de sus últimas creaciones. Más adelante, el artículo rompe su curso de preocupaciones literarias para detenerse en lo que no pudo contar de su último encuentro con Federico y que demuestra cómo el granadino caminó hacia su muerte por creer que el hombre es siempre humano y

no ver la maldad del "nazismo"; el 8 de marzo de 1936 se reunieron con Federico José Manuel Aizpurua, un "vanguardista" a la vez que fundador de la Falange en San Sebastián, y nuestro crítico. A raíz de este encuentro y una vez a solas, el poeta granadino le contó a Celaya sus salidas con José Antonio Primo de Rivera (112). Esto muestra su "inocencia". "Federico García Lorca -dice finalmente- nos ha enseñado muchas cosas con su poesía, con su verdad de hombre que nunca creyó en el poder de la maldad, con una fe en la vida que dio lugar a sus multiplicadas invenciones, y ¡ay!, al revés, con su sacrificio, porque ahora (...) nosotros sabemos dónde están nuestros enemigos. Y sabemos cómo podemos destruir el odio, la guerra y todo lo que a él, inerme, le destruyó".

"Recordando a García Lorca" es su tercer artículo sobre este poeta, publicado en uno de los primeros número del diario madrileño El País. Los recuerdos que evoca ahora Celaya son dobles: por un lado, los que se refieren a Francisco García Lorca, hermano del poeta, y, por otro, los que tratan propiamente de Federico. Celaya comienza refiriéndose a la existencia de dos Españas que explican los dos homenajes tributados recientemente al poeta: uno oportunista y otro auténtico, éste propiciado por la familia García Lorca. Celaya recuerda el viaje a Sao Paulo junto a Francisco, para participar en un homenaje internacional al granadino. El vasco expone una vez más su primer encuentro con Federico y recuerda las tertulias paralelas de"residentes" y falangistas, señalando que Federico no supo ver que las bromas que se gas-

taban entre sí habrían de terminar en una guerra civil.

Sobre Miguel Hernández, como ya sabemos, publicó dos artículos, "Memoria de Miguel Hernández" (113) y "La actualidad de Miguel Hernández" (114). En el primero de ellos hace un llamamiento en favor del poeta alicantino, al tiempo que ofrece la impresión que le produjo en 1935: "Había en sus versos una fuerza condensada, un enraizado sabor a tierra española y un sustancioso buen hablar, en el que se confundía lo mejor de nuestro Barroco con el decir liso y llano de un auténtico campesino, que, al margen de todos los modos y modas literarias, se imponía con la fuerza de una evidencia ancestral". La breve e importante obra de Miguel Hernández, señala posteriormente, ha ido ganando significación hasta el punto de que gravita hoy, a los diez años de su muerte, con más intensidad sobre los jóvenes poetas españoles que las de algunos poetas del 27 como Lorca, Aleixandre y Guillén. Por esta razón, espera que los poetas y amantes de la poesía guipuzcoanos sepan responder con su colaboración económica para que los restos del poeta no vayan a parar a la fosa común y sigan ocupando el nicho en el que todavía se encuentran. Inmediatamente después, Celaya sale al paso de una contradicción posible, pues él ha venido hablando de la disolución del poeta en la anónima masa, diciendo que uno es débil y más ante los amigos muertos de los quisiera conservar ni siquiera los despojos como símbolo de lo que esas personas tuvieron de único e insustituible. Es por lo que los restos de Miguel Hernández deben conservarse. Termina aludiendo al carácter limpio y desinteresado de esa iniciativa y

apelando a la fraternidad artística de los lectores. El eco de su llamamiento no se hizo esperar.

En 1962 publicó,en el extranjero, su segundo artículo sobre el alicantino, escrito en un tono que debió hacer difícil su publicación en España. Veamos qué dice en él: debido a la censura es difícil encontrar libros de Miguel Hernández en España, aunque contradictoriamente es uno de los poetas más leídos por los jóvenes españoles y esto se debe a que es un poeta salido del pueblo que confirma las potencialidades y virtualidades latentes de ese pueblo, "tantas veces asfixiado y traicionado". Pero no basta hablar del "genio" de Hernández, ya que no se pueden ignorar su afán de saber, su capacidad de trabajo y sus virtudes humanas que hicieron posible su obra a pesar de sus circunstancias adversas. ¿Qué significa su poesía hoy? Miguel Hernández es un poeta-puente entre el 27 y los poetas de postguerra, poeta-puente entre el simbolismo y el realismo. Y lo considera puente no en un sentido peyorativo, sino en tanto asimiló al 27 y dio con soluciones aún vigentes y casi insuperadas por sus compañeros de promoción, entre los que el propio Celaya se considera. Afirma más adelante que hay un momento exaltado en su vida y obra, momento que se inició con el comienzo de la guerra civil. Es esa la hora más apasionada de Hernández,a diferencia de lo que afirma Guerrero Zamora. Y es este el momento más apropiado porque es ahora cuando crea sus mejores poemas -ahí está Vientos del pueblo- y comprender esto supone comprender la vigencia actual de Hernández, ya que ésta no deriva exclusivamente de sus valores estéticos, "sino de un

modo de apropiación de la realidad que revoluciona el concepto de la Poesía que por entonces estaba en curso". - En este artículo vuelve a comparar a Hernández y a Pemán, como ya hiciera en "Titios y Troyanos (sobre Poesía y Política)", insistiendo en la autenticidad del de Orihuela frente a la falsedad del gaditano. Si Miguel Hernández gravita con fuerza sobre los jóvenes poetas españoles, se debe a que transformó la poesía al saber asumir lo real. "Y si esta pervivencia, como dirán los defensores de la pureza y de la independencia de la "poesía eterna", se debe a la evidente calidad estética de esa obra, conviene señalar que esa calidad no es objetiva sino consubstancial a su modo de concebir la poesía en la entraña de la realidad". Así termina.

Entre 1959 y 1962 publica Celaya tres artículos titulados "El XX aniversario de Machado" (115), "Por Machado, en Collioure y en Segovia" (116) y "Con Machado, en Collioure" (117). En estos artículos da cuenta de los homenajes que se le tributaron al sevillano a partir de 1959, siendo enormemente significativos de la lucha mantenida por los intelectuales españoles en contra del régimen. Conviene tener en cuenta las siguientes afirmaciones de nuestro crítico, antes de pasar a su lectura: "Obsérvese por de pronto, pues es significativo, que todos estos artículos tuve que publicarlos en el extranjero, por razones de Censura naturalmente, y a veces con un pseudónimo clandestino para más precaución. Digo esto último para que a nadie le sorprenda si en estos textos se habla alguna vez de Gabriel Celaya en tanto persona, como si no fuera yo el que estaba escribiendo" (118).

En el primer artículo de la serie, Gabriel Celaya expone que el nombre de Antonio Machado puede convertirse en una piedra de escándalo para sus jerifaltes lo que queda demostrado por las maniobras que los medios oficiales han realizado para obstaculizar y tergiversar el sentido de los homenajes rendidos con ocasión del XX aniversario de la muerte de Antonio Machado, deteniéndose nuestro crítico en la exposición de los hechos: un grupo de intelectuales franceses de distintas tendencias ideológicas decidió celebrar un homenaje al poeta andaluz junto a su tumba, pidiendo a los escritores españoles su asistencia. Este homenaje aunaba así el recuerdo y la reivendicación política. Allí asistieron muchos escritores, especialmente los residentes en Cataluña. Paralelamente, otros muchos escritores se reunían en la casa de Segovia donde vivió Antonio Machado. El franquismo decidió reducir el mal que no podía impedir por dos medios: prohibiendo los homenajes a Machado en Segovia y anunciando otro homenaje, de inspiración oficial, que habría de celebrarse en Soria, siempre el 22 de febrero y a las doce de la mañana. Celaya señala las diferencias entre ambos homenajes y concluye diciendo que en Segovia se encuentra la verdad de España y el corazón popular de Machado radiviva, mientras que en Soria, la mentira y el fracaso de una maniobra para desfigurar lo que habrían de decir (y realmente dijeron) los intelectuales españoles. Pocos días después, los estudiantes universitarios madrileños organizaron otro acto de homenaje en el Paraninfo de la Universidad. Firmaban la convocatoria una serie de prestigiosos intelectuales y poetas. El acto se suspendió oficialmente, aunque dicha decisión fue re-

vocada ante la presión estudiantil. El verdadero sentido del acto, que se había planteado en términos académicos, se descubrió cuando intervino Celaya. A continuación el crítico vasco analiza el caso de la revista Acento y su número dedicado a Antonio Machado, señalando las peripecias del mismo, en el que intervenían Blas de Otero, Carlos Barral y el propio Celaya, entre otros. Comenta la prohibición de las colaboraciones de los poetas citados y la imposición paralela por parte de la Dirección General de Prensa de otras colaboraciones, lo que muestra cómo el franquismo pretendía hacer suyo a Machado una vez "interpretado". Pero el Machado real constituye una piedra de escándalo. Durante las últimas semanas, termina diciendo, España ha clamado a través de don Antonio y, pese a la represión, ha conseguido decir lo que quería: Antonio Machado fue ese gran poeta, sencillo y digno, pacífico e insobornable, que en este momento sirve de ejemplo y guía.

En el segundo artículo, "Por Machado en Collioure y en Segovia", plantea en términos parecidos al anterior las circunstancias de los homenajes. No obstante, en este artículo ofrece la reproducción literal de sendos textos de la convocatoria, así como una descripción del homenaje celebrado en Segovia el 22 de Febrero: desde la concentración silenciosa en la segoviana plaza de San Esteban hasta la reunión en el patio de la casa de Antonio Machado en donde tomaron la palabra Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo y se recitaron poemas del homenajeado. "Y después, nada. Una voz dijo: "Salid en silencio". Y aquella muchedumbre de escritores, de estudiantes, de

poetas, de pintores y de intelectuales -dice- que desfilaba en silencio: en un impresionante silencio que no olvidará nunca".

En "Con Machado, en Collioure", Celaya recuerda el homenaje tributado al autor de Soledades en el pueblecito francés citado, en 1962. Nuestro poeta y crítico describe el homenaje, llenando su descripción de evocaciones del poeta andaluz. Ofrece la largo nómina de intelectuales asistentes al acto y se detiene a contarnos paso por paso el homenaje: la intervención de monsieur Combeau que trató, ante la tumba del poeta, de los últimos días de don Antonio en Collioure; posteriormente, algunos poetas recitaron poemas del libro Versos para Antonio Machado, recién publicado por Ruedo Ibérico, resaltando el vasco que muchos de los poemas allí recogidos habían sido escritos en la cárcel o en un campo de concentración. Finalmente, Celaya se detiene a exponer sus impresiones acerca de los premios que Ruedo Ibérico había creado en aquella ocasión, ya que él fue nombrado jurado de uno de ellos. De los ochenta y tres libros presentados al premio, destaca su compromiso y calidad, deteniéndose muy particularmente en el libro premiado, Grado elemental, de Angel González Muñiz. También hace referencia, aunque breve, a la novela premiada, La mina, de Armando López Salinas. Aparte del anticonformismo de estos libros, Celaya señala su calidad frente a aquellos "que jalea la España oficial", lo que venía a demostrarle que don Antonio Machado no es un recuerdo, sino una presencia, ya que está vivo dentro de nosotros.

Decía al principio que la mayor parte de estos artículos ofrecían una lectura de los poetas en cuestión necesariamente politizada. Aventuraba una explicación: la penetración del aparato político franquista en el nivel ideológico,;dadas las específicas características de este régimen -un régimen de excepción- , se había propiciado una reacción contraria.A esta explicación hay que sumarle otras,que vienen a precisar aún más el sentido de estos artículos y a borrar cualquier sombra de reduccionismo crítico en mis afirmaciones. Una extrema penuria teórica,propiciada tanto por el carácter autodidacta de estos críticos como por la imposibilidad material de una mejor preparación (pobreza e inexactitud de las teorías marxistas sobre el fenómeno artístico y literario; carencia, por lo general, de estas publicaciones en nuestro país; imposibilidad por parte de estos críticos marxistas de romper en aquel momento la ideología teórica en que se sustentaban), posibilitó que la exigencia de esa práctica literaria comprometida "se trasladara" al campo del análisis y conocimiento de los fenómenos literarios, que debe aspirar a ser objetivo en todo momento. De la poesía social a la crítica social, pues, no hay más que un paso o, mejor dicho, una "traducción". Pero no queda aquí la cosa. En nuestro caso, Celaya, al no ver la especificidad del nivel ideológico, acude a estos poetas por poseer un carácter político manifiesto (bien por sí mismos bien porque se les haya atribuido), con lo que la penetración del nivel político es propiciada no ya sólo por el régimen de excepción, sino también por este error teórico básico. Su ideología estética actual está sobredeterminada por una ideología política. Y termino este razonamiento con una cita de Honor

Arundel que en su contradictorio e incompleto trabajo La libertad en el arte (119) expones, esta vez con acierto: "El determinismo ha llevado a los críticos literarios pseudo-marxistas a enaltecer o antematizar la obra de un artista, inducidos por el hecho de que en su tiempo hubiera o no apoyado los movimientos de tipo progresista adoptando una postura política concreta". Y esto es lo que parece ocurrir en estos artículos concretos. No obstante, existen otros trabajos, también hay que reconocerlo, donde Celaya no se halla penetrado por estos errores teóricos y la circunstancia política concreta no determina tan directamente su escritura. Pero, por el momento, esto es lo que hemos de analizar.

Más de una vez he señalado a lo largo de este estudio una contradicción que suele observarse en la labor crítica de Gabriel Celaya. Me refiero a la que se plantea con la dicotomía poeta/hombre o vida/obra. Como conclusión y sin volver sobre su razonamiento, la postura teórica del vasco se resume en que no se puede explicar la obra atendiendo a la vida del autor. Sin embargo, este criterio no se ha mantenido siempre. Pues bien, en los artículos sobre los autores en cuestión que ahora nos ocupan, tampoco ha actuado dicho criterio. Ahora bien, he de señalar que en realidad nuestro crítico no lleva a la práctica, en este caso, una labor crítica entendida como explicación-interpretación-valoración de unos textos concretos, salvo en lo que concierne al segundo artículo dedicado a la figura de Miguel Hernández. Su trabajo desborda la esfera de los textos para situarse en una tarea crítico-informativa que atiende a otros

aspectos del fenómeno literario: anécdota biográfica y valoración del poeta en tanto "persona", en el caso de Federico García Lorca; trayectoria e influencia post mortem, en el del sevillano, etc. Su labor crítica asume en esta ocasión funciones bifrontes, literarias y estrictamente informativas, como es el caso de sus artículos sobre los distintos homenajes rendidos a Antonio Machado. Hay una razón para que esto ocurra así: cuando la prensa ignora determinadas informaciones bien por la censura interior o bien por la directa censura estatal, la literatura y la crítica literaria se orientan a cumplir esta función. En el presente apartado hay artículos perfectamente ejemplificadores de lo que acabo de afirmar y hay también poemas que cumplen esta función informativa: les cito, para no abandonar el tema que nos ocupa, el titulado "20-2-66" que ofrece información sobre el frustrado homenaje a don Antonio en Baeza, transcrito en la nota (103). También es cierto, por otra parte, que estos artículos imponen una determinada y global interpretación de los escritores de quienes se ocupa, lectura más propia de un conocedor de la literatura que de un simple periodista. Esta es, con la brevedad al caso, la frontera por la que se mueven dichos artículos y por la que realizan sus escaramuzas.

La producción del vasco, por otro lado, está salpicada de afirmaciones sobre los poetas andaluces. Podría decirse que sus ataques a lo andaluz y muy especialmente a los poetas meridionales son consecuencia de su deseo de reafirmar su poética realista en un primer momento y, en otro momento posterior, su identidad vasca. Por estas

y otras razones, Celaya ha reaccionado más de una vez en contra de los poetas de Andalucía, generalizando unas veces y estrechando su cerco a los poetas de postguerra otras. Y traigo a colación esta actitud del donostiarra para señalar una nueva contradicción: tanto Antonio Machado como Juan Ramón Jiménez o Vicente Aleixandre, estos dos fueron objeto de su atención en artículos anteriores, son andaluces. Sin embargo, a la hora de referirse a ellos, no recuerda para nada sus opiniones sobre los andaluces. No ocurre esto con García Lorca, del que sí destaca su carácter andaluz en "García Lorca en San Sebastián", una excepción para confirmar una regla.

Un ruego común de los artículos en cuestión es el que se refiere a la lectura que efectúan de los tres poetas citados: una lectura mitificadora. En efecto, nuestro crítico ha hecho una lectura de estos tres poetas o, al tratar de determinadas circunstancias concretas, ha impuesto una interpretación de cada uno de ellos que responde en buena medida a la serie de lecturas que muchos intelectuales de izquierda venían haciendo. En cierto modo, estos poetas se han convertido en santos laicos, a los que se invoca, se les e incluso se visita en su lugar de reposo (en el caso de García Lorca, la ausencia de este lugar concreto ha contribuido a agigantar el proceso mitificador) en una suerte de peregrinación laica. Este no es el camino que deben seguir los críticos, por cuanto el punto de partida debe sustentarse en otro objeto que el poeta-mito, porque de proceder así, tal y como hace Celaya, lo único que podemos inferir desde ese momento son conclusiones asimismo mitificadoras.

Y, como acabo de afirmar, esto es lo que ha ocurrido en los artículos de Gabriel Celaya: la trayectoria humana de los poetas en cuestión y muy particularmente su trayectoria durante la guerra civil, los han convertido en símbolos y moneda de cambio en las filas de la oposición al régimen. Pero no es sólo su trayectoria humana, sino también sus respectivas obras las que han sido debidamente "leídas" y ofrecidas como paradigma de lo que debe ser la creación poética. En definitiva: estos poetas, en su vida y en su obra, son ejemplo de conducta. No es este el camino, insisto, que se debe seguir desde la perspectiva de quien persigo un conocimiento objetivo de los fenómenos literarios. Pero, por otra parte, también entiendo que ni Celaya ni tantos otros críticos se marcaron nunca este objetivo prioritario. Su objetivo en aquel momento iba más allá de un conocimiento objetivo o exacto de esa parcela de la realidad española e incluso sobrepasaba la ideología estética. El objetivo y función de sus trabajos estaban marcados muy de cerca por su ideología política y por las necesidades primarias de restablecer un régimen democrático en nuestro país. De ahí que tenga que hablar una vez más de esta crítica como una crítica politizada.

Para terminar este análisis, me referiré a otros aspectos de sus artículos. Así, en los que dedica a García Lorca y más concretamente en el primero de los que dedica al granadino, "García Lorca en San Sebastián" o al comprometido recuerdo de una amistad, late una vieja preocupación del vasco por nuestras raíces históricas. Cuando, hablando del Romancero gitano, remite a la "pro-

tohistórica" Tartesos, alude a nuestras raíces iberas, muy particularmente mantenidas y obsésivamente guardadas por el pueblo vasco. Esta preocupación tendrá su eclosión final en sus libros de tema vasco (120). Por otra parte, la lectura que realiza de las circunstancias que precedieron a la muerte del granadino, así como sus opiniones sobre las relaciones de García Lorca con José Antonio Primo de Rivera, información ésta recibida de boca del mismo Federico, no son generalmente compartidas por los especialistas lorquianos. Por último, recordar que en el homenaje rendido al autor de Yerma en Brasil (Sao Paulo, 30 de septiembre de 1968), tuvo ocasión de coincidir con el desaparecido Francisco García Lorca y de reencontrarse con Pablo Neruda, tal y como recuerda en su artículo sobre el chileno universal (121).

De sus artículos sobre Hernández destaca muy especialmente su interpretación del poeta como puente entre el simbolismo y el realismo, por usar los términos que Castellet impusiera. Esta afirmación que posee un tinte evolucionista (el evolucionismo en sus supuestos teórico-críticos se ve aún más claramente cuando afirma la presencia de rasgos de "nuestro Barroco" en la obra del de Orihuela), no deja de ser importante, por cuanto realmente se estaba produciendo una transformación de la concepción y práctica de la poesía que, en nuestro país, supuso el fin de las vanguardias literarias, coincidiendo con el trágico periodo de nuestra guerra civil. Miguel Hernández, al asumir lo real, fuente de la nueva poesía o poesía comprometida es, junto a Antonio Machado que elaboró una poesía "temporal" y moralista no coinci-

dente en su ideología estética con el 27, paradigma de lo que en poesía debe hacerse. Esta lección fue muy bien aprendida por nuestro poeta y crítico, tal y como veremos y aun veremos oportunamente (122). Asimismo, esta asunción de lo real, de la vida, es lo que le llevó a oponer la autenticidad de Hernández frente a la falsedad de Pemán, poeta también comprometido.

Por otro lado, Gabriel Celaya tiene buen cuidado en utilizar el término "promoción" a la hora de referirse a los poetas de la llamada "generación del 36" (123). Este término, empleado en un sentido lato, permite a Celaya referirse a ese conjunto de poetas, sin tener que considerarlos una "generación". Ya vimos en el apartado anterior que no rechazaba el criterio crítico literario de generación. Ahora bien, lo que sí rechaza es la existenc-ia de una generación del 36.

Sobre el sentido y efectos históricos de estos artículos valgan las palabras de Andrés Sorel (también ha rendido tributo, trabajando sobre los "símbolos" Machado y Hernández) que, con la distancia suficiente, distancia no sólo cronológica, dan cuenta de la situación española de aquel momento, estas palabras pertenecen a su artículo "De la cultura de la resistencia a la cultura revolucionaria" (124): "Las palabras de Gramsci son aplicables a quienes, más movidos por la fe que por la lógica de un riguroso razonamiento, creíamos que con nuestro esfuerzo estábamos contribuyendo a enterrar el franquismo, y, lo que es más grave, a realizar la revolución socialista.

En contrados nuestros orígenes, conocidas las causas de nuestra soledad -la habitación es estrecha, desde el humo que la asola observamos los muros aprisionados por libros y revistas, necesario es sacar un periódico clandestino, tomaremos postura mediante un documento contra la tortura, vamos a celebrar el aniversario de la muerte de Machado, nos manifestaremos junto a los obreros el 1 de mayo (yo sé que ahora todos quieren salir de ella, y esto es un error de interpretación histórica, porque todos,todos, incluso los hoy divinos, estábamos en ella, y esto era lo positivo, pues no estar en ella suponía estar en la otra parte (...))- intentábamos recomponer dos fronteras la España de la preguerra, la Europa de la postguerra (...) fra la cultura de la resistencia. Sobre la forma, el contenido, la literatura suplantando, muchas veces, a la prensa. Valorándola como mero testimonio". Estos artículos eran, efectivamente, la cultura de la resistencia.

Sobre poesía vasca: Xavier de Lizardi (1961)

La publicación de un artículo sobre el poeta vasco Xavier de Lizardi, considerada aisladamente, carece del verdadero sentido que posee si la consideramos en su momento histórico y si la relacionamos obviamente con el resto de la producción del poeta y crítico donostiarra (125). Por tanto, no sólo debe importarnos lo que dice acerca de Lizardi, pseudónimo de José María Aguirre, sino también por qué habla de él y qué efectos procura con su breve artículo, aparecido en la prestigiosa revista Insula. La publicación de este trabajo, como la de otros artículos, no es desinteresada. Gabriel Celaya, como venimos viendo, escribe y publica por y para algo. No se trata de una desinteresada (final e históricamente interesada) aportación, ya que su labor crítica es resultado final de una motivación. Antes que nada nuestro escritor se siente poeta y cuando deviene en crítico, al menos hasta este momento, es por necesidades en mayor o menor grado urgentes.

Dejemos momentáneamente a un lado la exposición de lo que dice sobre este poeta vasco que escribe en lengua vasca y pasemos a ver qué relación guarda este artículo con el resto de la producción de nuestro escritor. Así, observamos que, entre 1960 y 1963, Gabriel Celaya escribe dos libros de poesía de tema vasco que titula Rapsodia euskara y Baladas y decires vascos (126), pu-

blicados conjuntamente bajo el expresivo título Canto en lo mío (127) pocos años después. Son los años de crisis de la poesía social, en los que Celaya recorre varios caminos. Uno de ellos lo abrió con estos libros, como se desprende de sus propias palabras:"Intenté una nueva puesta a punto de la poesía social aplicando ésta a mi Euzkadi natal mediante una combinación de sus viejas leyendas con su actual efervescencia revolucionaria. Pero esto no podía tener verdadero sentido mientras no me expresara en euskera, como lo hacía de niño, cuando aún no sabía el castellano. No obstante, tanto Rapsodia euskara como Baladas y decires vascos son dos libros nacidos de mi más profundo sentir" (128). Precisamente en el último libro citado se encuentra el poema "Canto a Lizardi", de enorme interés para comprender el sentido del artículo que aquí nos trae (129) y en el que, una vez más, descubrimos cómo desde la poesía se puede hacer y de hecho se hace una labor crítico literaria. En este poema también se critica lo andaluz como una manera de realzar lo vasco, cosa frecuente en Gabriel Celaya. De todas maneras no son los poemas que constituyen estos libros los únicos de tema vasco: hay viejos poemas, que sería prolijo citar, y nuevos libros, Iberia sumergida (1978) es el caso, en los que se parte de esta problemática. Así, pues, si tenemos en cuenta lo dicho hasta aquí, comprenderemos que el artículo sobre Lizardi se inscribe en un proyecto básico: dar a conocer a uno de los pocos poetas vascos que"escriben" en dicha lengua, lo que no es sino una manera de lanzar al aire una serie de reivindicaciones al mismo tiempo que se lucha por mantener la identidad vasca, agredida en varios frentes por

la política y leyes del régimen franquista. Si, como decía anteriormente Celaya, lo que pretendía era una nueva puesta a punto de la poesía social aplicando ésta a la problemática vasca en sus libros de poesía citados, con este artículo -estamos en las mismas- lo que pretende es, si no una nueva puesta a punto de la crítica social, sí al menos una utilización más de este tipo de crítica, aplicándola ahora a la problemática vasca.

Ahora bien, es significativo que sólo dispongamos de un artículo de Gabriel Celaya sobre escritores vascos que escriban en lengua vasca (sobre escritores vascos que escriben en español, nos hemos tropezado ya con algunos sobre Blas de Otero, Pío Baroja, aparte de innumerables referencias en publicaciones de distinto tema y aparte también de la lectura que el poeta y crítico vasco realiza de sí mismo). La razón es, por otra parte, clara: la literatura vasca escrita, por razones en las que no vamos a entrar, no tiene la cantidad y calidad que otras literaturas hispánicas como viene a reconocer el propio autor del artículo en los inicios del mismo. Cosa distinta es la literatura popular vasca, generalmente oral, que nace de la mano de los "bertsolaris". Pero en esto ya nos detendremos.

Por esta serie de razones, "Xavier de Lizardi, poeta vasco" es un importante artículo no sólo por lo que pueda decir, sino muy especialmente por lo que él mismo muestra. Pero, veamos qué dice Celaya en dicho trabajo: si la literatura gallega y catalana es poco conocida en las zonas de España donde se habla castellano, la vas-

ca lo es menos. Pero esto no quita, dice Celaya, para que haya poetas dignos de ser conocidos, pasando a continuación a dar noticia de Lizardi so pretexto del homenaje que le va a tributar el País Vasco. Nació en 1900 en Zarauz y murió en 1933 en Tolosa, donde transcurre su vida. Su afición a la montaña, donde escribió prácticamente toda su poesía, llevó a sus amigos a levantar en "Mendigaña" un pequeño monumento que "los bárbaros" destruyeron durante la guerra civil y que ahora se pretende reconstruir. Lizardi, afirma el crítico, no es un poeta popular ni fácil por tanto, por lo que sorprende que siga existiendo esa sostenida admiración de un pueblo por su poeta. Su lenguaje y su temple son vascos desde las raíces. Más adelante, toma una cita de la Historia de la literatura vasca, de Luis Michelena, en la que se ofrece una estampa de la obra de Lizardi. Celaya insiste en la complejidad de este poeta a través de unos fragmentos de poemas que cita ("Oia" y "Paris ko txolarrea"). Anuncia asimismo la reedición de la obra más importante del poeta vasco, Biotz-Begistan ("En el corazón y en los ojos", dicho sea en español) como anticipo del homenaje popular que se le va a brindar en Tolosa "para testimoniar -dice textualmente- que el país está con su poeta y contra los que al destruir su estela creyeron que destruían la memoria de uno de los poetas más altos y más limpios de Euskadi". Nuestro crítico termina citando unos versos de un antiguo poeta vasco:

"¡Euskera, sal fuera!
¡Euskera, recorre el mundo!"

Ya he hecho una valoración general del artículo. Veamos ahora algunas cuestiones específicas que, como es lógico, conectan con la serie de preocupaciones que en un amplio frente -literario y político, muy especialmente- viene mantenendo Celaya.

El crítico aprovecha la circunstancia del homenaje que el País Vasco le va a rendir a Lizardi para apoyarlo con sus palabras, divulgando a nivel estatal la figura de dicho poeta y denunciando al mismo tiempo a quienes destruyeron durante la última guerra el pequeño monumento en forma de estela que recordaba a Lizardi:"los bárbaros", aún en el poder; asimismo, aprovecha esta circunstancia para cerrar su artículo mostrando un deseo: que la lengua vasca se extienda y amplíe sus fronteras (esta afirmación, sin duda exagerada, está impuesta por la cita de dos versos de un poeta vasco de hace cuatrocientos años). En su sentido, debe entenderse, creo, que la lengua vasca renazca y se extienda entre los propios vascos -el propio Celaya no habla vasco. El artículo, escrito por tanto en español, más provasquista no puede ser. De ahí el doble interés del mismo: interés político e interés literario, porque en Lizardi ve a todo un pueblo, al que Celaya siempre se ha sentido unido y al que por estos años le presta explícitamente su voz crítica y poética. El sentido del artículo conecta, pues, con el proyecto básico de su Rapsodia euskara, libro publicado también en 1961.

Por lo que a su poema "Canto a Lizardi" concierne, publicado algunos años después que el artículo, en 1965,

cabe decir que se mueve en el índice de preocupaciones del donostiarra ya conocido. Así, canta en él la "sencilla alegría de ser vasco", la elementaridad milenaria podríamos decir, haciéndolo como las vascos "sumergidos" (130), esto es, sometidos por una estructura cultural, política y lingüística ajena a los mismos: lo español, según puede leerse en su último libro sobre el tema: Iberia sumergida; define lo que para él, como vasco, es cantar: decir lo que pasa, vivir, luchar contra lo opaco. Entre su artículo y el poema hay numerosos puntos comunes. Pero una de sus afirmaciones de mayor interés es la que se refiere, con éste u otros términos, a la cuestión del prosaísmo. Bien sabemos hasta qué punto Celaya ha defendido y elaborado una literatura prosaísta. Muchas razones le condujeron a ello, según él: era una manera de reaccionar en contra de la estética oficialista, de llamar la atención y de "facilitar" la comunicación con la inmensa mayoría, etc. Ahora bien, lo que hasta este momento no habíamos visto es la estrecha relación del prosísmo con el hecho de ser vasco. En este sentido me llamaron la atención las siguientes afirmaciones de Max Aub sobre nuestro escritor: "Gabriel Celaya es una voz prosaica y bravía, ancha y deshecha, un poco como las galernas de su tierra donostiarra que, al romperse contra diques y acantilados, bajo un cielo bajo, cárdeno, deshecho, entre bocanadas de viento feroz de mar, espumas, tronar del agua, provocan altas rupturas" (131). En este caso, el segundo elemento de la comparación que utiliza Max Aub es el medio físico vasco, desprendiéndose en cierto modo una explicación del porqué del prosaísmo de Gabriel Celaya. No es que pretenda tergiversar las

exactas palabras del autor exiliado en México. El no afirma en ningún momento que el medio físico determine ese estilo prosaísta. Pero,resulta curioso que establezca esta comparación. Sin embargo, Celaya va más lejos. Al las razones antes señaladas del porqué de su prosaísmo, hay que añadirle otras muy significativas que tuvo la amabilidad de exponerme en una carta (fechada en Madrid el 21 de febrero de 1980 (132)), en la que reconocía que por una especie de afinidad de temperamento vasco su poesía tenía que ver con los "bertsolaris" o poetas populares vascos en una serie de aspectos, de los que hablaremos con más detenimiento al final del próximo capítulo y que ahora les resumo con la brevedad oportuna: espontaneidad creadora, el carácter coloquial y, por último, dedir liso y llano o prosaísta. Así, pues, el prosaísmo es un rasgo caracterizador de los escritores vascos, que brota,si no se controla,"instintivamente": algo así como la "esencia" o el "espíritu" del pueblo. Estas concepciones ratifican sus creencias acerca del pueblo vasco como un pueblo auténtico, elemntal, directo, rasgos estos que determinan no sólo la literatura popular y oral vasca, sino también la literatura culta. Por eso, en su artículo sobre Lizardi dice textualmente: "Además, Lizardi, por su temple, entre lírico y prosaico, irónico y tierno, es un vasco desde las raíces". Por supuesto, que considero poco acertados estos razonamientos, más propios de un Taine que de un crítico y poeta que se considere marxista.

Podemos ir comprendiendo ya por qué Celaya se con-

sidera poeta vasco también desde las raíces, a pesar de no escribir en vasco. El criterio lingüístico como caracterizador de una literatura es en este caso considerado secundariamente. Lo importante es una "realidad" más amplia: la esencia o el espíritu de un pueblo. Pero sobre esto volveremos.

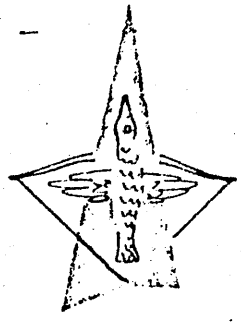
Poesía y verdad (papeles para un proceso) (1959 y 1979[2])

En 1959, Gabriel Celaya publicó un libro en el que reunió diversos trabajos previamente publicados, introducidos ahora por su autor mediante oportunos comentarios aclaratorios, por lo general no muy extensos, en los que expone la historia del trabajo en cuestión y las diversas circunstancias que confluyeron en su redacción y publicación. Poesía y verdad (papeles para un proceso) (133), título de dicha publicación, es, pues, el segundo libro -el primero lo fue El Arte como lenguaje- teórico y, éste también, crítico literario de Gabriel Celaya, libro en el que pueden apreciarse globalmente sus posiciones mantenidas en este sentido a lo largo de más de una década. Y esto es importante por lo siguiente: la publicación reúne, como ya he dicho, una serie de trabajos publicados que, por lo general, resultan de difícil acceso, proporcionando de esta manera un panorama relativamente amplio de sus preocupaciones literarias, de sus posiciones teóricas y crítico literarias de los años en que, precisamente, con mayor fuerza se desarrolla la poesía social. Y esto no puede pasarnos desapercibido, ya que la primera edición del libro da cabida a diversas publicaciones que en su conjunto constituyen una aportación de primera mano para conocer el origen y desarrollo de la poesía social, esto es, para conocer la historia y la pequeña historia, como dice el propio Celaya, de esta práctica poética. Y es doblemente importante, en tanto Celaya fue uno de los promotores de esta poesía en el doble plano de

GABRIEL CELAYA

POESIA Y VERDAD

(PAPELES PARA UN PROCESO)



COLECCION HUGUIN • ENSAYOS

Cubierta de la primera edición de Poesía y Verdad (papeles para un proceso) (1959)

creador y teórico-crítico de la misma. Del interés y significación de esta publicación dan prueba las diversas críticas que recibió en su momento (134), de las que nos ocuparemos oportunamente.

A los veinte años justos de aquella primera edición, en 1979, ha aparecido la segunda con numerosas variantes y nuevos capítulos, que la convierten en realidad en un nuevo libro. Y así lo razona su propio autor en el prólogo con el que abre esta última edición: "Creo que el único que cumplió fui yo (el compromiso de publicación con la editorial Litoral), aunque de muy mala manera, pues las limitaciones de espacio a que debía atenerme (cien páginas) me impedían contar como yo hubiera querido (es decir, a base de textos literales de la época y no de reconstrucciones) la pequeña historia de la Poesía Social. Si a esto añado los años que han transcurrido desde aquella primera edición de 1959, y que fueron quizá los más públicos si no los más importantes de la Poesía Social, y que me obligaban a ampliar más y más el texto de origen, se comprenderá por qué esta edición de <u>Poesía y verdad (papeles para un proceso)</u> tantas veces demorada pese a muchas solicitudes, sea en realidad un libro nuevo"(135). Así, pues, si la primera edición mantenía una coherencia temática, en tanto abordaba el origen y el proceso de desarrollo -en vivo- de la poesía social, la segunda rompe, parcialmente al menos, esta coherencia, al dar entrada a diversos artículos nacidos en otro tiempo (años sesenta y setenta), con lo que esto conlleva de crisis, desarrollo y evolución de sus posiciones teóricas.

Gabriel Celaya

Poesía y verdad

Planeta

Cubierta de la segunda edición de Poesía y Verdad (papeles para un proceso) (1979)

Ante este estado de cosas, surgió un problema metodológico del que creo necesario hablarles para una más exacta comprensión del sentido del presente trabajo: ¿Cómo proceder frente a esta publicación? Varios eran los caminos que podía recorrer: en primer lugar, estudiar la primera edición del libro, por su coherencia interna, dedicándole un apartado a la misma; en segundo, abordar de la misma manera ambas ediciones a la vez; en tercer y último lugar, se me ofrecía la posibilidad de estudiar esos trabajos allí contenidos en su momento y en relación con el resto de publicaciones críticas de su autor. Esta opción última fue la que adopté, consciente en principio de que, al proceder de esta forma, rompía la unidad de Poesía y verdad (papeles para un proceso) y con ello la posibilidad de un estudio específico de dicha publicación. Junto a esta solución general, adopté una nueva solución, ésta parcial, que me ha llevado a dedicar el apartado en que nos encontramos a este libro, en el que voy a limitarme a señalar las variantes de las dos ediciones, comentar los comentarios introductorios que pretenden racionalizar la, en cierto modo, artificial articulación de los diferentes trabajos, para terminar dando cuenta puntual de las críticas que esta publicación ha recibido y ofrecer, en tanto tal publicación, una valoración crítica global. De esta manera, creo poder cumplir los objetivos que me he marcado para el presente trabajo. Ahora bien, quiero advertir finalmente que el hecho de que estudie los trabajos en su lugar no supone que rechace el interés que en su conjunto posee este libro, interés en el que, por otro lado, ya he insistido y en el que volveré a insistir.

¿Qué variantes existen entre una y otra edición?

1. Nuevos trabajos en la segunda edición: La segunda edición incluye nuevos capítulos constituidos por trabajos publicados en su mayor parte después de 1959, fecha en que, como sabemos, apareció la primera edición. Estos son: "El punto de partida" (1948, inédito hasta el presente momento, forma parte del Cap. I: Situación de la poesía española en 1947); "La "Antología consultada"" (1952) y "Carta a Alfonso Canales" (1955) (Cap. IV: La poesía social); "Notas para una Cantata en Aleixandre" (1958) y "Penúltimas noticias de Vicente Aleixandre" (1962) (Cap. VII: Presencia de Vicente Aleixandre); "El XX aniversario de Machado (1959), "Por Machado, en Collioure y en Segovia" (1959) y "Con Machado, en Collioure" (1962) (Cap. VIII: Nuestro Antonio Machado); "España en su poesía actual" (1959), "Tirios y Troyanos (sobre Poesía y Política) (1962), "Un recuerdo de Federico García Lorca" y "En torno a Luis Cernuda" (1961) (Cap. IX: La poesía politizada); "Memoria de Miguel Hernández" (1952), "La actualidad de Miguel Hernández" (1962) y "Pablo Neruda (Poeta del Tercer Día de la Creación)"(1972) (Cap. X: Dos compañeros: Miguel Hernández y Pablo Neruda); "La poesía oral" (1965), "La poesía cantada" (1976), "Principios de Poesía Gráfica" (1971), "Poesía social y poesía experimental" (1971) y "Adenda" (¿1979?) (Cap. XI: Las buenas formas); y, finalmente, "La responsabilidad del escritor" (1968) y "Poesía y trabajo" (1972) (Cap. XII: Los últimos años).

2. Estructura y presentación de sendas ediciones: La primera edición consta de dieciseis epígafres y un prólogo de Luciano del Río, eliminado en la segunda edición, no

distinguiéndose con claridad qué epígrafes corresponden a comentarios introductorios de los trabajos allí editados nuevamente de los que se corresponden con los trabajos mismos. De todas maneras, estoy en condiciones de afirmar que los comentarios introductorios llevan los siguientes títulos: "Las cosas como son (I)" (introduce a "Digo, dice Juan de Leceta"), "Las cosas como son (II) (a "Carta abierta a Victoriano Crémer" y "Cada poema a su tiempo"), "Las cartas boca arriba" (el título de este comentario introductor de un resumen de El Arte como lenguaje -"Poesía eres tú", que no debe ser confundido con un prólogo de igual título- , no debe confundirse con un libro de poesía de igual título),"La poesía social" (a "Respuesta a El Correo Literario"). La segunda edición aparece dividida en doce capítulos titulados, en los que el autor va articulando los comentarios introductorios y los trabajos, careciendo los primeros de título. Asimismo, se hace constar los datos de publicación inicial de los trabajos allí reproducidos a diferencia de lo que se observa en la primera edición.

3. Variantes textuales:

-"La razón de la sin razón" - "Introducción (La razón de la sin razón)", primera y segunda edición, respectivamente: en la segunda edición se elimina un fragmento del último párrafo del texto de la primera que pasa a ser una breve introducción del Cap.I.

-"Las cosas como son (I)" - Cap.II:La poesía coloquial: Ligeras variantes de este texto introductor en la segunda edición. Desaparece el título.

-"Las cosas como son (II)" - Cap.II: La poesía coloquial: este comentario introductor se reproduce en la segunda

edición sin título y con algunas variantes poco importantes.

-"Cada poema a su tiempo" - Cap. II: La poesía coloquial: La segunda edición incluye un breve comentario introductor que en la primera no existe.

-"Las cartas boca arriba" - Cap. III: El Arte como Lenguaje: el texto introductor de la primera edición no se incluye en la segunda.

-"Poesía eres tú" - Cap. III: El Arte como lenguaje: la primera edición ofrece un resumen de El Arte como lenguaje, bajo el título ya indicado y con especial atención a la poesía. La segunda edición reproduce este trabajo íntegramente.

-"La poesía social" - Cap. IV: La poesía social: el comentario introductor de la primera edición ha sido prácticamente eliminado de la segunda, siendo sustituido por "Un poco de historia", introducción escrita expresamente para esta nueva edición.

-"Nadie es nadie" - Cap. V: Nadie es nadie: la primera edición incluye un breve comentario introductor y fragmentos de este prólogo al libro Paz y concierto. Los fragmentos eliminados son: el muy extenso primer párrafo y todos los textos poéticos citados. La segunda edición, por el contrario, lo reproduce completamente.

-"Las buenas formas" - Cap. XI: Las buenas formas: este texto no es considerado como introducción en la primera edición, aunque sí en la segunda. Hay alguna ligera, aunque sintomática, variante: la segunda edición añade tres líneas al principio y cierra el texto con una nueva frase: "que la policía no permitía definir más".

-"Examen de conciencia" - Cap. VI: Examen de conciencia: Ligeras variantes en el comentario introductor, en la se-

gunda edición. La primera, reproduce la "Carta abierta a José García Nieto" parcialmente, eliminando desde el principio hasta la cita de Bertolt Brecht y un fragmento del sexto párrafo: desde "Con la revolución..." hasta el final de dicho párrafo. El texto reproducido en la primera edición termina en un fragmento del undécimo párrafo del texto original de la carta: "Esto, en nosotros (...) Pero sólo así nos salvaremos". El resto de la carta no se reproduce por tanto, aunque sí en otro lugar de esta primera edición, en "Con la lírica a otra parte", si bien con variantes. La segunda edición ofrece el texto íntegro de la carta.

-"Con la lírica a otra parte" - Cap. VI:Examen de conciencia: el comentario introductor de este artículo, que en la primera edición no se distingue del texto del artículo de igual título, ofrece ligeras variantes con respecto al de la segunda edición. No así el artículo que en la primera edición prescinde de los cuatro párrafos primeros, iniciando su reproducción hacia la mitad del quinto párrafo y acabando en el párrafo doce, donde incluye parte de la "Carta abierta a José García Nieto", tal y como comentábamos anteriormente. La segunda edición ofrece el texto completo.

-"Punto final" - Cap. VI: Examen de conciencia:"Punto final es el título bajo el que se reproduce, en la primera edición, un resumen del artículo "El escritor y sus medios". En la segunda, se reproduce el artículo en cuestión íntegramente y con dicho título: "El escritor y sus medios".

4. Otras variantes: Finalmente, sólo cabe decir que las variantes aquí señaladas están motivadas en buena medida por imperativos editoriales y por razones de censura. Por otra parte, y si bien Gabriel Celaya afirma en el prólogo a la segunda edición que lo que nunca ha hecho en este libro, a riesgo incluso de incurrir en repeticiones, ha sido modificar los textos, esta afirmación debe ser aceptada con algunas matizaciones. La verdad es que los textos aquí reproducidos se corresponden, respectivamente y en un sentido global, con los publicados por primera vez. Pero, hay artículos, que no se incluyeron en la primera edición y sí en la segunda, que ofrecen algunas variantes significativas con respecto al texto original. Es el caso de su artículo "España en su poesía actual", en el que sustituye palabras: "Nacional" (1ª ed.) por "nuestro país" (2ª ed.), "signo falangista" por "signo oficial" (párrafo décimo); incluye nuevas frases: "al servicio del Estado fascista" (párrafo cuarto), "De un modo u otro, lo que se cuece es lo mismo" (párrafo quinto), "Tras los cuales se ocultaban el conformismo burgués y la tiranía franquista" (párrafo octavo), "por las Ediciones del Estado" (párrafo noveno); sustituye una frase: "de los curas, de los militares y los jonsonistas que forman el equipo de Espadaña"" por "del grupo rebelde de la revista Espadaña"; cambia algunas formas verbales: "cambiará de actitud" por "cambió de actitud" (párrafo undécimo), "leemos en la Prensa" por "leímos pronto en la Prensa" (párrafo undécimo), "se recrudecen los métodos de la Censura" por "se recrudecían los métodos de la censura" (párrafo undécimo); estos cambios de tiempo verbal señalan claramente la relectura que ha hecho del ar-

tículo en cuestión. Si, como decía antes, globalmente los artículos no sufren modificación esencial, esta serie de variantes que me he visto obligado a exponerles con cierto detenimiento, generan necesariamente, en mayor o menor grado, un cambio de significación al tiempo que nos muestran la voluntad de su autor y determinadas circunstancias socio-políticas. Alguien podrá pensar que para este viaje no necesitábamos alforjas, pero si tenemos en cuenta que sólo existe lo real-concreto, nuestra atención ha de pasar ineludiblemente y con todas sus consecuencias por lo más concreto: los textos.

Por lo que respecta al cambio de título observado entre el resumen de El Arte como lenguaje que incluye en la primera edición, "Poesía eres tú", y el trabajo propiamente titulado El Arte como lenguaje, cabe decir que no hay diferencias de base entre ambos, puesto que sendos títulos dan cuenta puntual de una concepción básica: la del fenómeno artístico y literario como comunicación. Así, "Poesía eres tú" puede leerse, sin ningún género de dudas, como poesía es el interlocutor, esto es, la poesía es comunicación. Ampliando nuestro marco de atención, podríamos hacer extensivo este razonamiento al título que da a su prólogo a los poemas incluidos en la Antología consultada de la joven poesía española, también "Poesía eres tú".

Todo lo dicho puede verse gráficamente en el siguiente cuadro-resumen:

PRIMERA EDICION

- * [illegible]
- [illegible]
- [illegible] (1941)
- [illegible]
- DISPERSIÓN [illegible]
- [illegible]
- [illegible] A VALDEMORO
- [illegible] A SEPÚLVEDA
- * [illegible] ARRIBA
- [illegible]
- * LA [illegible]
- [illegible]
- [illegible]
- [illegible]
- [illegible]
- [illegible]
- [illegible]

SEGUNDA EDICION

- [illegible]
- INTRODUCCIÓN (LA [illegible] A LA SIERRA)
- I. [illegible] DE 1939
- II. LA [illegible]
- III. LA [illegible]
- IV. LA [illegible]
- V. MADRID ES MADRID
- VI. [illegible] CIA
- VII. [illegible] ALEXANDRE
- VIII. [illegible] ENCARGADO
- IX. LA POLICÍA [illegible]
- X. LAS [illegible]
- XI. LAS [illegible]
- XII. LOS [illegible]

→ [illegible]

⇢ [illegible]

* [illegible]

○ NUEVAS [illegible]

Aunque haya afirmado anteriormente que esta publicación está articulada un tanto artificialmente, esto no quiere decir que en su base, como en la del resto de su producción teórico-crítica, no haya una clara motivación para su publicación, motivación que va más allá de las meras necesidades editoriales. Poesía y verdad (papeles para un proceso) es resultado, como tantas veces he dicho, de una adición de trabajos. Ahora bien, cada uno de esos trabajos y, por tanto, este libro, son fruto de un compromiso que, por ahora, Gabriel Celaya tiene muy claro. Es un compromiso de base existencial reforzado a la luz de su militancia comunista y de su parcial conocimiento del marxismo, compromiso que ya no abandonará nunca, aunque existan momentos contradictorios en los que parece desaparecer. ¿Qué quiere decir que estos trabajos sonfruto de un compromiso? La respues es, sin duda, importante, ya que va a darnos la clave de por qué Gabriel Celaya, siendo poeta, devino en crítico. Recordemos que, pese al lugar común en que suelen caer muchos críticos e historiadores de la literatura española al considerar a Celaya exclusivamente poeta social,, el poeta vasco mantuvo en sus primeros años de actividad literaria una práctica poética y una concepción del mundo de corte vanguardista como lo era el surrealismo (136). Durante estos años que van desde sus comienzos literarios (Marea del silencio, su primer libro, fue publicado en 1935)hasta un periodo que se extiende contradictoriamente entre 1939 y 1944, Celaya no publica ni un solo artículo de crítica literaria ni un solo trabajo teórico, y no es sólamente por hallarse en huelga -ingenua huelga- intelectual en contra del régimen, sino también porque

durante este tiempo no necesita escribirlos. Su producción, reducida fundamentalmente en la redacción de Tentativas (137), cubre perfectamente sus aspiraciones intelectuales y su tarea de escritor. Pero, desde 1944 en adelante, Gabriel Celaya comienza a escribir de una forma inusitada, un tanto "a ciegas", esto es, inconscientemente, una serie de poemas que más tarde habrían de ser considerados como existenciales. Definitivamente, se ha operado en Gabriel Celaya una ruptura: se ha quebrado su concepción surrealista del mundo y, con ella, lo que estaba mal apuntalado: su concepción del arte por el arte y, consecuentemente, su práctica literaria sustentada sobre ese presupuesto básico. A partir de aquí, su concepción del fenómeno poético lo arrastra a la crítica literaria, al concebir al poeta como hombre igual a otros hombres e inmerso en unas circunstancias históricas, que debe obrar y explicarse racionalmente, ya que ni él ni su práctica creadora son sobrehumanos. El aquí y ahora, el por qué y para qué subyacen a su práctica literaria y concretamente le conducen a su labor crítica. Y esto lo entenderemos con perfecta nitidez si volvemos sobre sus palabras: "Creo que un poeta, cualquier poeta, todo poeta si es honesto, en lugar de apelar al mito de la Metapoesía, puede y debe hablarnos de su obra como de un quehacer entre otros que, aquí y ahora, con un objeto determinado, y partiendo de unas circunstancias dadas, trata de llevar adelante. Y para ello, demos, lo que Ortega hubiera llamado Nuestra "razón narrativa". Contemos por qué hacemos lo que hacemos, qué aprendimos, qué pretendemos. Al hacerlo nos sentiremos inmersos en una corriente. Y esa corriente que así iluminaremos un momento con nuestro pasajero paso será la de la poesía siempre

un poco más definible de lo que se dice, aunque siempre dialécticamente creciente y transmutable. De ahí que haya titulado este libro Poesía y verdad, que es como Goethe llamó a sus Memorias. Pues fragmento de unas Memorias y no texto doctrinal es este libro" (138) (aparte del romántico alemán, Paul Eluard utilizó este título para uno de sus libros: Poésie et verité).

¿Qué sentido tiene considerar "Memorias" lo que en apariencia no son sino unos trabajos teóricos y críticos literarios? Para Celaya lo son, en tanto dan cuenta de su trayectoria poéticay, como resulta obvio, de su trayectoria vital, ya que el escritor vasco concibe las "Memorias" no como una narración de hechos anecdóticos, sino en tanto son "prototípicos más que subjetivos". Lo importante no son los hechos en sí, piensa, sino el sentido que vemos en ellos. Pero, dejemos que sea el propio Celaya el que hable: "Si nos empeñamos en explicar lo alto por lo bajo -y, a veces, recordando el peligro de las sublimaciones o de las superestructuras, eso es lo que parece más digno de fe- no nos resultará difícil reducir nuestra vida a sus elementos primarios (coboldos psíquicos y micro atómicos) y descubrir lo ramplón, carnavalesco y mísero de nuestras existencias como última e insuperable realidad. Pero encontrar un sentido que trasciende esa vida elemental -y que lejos de negarla, la asume- es la operación propiamente humana, y la que incumbe por encima de los Diarios, a las Autobiografías, según yo las entiendo; es decir, en la medida en que dan de lado el realismo anecdótico, y en cuanto son prototípicas más que subjetivas: Autobiografías que, así enten-

didas, a mí me gusta llamar Memorias Inmemoriales" (139). Así, pues, estos trabajos tienen un doble valor: por un lado, funcionan como "Memorias", pero al mismo tiempo se yerguen en textos teóricos y/o críticos literarios, ya que ofrecen una reflexión e interpretación de un periodo literario, de unas obras e incluso de algunos aspectos de determinados escritores, proporcionándosenos explícita o implícitamente sus concepciones de la poesía y de los elementos en ella convergentes. Este libro puede funcionar como unas "Memorias", pues en él se muestra al autor que intenta racionalizar su práctica literaria, justificar su trayectoria poética, ofreciéndosenos un panorama de su trayectoria histórico-intelectual que, pasando por él, se convierte en un panorama de una realidad más amplia: la realidad ideológica de nuestro país en un momento determinado. Por lo demás, para comprender el verdadero sentido que él atribuye a la expresión "poesía y verdad", basta con que nos asomemos a lo que sobre el particular dice en su artículo "Notas para una <u>Cantata en Aleixandre</u>", donde, en función del objeto allí tratado, si bien nosotros podemos desplazarlo a este lugar, expone: "En boca de "El Poeta" sólo debo poner versos textuales de Aleixandre, seleccionados y ordenados según la marcha de la <u>Cantata</u>, como es natural, pero sin quitar ni poner coma en sus textos. Si mi idea es justa, la sucesión de estos textos debe coincidir, en su desarrollo ideológico, con la evolución temporal de Aleixandre. Si esto no ocurriera sería señal de que mi concepción era teorética y abstrusa, y en tal caso debería renunciar a esta <u>Cantata</u> que piensa como "poesía y verdad"".

Como veíamos, Gabriel Celaya llega a la crítica movido por una necesidad y obligación: explicar y explicarse, porque si malo es teorizar, afirma, peor es dar la poesía por algo esencialmente indefinible. Esta es una de las razones de su labor crítica que expone en el prólogo de la publicación que aquí tratamos. El hecho de que al hablar de poesía se apele al misterio tiene para Gabriel Celaya una clara motivación: "La apelación al misterio, al puro y bruto misterio que se busca en el Arte cuando otras evocaciones del más allá parecen poco convincentes, se convierte en una verdadera necesidad para las clases dirigentes y económicamente privilegiadas que no quieren enfrentarse con una realidad, dentro de la cual sus posiciones de ventaja no tienen justificación posible" (140). Una vez que nuestro autor ha creído desenmarcarar las razones últimas de estas concepciones de la poesía, se pregunta qué es la poesía, afirmando que es difícil contestar a esta pregunta y aún más si se plantea en términos absolutos e intemporales. Así, sitúa la poesía en este mundo y al poeta lo concibe como un trabajador del lenguaje. De ahí que apele a los poetas a que hablen de su obra, de su quehacer poético, necesariamente inmerso en unas circunstancias y con una finalidad definida. El comienza a hacerlo a través de Poesía y verdad (papeles para un proceso) de una manera global, pues ya lo venía haciendo, desde la ruptura con su anterior práctica poética surrealista, a través de prólogos, cartas abiertas, artículos, etc. Veamos, pues, ahora cuál ha sido su quehacer poético a través de esta publicación. Pero antes no puedo dejar de aludir a su artículo "Doce años después", resumen de la primera edición de su libro aquí tratado, donde vuelve a expli-

se a sí mismo (véase "Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya (1959-1980)", del capítulo III).

Poesía y verdad (papeles para un proceso), primera edición, nos muestra su trayectoria poética al mismo tiempo que el "medio" histórico y, lógicamente, el literario. Así, tras reflexionar, como hemos visto en su prólogo, sobre el sentido y origen de aquella publicación va a pasar a hablarnos de la situación de la poesía española entre 1927 y 1947, análisis que no se limita a abordar asépticamente dicho periodo literario, tomando partido, al postular la imperiosa necesidad de mantener una nueva práctica poética: la poesía coloquial, que él venía manteniendo desde mediados de la década de los cuarenta (141) y a la que, a continuación, dedica unos apartados. Nuevo paso en estas "Memorias" lo constituyen sus reflexiones en torno a la poesía social que, según él, conforma una nueva etapa en su trayectoria literaria, etapa que, como ya he dejado dicho, no ofrece unos perfiles y una delimitación tan "clara" con respecto a su poesía existencial. Pero, de todas formas, esta es la visión de conjunto que posee de su quehacer poético hasta 1959.

La segunda edición del libro nos ofrece básicamente los mismos presupuestos que la primera, con la diferencia de que incluye algunos artículos no reproducidos allí, ofreciendo además los textos íntegros, con nuevos e interesantes comentarios aclaratorios al respecto. Es por lo que esta nueva edición amplía cualitativa y cuantitativamente el marco de sus "Memorias", extendiéndose las mismas desde finales de los años cuarenta hasta la década de los setenta. Hasta 1959, con las variantes ya

apuntadas, las dos ediciones coinciden sustancialmente, aunque la segunda resulte más aclaratoria, rigurosa y completa, al ofrecer nuevos textos, nuevos comentarios y, sobre todo, al ofrecer las versiones completas de los trabajos allí editados nuevamente. A partir de esta fecha, se observa una diferencia importante que no consiste única y exclusivamente en que recoge trabajos de estos últimos años que, obviamente, no pudieron recogerse en la primera. Esta diferencia consiste en que rompe, parcialmente al menos, el proyecto básico que preside dicha publicación al incluir trabajos en los que los protagonistas son otros poetas: Aleixandre, Antonio Machado, García Lorca, Cernuda, Miguel Hernández y Pablo Neruda. Esto es sintomático, ya que podemos observar el afianzamiento de esa faceta suya de crítico literario una vez que sus explicaciones sobrepasan su propia producción poética (salvo el primer artículo que dedica a Aleixandre, "Notas para una Cantata en Aleixandre", en el que, además de referirse al poeta andaluz, reflexiona muy especialmente sobre la experimentación poética que está llevando a cabo en el libro del que da noticia en el título del artículo). Pero, a pesar de lo que acabo de señalar, estos nuevos trabajos sirven también de "Memorias", dado el carácter anecdótico-personal que, junto a interesantes interpretaciones y valoraciones globales de estos poetas, se descubre en los diferentes artículos. He de decir también que en éstos como en el resto de sus trabajos, Celaya no va persiguiendo un análisis objetivo, sino dar cuenta de su visión personal sobre el tema en cuentión, a veces movido por intereses políticos y partidistas y otras por intereses literario-realistas, yendo

imbrincadas ambas motivaciones las más de las veces. Nuestro crítico no trabaja objetivamente, porque no lo considera necesario. Así, los mismos títulos de los artículos y trabajos o los mismos artículos de los nuevos capítulos lo demuestran: "Presencia de Vicente Aleixandre", "Nuestro Antonio Machado", "Dos compañeros: Miguel Hernández y Pablo Neruda", et. (el subrayado es de A.Ch.).

Recapitulando, observamos las siguientes partes en su libro: en primer lugar, reflexión en torno al porqué de esos trabajos (ambas ediciones); en segundo, análisis de la poesía española entre 1927 y 1947 (ambas ediciones); en tercero, la poesía coloquial o existencialista (ambas ediciones); la poesía social en cuarto lugar (ambas ediciones); en quinto, lo que podríamos llamar la "crítica social" (segunda edición); y, finalmente, algunas reflexiones teóricas sobre la experimentación poética por él mantenida desde los años sesenta en adelante y afianzamiento de su tesis sobre la poesía oral, ya expuesta anteriormente, en los comienzos de los años cincuenta (142).

Por lo que respecta a las críticas deparadas a la primera edición de Poesía y verdad (papeles para un proceso), hablaré en primer lugar, cómo no, del interesante prólogo que Luciano del Río, director de la colección donde se publicó el libro por primera vez, puso al mismo y que se ha eliminado de la segunda edición. Tras señalar brevemente la procedencia y sentido de los artículos que conforman el libro, Luciano del Río indica el tema fundamental con el que se va encontrar el lector: el fenómeno poético descansa sobre la dimensión de su "comunicabilidad" con el pueblo a través de la sociedad en que

vive el poeta, haciendo patente a través de la poesía la estructura social e histórica concreta y real en que viven los hombres. Celaya lleva a cabo la misión esclarecedora del proceso poético en dos niveles: en tanto escritor y poeta. Y esto es lo que explica que sea el poeta español que más siente la necesidad de desplegarse a lo largo de la continuidad o discontinuidad de su pueblo, lo que le ha valido la acusación de ser un poeta disperso, resultando ser esto para Luciano del Río la muestra de su coherencia poética, en tanto profundamente humana e histórica. Las páginas de Poesía y verdad (papeles para un proceso) nos llevan a pensar en la misión redentora de la poesía, esto es, el poeta que habla en, por y desde el pueblo extrae y lleva a su conciencia el afán de transformación que palpita en el pueblo al que hace consciente de esta necesidad a través de sus versos. Toda poesía auténtica, afirma a continuación Luciano del Río, posee un elemento poético impulsivo de la acción que ejerce sobre el alma colectiva, elemento en el que radica su virtud educadora y que para Celaya se encuentra en el terreno de las categorías económicas y de la justicia social, siendo este el punto de partida para todo poeta actual. Más adelante, señala el problema de la relación entre el arte y la política, afirmando que la poesía no puede estar sometida a la política, aunque pueden coincidir en un momento dado, en tanto que ambas parten de una estructura común de creencias. No es que tenga que hacerse poesía social como servicio a una ideología, sino que una ideología se encuentra con la aportación de la poesía: el poeta vive en un sistema de ideas y creencias coincidentes con una estructura so-

cial. Por tanto, la poesía tiene que estar entregada a una situación colectiva, comprometiéndose con la sociedad. Un problema más que plantea este libro es el que se deriva de la oposición poesía formal/poesía social, ofreciendo Luciano del Río un resumen de la posición de Celaya: frente a la concepción formal de la poesía, Celaya mantiene una concepción material del arte que es el realismo en poesía. Concluye su prólogo considerando al vasco como uno de los primeros poetas nacionales y su libro como una exégesis extraordinaria donde hay mucha claridad sobre la poesía.

En Cuadernos Hispanoamericanos del poeta y también crítico Ramón de Garciasol, pseudónimo como se sabe de Miguel Alonso Calvo, sobre el libro que aquí nos trae (144). Garciasol, tras comentar el título y especialmente el subtítulo del libro, destaca una de las características más sobresalientes de Celaya: su apasionamiento que le lleva a sus "ataques" en prosa para defender sus versos. Y en este sentido el articulista señala el problema de la forma planteado por Celaya, pasando a exponer sus propias concepciones al respecto, lo que puede equivaler a una crítica indirecta. "Poesía y verdad -dice- está lleno de problemas, de ventanas al campo, de amorosa pasión. Pero también de reiteraciones, como lo que no se edifica desde los cimientos, sino por acumulaciones momentáneas". Asimismo y por lo que a la cuestión de la "inmensa mayoría" se refiere, Garciasol viene a poner el dedo en la llaga al afirmar que al pueblo le alimenta más "el pan y la justicia que nuestros versos, aunque éstos salven el paso del hombre sobre la tierra de la animalidad (...) Escribimos, en principio, para no anodanar-

nos en nosotros mismos". En realidad, el resto del artículo continúa las directrices vistas hasta este momento: Garciasol no critica minuciosa y pormenorizadamente, sino que se limita a glosar al poeta en un momento o, en otro, a exponer sus posiciones al respecto. Su artículo termina valorando especialmente el apartado "Poesía eres tú" y juzgando el libro casi estéticamente: "En estos "Papeles para un proceso" -subtítulo que alude a la responsabilidad- tienen un gran interés polémico, suscitador, renovador. Y un toque de prosa espléndido, de garbo y desgarro decidor, de hallazgos entusiastas, de gran tensión anímica y sensitiva. La prosa de Celaya, acostumbrado a la necesidad de la poesía, tiene rigor de perfil, gracia aforística, rostro muy bien acuñado".

Rafael Santos Torroella dio cuenta de este libro en un breve artículo que tituló "Verdad y poesía de Gabriel Celaya" (145). Considera al escritor vasco como el más claro exponente de una nueva actitud surgida en nuestro panorama literario. La solidez, coherencia y convicción de una actitud como la suya se demuestra al leer lo que esporádicamente dijo sobre un tema, saliendo al paso de algunas cuestiones. Es el caso, por ejemplo, de "Veinte años de poesía (1927-1947)" que ha adquirido ahora mayor justeza. El interés del libro reside para Santos Torroella en que quiere ser poesía y conducta, poesía y verdad, verdad ante todo humana. El libro y la postura de Celaya pretenden darle a la poesía la amplia justificación que es la única que puede salvarla de la situación en que se encuentra.

José María Pemán, desde las páginas de La Gaceta Ilustrada, también se ocupó del libro en cuestión (146). El escritor gaditano considera que Poesía y verdad (papeles para un proceso) da cabida al importante debate que agita el mundo poético: la disyuntiva "poesía pura" o "poesía social". "La cosa es clara: Celaya -dice el académico- aborda en su opúsculo las dudas, debates y opiniones sobre la poesía como un modo de intuir lo trascendente, como una especie de metafísica inoficial y complementaria, y la poesía como una creación realista, volcada hacia la circunstancia en que el poeta está inserto". Pemán alaba insistentemente la actitud abierta y dialogante del vasco que, en definitiva, es la que preside su "poesía social", al ser ésta comunicación ante todo. Toda poesía es de circunstancias."Pero -se pregunta el escritor gaditano- ¿No se puede vislumbrar en esta datación temporal del hombre una disminución de la aspiración poética? ¿No se podrá avanzar hacia la síntesis de esa nueva poesía con la poesía de todos los tiempos, proponiéndose ver el"Hombre de siempre" en ese "hombre de hoy"? Gabriel Celaya puede partir hacia su aventura poética con un prejuicio negativo que se la frene y disminuya". Pemán afirma esto, porque considera demasiado poco,para el pensamiento y la poesía, "el simple estar aquí". Expone, además, que el saber para qué estamos aquí no debe estorbar el ímpetu poético del gran creador, de manera que Celaya pueda encontrarse con la mejor poesía universal en síntesis y concordia. El académico termina su crítica con una curiosa pregunta: "¿No le esperarán otros encuentros de más eternas armonías?".

Manrique de Lara publicó en Poesía Española (147) una crítica del libro, en la que afirma que los puntos de vista son siempre discutibles bien por cuestiones de matiz bien porque una postura rígida no coincide siempre en poesía con lo que suelen ser meras conclusiones provisionales. La "contradefinición" no suele conducir a una apreciación justa. Tras estos preliminares, afirma que Celaya defiende la poesía por los fines que con ella se logren y no por la poesía en sí, deparando de esta manera un "funcionalismo" obligatorio al creador. Además, al condenar la estética no en su esencia, sino por su circunstancia llega a creer condenable la lírica pura por eludir la denuncia de la problemática humana. "Celaya sacrifica -dice- todo a un fin para el que se reserva una fe sin regateos". Pero, quizá no sacrifique nada si realmente no tiene apego a las formas". Sin embargo, Manrique de Lara así lo cree, las formas "contienen" cuando hay algo dentro de ellas, cuando "tienen". Las formas sin contenido sólo pueden ser entelaquias que, por carecer compromiso humano, es razonable combatir y, para Celaya, exigible.

José LUis Cano en su artículo sobre Exploración de la poesía (148) ha hecho referencia de pasada a Poesía y verdad (papeles para un proceso) con las siguientes palabras: "No es esta la primera vez que Celaya aborda como crítico -pero crítico inseparable del poeta que él es- problemas poéticos. Ya en su palpitante ensayo Poesía y verdad trató de algunos aspectos de la poesía, especialmente de la poesía comprometida, de la relación entre el poeta y el lector, entre el poeta y su pueblo.

Pero aquellas consideraciones eran más bien de talante ético que crítico".

Las críticas hasta aquí vistas no aportan en realidad una clarificación y explicación crítica del libro. En mayor o menor grado, se mueven en el discurso del poeta y crítico donostiarra, identificándose en unos casos (Luciano del Río, Rafael Santos Torroella), discrepando hasta cierto punto en otros (José María Pemán) o utilizando dicho libro como pretexto para exponer sus propias consideraciones (Ramón de Garciasol, Manrique de Lara). En todos los casos, como digo, observo cómo los críticos aceptan la problemática teórico-crítica que les brinda Gabriel Celaya a través de Poesía y verdad (papeles para un proceso), aunque unos la acepten abiertamente y otros la maticen en mayor o menor medida. De todas maneras, llama la atención el prólogo de Luciano del Río sobre el resto de las críticas antes descritas, aunque bien es verdad que su análisis es un análisis marxista vulgar. De todas formas, y esto puede sonar a justificación sin pretenderlo, el pensamiento estético dominante en las filas de la oposición en aquel tiempo, el realismo socialista, no permitía otro tipo de análisis, ya que pesaba como una losa sobre las organizaciones política occidentales de izquierdas y, como es lógico, sobre los intelectuales afines a las mismas.

Con esta visión de conjunto de tan interesante libro, hemos cubierto una segunda etapa. La coherencia interna de sus planteamientos teóricos y la estrecha coincidencia de éstos con su producción poética, que hemos observado durante estos años, van a sufrir algunos reveses. Veámoslos.

Notas del capítulo II

(1) Valencia, Distribuciones Mares, 1952. Incluido también en Itinerario poético, Madrid, Ediciones Cátedra, 1975, pp. 23-25. Asimismo se le ha dado entrada en la segunda edición de Poesía y verdad (Papeles para un proceso), Barcelona, Editorial Planeta, 1979, pp. 73-74. Quiero advertir que el último libro citado da cabida a un apartado titulado de igual manera que el prólogo en cuestión, "Poesía eres tú", apartado que no se corresponde con el contenido de dicho prólogo, sino que, por el contrario, es un resumen de su trabajo El Arte como lenguaje, analizado en el capítulo I.

(2) Correo Literario, Madrid, 1952. Esta publicación se halla también reproducida en Poesía y verdad (...), op. cit. (1:69-71; 2:67-69). Quiero hacer notar que en Inquisición de la poesía (Madrid, Ed. Taurus, 1972) Gabriel Celaya alude a esta publicación -vid. pág. 11-, manifestando allí, erróneamente, que se encuentra publicada en La Estafeta Literaria. Un fragmento de este texto constituye la primera parte de su "Poética" puesta al frente de sus poemas incluidos en la antología preparada por Leopoldo de Luis: Poesía social. Antología, Madrid, Alfaguara, 1965.

(3) Madrid, El Pájaro de Paja, 1953. Incluido posteriormente con una breve nota aclaratoria en Poesía y verdad (...), op. cit., pp.: 1:73-79; 2:79-86, si bien el texto aparecido en la primera edición es incompleto. Finalmente, lo incluye en Poesías completas, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 495-502. Un fragmento del mismo constituye la segunda parte de su "Poética", publicada en la antología de Leopoldo de Luis -vid. nota anterior.

(4) Caracola, núm. 29, Málaga, marzo, 1955. Dos meses después la revista Poesía Española reprodujo dicha carta con el título de "Una carta de Gabriel Celaya" (núm. 41, Madrid, mayo, 1955). Finalmente, Celaya recoge dicha publicación en Poesía y Verdad (...), op. cit., (2: 75-77). En la "Parte documental" del presente estudio se ofrece el texto íntegro de la carta.

(5) "Noticias literarias de España", Excelsior, México, diciembre, 1957.

(6) El primero de ellos publicado en Madrid, Adonáis, 1951; Lo demás es silencio (prólogo de Luis Landínez), en Barcelona, Jorge Furest editor, 1952, colección "El Cucuyo"; Vía muerta (Barcelona, Alcor, 1954) es un extracto de Entreacto (Madrid, Agora, 1957); Cantos iberos, Alicante, Verbo, 1955. Para conocer las siguientes ediciones de estos libros, puede consultarse la "Bibliografía de Gabriel Celaya", en la "Parte documental" del presente estudio.

(7) Fue editado, con un prólogo de Max Aub, en México por Remorovargas y Blasco Editor en 1957 en la colección "Libros Luciérnaga". Hay una edición francesa: L'irreductible diamant (bilingüe), Paris-Marseille, Action Poetique, 1960. Por lo demás, se halla recogido en diversas publicaciones antológicas -Dirección prohibida, Parte de guerra- de reciente aparición.

(8) Vid. "Parte documental".

(9) La primera edición de este prólogo, "Poesía eres tú", al que pertenece el texto citado, por una errata de imprenta decía: "La Poesía es un instrumento entre nosotros (en lugar de otros) para transformar el mundo", errata que, por razones lógicas, se ha venido repitiendo hasta la saciedad.

(10) Utilizo esta expresión -fenómeno poético-, porque en ella se encuentran presentes tanto el autor como el poema, además de una serie de elementos inherentes al mismo. No ocurre así con el término "poesía" que, desde mi punto de vista al menos, sólo designa la existencia de un poema concreto o de un conjunto de poemas.

(11) Acento Cultural, núm. 3, Madrid, enero, 1959. Vid. el apartado del capítulo III titulado "Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya".

(12) París, Gallimard, 1948.

(13) En Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardia, II, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971, pág. 44.

(14) Gabriel Celaya (présentation, choix de textes, traduction ... par Pierre-Olivier Seirra), Paris, Ed. Pierre Seghers, 1970, col. "Poètes d'Aujourd'hui", pág. 63.

(15) Madrid, Ediciones Turner, 1976, pág. 217.

(16) "(Entrevista con) Gabriel Celaya", en Literatura y política (en torno al realismo español), de E. García Rico, Madrid, Edicusa, 1971.

(17) Madrid, Alberto Corazón Editor, 1977, Col. "Visor de Poesía".

(18) Vid. el apartado del capítulo III titulado "Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya".

(19) Barcelona, Ed. Planeta, 1977. Las páginas en donde hace referencia a Gabriel Celaya son: 43, 46, 47, 48, 53, 54, 59 y 180. La primera cita corresponde a la página 54 y la segunda a la 59.

(20) Nombre literario de la calle Juan de Bilbao en cuyo número cuatro tenía instalada la oficina de su editorial Gabriel Celaya.

(21) Tiempo de Historia, Año III, núm. 31, Madrid, junio, 1977, pág. 51.

(22) Vid. nota (16).

(23) "Nota sobre el "Humanismo real"", en Polémica sobre marxismo y humanismo, de Louis Althusser y otros, México, Siglo XXI, 1974[6], pág. 56.

(24) "Gabriel Celaya y la conciencia colectiva" (entrevista), Kantil (Revista de Literatura), núm. 13, San Sebastián, febrero, 1979.

(25) Papeles de Sons Armadans, núm. CI, Madrid-Palma de Mallorca, agosto, 1964, pp: 121-184.

(26) Europe, núm. 345, Paris, enero-febrero (¿1958?), pp. 85-96.

(27) La Estafeta Literaria, núm. 164, Madrid, marzo, 1959, pp. 8-12.

(28) "El pensamiento literario (1939-1976)", en La cultura bajo el franquismo, Barcelona, Edicones de Bolsillo, 1977.

(29) En Estudios de poética (La obra en sí), Madrid, Taurus, 1976, pp. 121-142.

(30) No otra cosa viene a decir Valeriano Bozal en su trabajo El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo (Madrid, Ciencia Nueva, 1966). Asimismo plantea en el capítulo primero de este libro la dicotomía formalismo/realismo, coincidiendo con Celaya, además, en que el poeta nace de muchos poetas menores.

(31) Op. cit., 1: 81-85; 2: 171-174.

(32) Estas ideas expuestas ahora por Gabriel Celaya coinciden en cierto modo con las manifestadas por uno de los teóricos y al mismo tiempo autor de la tendencia realista en el teatro. Me refiero a Alfonso Sastre que en su trabajo La revolución y la crítica de la cultura ha dejado dicho que para un autor trabajar "a nivel político", consiste en trabajar al más alto nivel poético de que sea capaz.

(33) Vid. "El realismo como concepto crítico-literario", en Estudios de poética (...), op. cit., pág. 141.

(34) Cuadernos para el Diálogo, núm. XIV Extraordinario, Madrid, mayo, 1969 (titulado este número "Treinta años de literatura: narrativa y poesía española (1939-1969)"), pp. 39-42.

(35) "1939, Poesía en castellano, 1969", en la misma revista y número citados en la nota anterior, pp. 43-61. El contenido de este trabajo es, con escasas modificaciones, el mismo de su publicación titulada Apuntes sobre poesía española de posguerra, Madrid, Taurus, 1970.

(36) "Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea" -vid. nota (25)- , pág. 180.

(37) Vid. "Nuevos análisis de la poesía española contemporánea: la poesía politizada (1956-1962)", apartado de este mismo capítulo.

(38) Vid. nota (16).

(39) Vid. nota (24).

(40) Tiempo de Historia, núm. 31, pág. 52.

(41) Vid. el apartado del tercer capítulo del presente trabajo titulado "Poesía y voz (1950-1976)".

(42) "Gabriel Celaya, Paz y concierto", Poesía Española, núm. 26, Madrid, febrero, 1954, pág. 26.

(43) "Paz y concierto, por Gabriel Celaya", ABC, Madrid, 12-septiembre-1954.

(44) Atlántida, núms. 9-10, La Coruña, mayo-agosto, 1955.

(45) Panorama de la literatura española contemporánea, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1956, pp. 427-430.

(46) Vid. Literatura y política (en torno al realismo español), op. cit., pág. 7.

(47) La información que aquí proporciono procede de una carta que, dechada en Málaga el 11 de febrero de 1980, me envió Alfonso Canales.

(48) "Cultura y política: la farsa del mandarín y el funcionario", El Viejo Topo, núm. 31, Barcelona, abril, 1979, pág. 39.

(49) "La filosofía marxista en el pensamiento español actual", Cuadernos para el Diálogo, núm. 63, Madrid, diciembre, 1968.

(50) Gabriel Celaya es consciente ahora de la serie de "componentes" heterogéneos de sus discursos de estos años. Así, en una reciente entrevista y recordando estos tiempos decía: "Empezamos a trabajar para el

PC en serio y con mucha fe. En Memorias inmemoriales hablo de esta primera época madrileña cuando hablo del Ojo, algo así como una conciencia colectiva que yo pensaba que así como existía en mí acabaría por existir en otros, en todos, para transformar al hombre en una criatura de una nueva especie... Como verás, en todo esto había mucho de Nietzsche, de marxismo, de surrealismo" (Vid. El País Libros, Año II, núm. 40, Madrid, 27-julio-1980).

(51) Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles de México, México, octubre, 1956. Se incluye también, aunque parcialmente por razones de censura, en Poesía y verdad (...), op. cit.(1: 88-91) en el apartado titulado "Examen de conciencia (1)". En la última edición del libro citado se incluye el texto completo, pp. 88-93. Lons intelectuales españoles exiliados en México no sólo la publicaron en su Boletín, sino que la lanzaron, además, como prospecto.

(52) Este artículo fue publicado inicialmente en Excelsior, México, 20-abril-1956; posteriormente, en Nuestras Ideas, París, noviembre, 1958; y forma parte de Poesía y verdad (...), op. cit.(1: 94-98; 2: 94-98), en la primera edición con variantes.

(53) Núm. 46, octubre, 1955.

(54) Madrid, Colección Agora, 1955.

(55) La orientación de la revista es ecléctica. No extraña ver, por tanto, junto a la "poesía oficial", las colaboraciones de algunos representantes de la poesía social. Tal es el acaso del mismo Gabriel Celaya que, reticentemente, eso sí, colaboró en el número 53 ("Un día entre otros"), 66 ("A Leopoldo de Luis") y 81 ("La pistola en el pecho", firmado por "Juan de Leceta").

(56) Poesía y verdad (...), op. cit., pág. 87 de la segunda edición.

(57) La cita de Maiakovski la va a incluir, con ligeras variantes, al final del apartado "Con la lírica a otra parte", de la primera edición de Poesía y verdad (...), op. cit., pág. 98.

(58) Poesía y verdad (...), op. cit. (2: 97-98).

(59) "La red, por José García Nieto", ABC, Madrid, noviembre, 1955.

(60) Vid. El hilo rojo, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1977, col. "Visor de poesía", pág. 93.

(61) Vid. Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, Historia social de la literatura española (en lengua castellana), III, Madrid, Castalia, 1979. En la página 186 podemos leer: "Tropezamos aquí con el más grave problema al que se enfrentan los poetas sociales todos: quieren hablar para la mayoría directa y sencillamente -pero con rigor poético-, en un lenguaje que exprese el vivir solidario de la mayoría y sus esperanzas; pero el mismo Régimen que sofoca la actividad mayoritaria abierta, impone una censura que pretende impedir la comunicación. De aquí -apasionante paradoja que merecería un serio estudio literario- la peculiar sutiliza alusiva, el gran refinamiento verbal de los mejores momentos de esta poesía".

(62) Madrid, Alfaguara, 1960, pág. 41.

(63) Vid. el capítulo II: "Las mixtificaciones del realismo: el"populismo"". Este libro fue editado por Seix-Barral, Barcelona, 1965, 1974[2].

(64) Papeles de Son Armadans, núm. CI, Madrid-Palma de Mallorca, agosto, 1964.

(65) El País Libros, núm. 40, Madrid, 27, julio, 1980, entrevistado por Rosa María Pereda.

(66) Insula, núm. 131, Madrid, 15-abril-1958, pp. 1 y 9; Poesía y verdad (...), op. cit., en la primera edición, la de 1959, no se reproduce entero, sino tan sólo unos fragmentos con el título de "Punto final", en las páginas 99-101; en la segunda edición, en cambio, la de 1979, sí se reproduce completo entre las páginas 98-104.

(67) Ponencia presentada en el Congreso Cultural de la Habana, celebrado entre los días 4 y 11 de enero de 1968. Incluida posteriormente en una publicación antológica, precedida de un estudio de Pierre-Olivier Seirra, de la poesía de Gabriel Celaya: Gabriel Celaya -vid. nota (14)- con el título de "La responsabilitè de l'ecrivain", pp. 173-176; asimismo se halla en Poesía y verdad (...), op. cit., pp. 190-192 de la segunda edición.

(68) Poesía y verdad (...), op. cit., pág. 169 de la segunda edición.

(69) Vid. "El desclasamiento de los poetas", pp. 23-29 de la edición citada.

(70) Gustavo Adolfo Bécquer, Madrid-Gijón, Júcar, 1972.

(71) Véase el apartado "Primer análisis de la poesía española contemporánea y una propuesta de acción (1948)", del capítulo I.

(72) La primera vez que se publicó el artículo con el título "La España de hoy en su poesía real" la fue en México, en la revista Las Españas, abril de 1956, e iba firmado por "Felipe San Miguel", un nuevo pseudónimo -véase el capítulo IV del presente estudio- Posteriormente fue publicado en Francia con el título, en su traducción española, de "España en su poesía actual", en la revista Europa, núm. 360, abril de 1959 y su traducción corrió a cargo de Françoise Martorell. Dicho artículo está incluido en Poesía y verdad (...) (1979: pp. 135-140), aunque esta última edición contiene numerosas variantes con respecto al texto aparecido en México. La versión primera del artículo se halla reproducida en la "Parte documental".

(73) Insula, núm. 184, marzo, 1962, pág. 7 y en Poesía y verdad (...) (1979: pp. 140-145).

(74) Véase el apartado de este mismo capítulo "Primeras reflexiones acerca de la poesía social (1952-1955)".

(75) El subrayado es mío (A.Ch.)

(76) El subrayado es mío (A.Ch.)

(77) Las Palmas de Gran Canaria, Alisio, 1952. Este libro inauguraba la colección de poesía nacida aa partir de la revista Alisio, dirigida por Pino Ojeda, revista que, desde las islas atlánticas, pretendía ponerse en contacto con las revistas poéticas de la Península y de Europa.

(78) Este libro obtuvo el premio "Ciudad de Barcelona" en 1951, otorgado por un jurado compuesto por, entre otros, Ridruejo, Lorenzo Gomis y Fernando Gutiérrez. María Gracia Ifach dedicó un artículo en este sentido, "Dos premios de poesía" (Angela Figuera y Manuel Pinillos), Sigüenza, núm.4, Alicante.

(79) pp. 13-17 del libro De hombre a hombre, op. cit.

(80) Utilizo el término "poética" en un sentido restrictivo, entendiendo por él la reflexión en torno a un determinado quehacer poético. En nuestro caso, la poética de la llamada poesía social. En ningún momento lo utilizo como resulta obvio, en tanto ciencia del lenguaje literario dependiente, para unos, o, para otros, intimamente unida con la lingüística, tal y como han formulado determinados investigadores: Jakobson, Todorov, Lázaro Carreter, por citar a los más conocidos.

(81) Junto a Celaya y Pinillos estuvieron, entre otros, Albí, Garciasol y Leopoldo de Luis. Las conclusiones de este coloquio aparecieron publicadas en la alicantina revista Verbo, núms. 32 y 33, 1963, entregas que fueron interrumpidas al finalizar precisamente la vida de la revista.

(82) Palma de Mallorca, Papeles de Sons Armadans, 1959, col. Juan Ruíz de poesía española contemporánea. Fue incluido también en el volumen titulado Dos cantatas, Madrid, Revista de Occidente, 1963, conteniendo además su cantata El Derecho y el Revés.

(83) Papeles de Sons Armadans, XXXII, noviembre-diciembre, 1958, pp. 375-383, Palma de Mallorca. Incluido también en Poesía y verdad (...) (1979: pp. 106-113).

(84) El Universal, Caracas, 24-abril-1962. Incluido en Poesía y verdad (...) (1979: pp. 113-117).

(85) Véase el apartado de igual título del capítulo III.

(86) Texto que fue incluido como prólogo, con el título "Gabriel Celaya", a la edición de las Poesías Completas de Gabriel Celaya, Madrid, Aguilar, 1969, pp.9-19.

(87) A este libro se le dedicaron en su momento numerosos artículos críticos, prestándole alguno de ellos atención al trabajo de Gabriel Celaya analizado en el texto: Javier Alfaya, "Dos cantatas, de Gabriel Celaya", Insula, núm. 221, Madrid, abril, 1975; Angel Crespo, "Gabriel Celaya até à Cantata en Aleixandre", Diálogo, núm. 33, 15-agosto-1959 (Portugal); Ricardo Domenech, "Dos cantatas, de Gabriel Celaya", Triunfo, núm. 96, Madrid, 4-abril-1964; Eugenio Frutos, "Celaya, en Aleixandre, celayando", Indice, núm. 136, abril, 1960; Luis Horno Liria, "Cantata en Aleixandre, poema por Gabriel Celaya", Heraldo de Aragón, Zaragoza, 22-julio-1959; Luis Jiménez Martos, "Cantata en Aleixandre, de Gabriel Celaya", Agora, núms. 33-34, Madrid, 1959; Leopoldo de Luis, "Dos cantatas, de Gabriel Celaya", Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, mayo, 1964; Plá y Beltrán, "Cantata en Aleixandre, de Gabriel Celaya", El Papel Literario, Caracas, 8-octubre-1959; Juan Porcar, "Cantata en Aleixandre, de Gabriel Celaya", Mijares, núms. 16-17, Castellón, 1959; Vicente Ramos, "Cantata en Aleixandre, de Gabriel Celaya", Idealidad, núm. 45, Alicante, agosto-octubre, 1960; Luciano del Río, "Cantata en Aleixandre, de Gabriel Celaya", El Faro de Vigo, 18-noviembre-1959; Federico C. Sáinz de Robles, "Gabriel Celaya, Cantata en Aleixandre", Madrid, Madrid, 17-septiembre-1959.

(88) Poesía y verdad (...) (1979: pág. 151).

(89) El Universal, Caracas, noviembre, 1961. Incluido en Poesía y verdad (...) (1979: pp. 151-154).

(90) núms. 168-169, noviembre, 1966, pp. 7-18.

(91) Los poetas en cuestión eran: Aquilino Duque, María de los Reyes Fuentes, Manuel García Viñó, Pío Gómez Nisa, Manuel Mantero, José María Requena y Julio Ucoda.

(92) Excelsior, México, 29-diciembre-1957, pág. 2. Véase "Parte documental".

(93) Nicolás Guillén ha ofrecido dos testimonios sobre Gabriel Celaya, recogidos en el libro antológico Gabriel Celaya (presentation, choix de textes, traduction par... Pierre-Olivier Seirra), Paris, Editions Pierre Seghers, 1970, pp. 99-100.

(94) El subrayado es mío (A.Ch.)

(95) Por su parte, Pinillos ha dedicado los siguientes trabajos al poeta vasco: "Celaya ahora y siempre Celaya", Poemas, núm. 5, Zaragoza, febrero, 1963; "Mazorcas, de Gabriel Celaya", Verbo, núm. 33, Alicante, julio-septiembre, 1963; "Carta abierta a Gabriel Celaya", Poemas, núm. 9, Zaragoza, agosto, 1964; "Gabriel Celaya, ¿poeta de mayorías?", Cormorán y Delfín, Viaje núm. 4, Buenos Aires, 1964.

(96) Eugenio Frutos califica la poesía de Manuel Pinillos -véase "La poesía de Manuel Pinillos", Despacho Literario, núm. 1, Zaragoza, 1960- de "situacional" para diferenciarla de la social, con sus connotaciones de prosaísmo, etc.

(97) Véase nota (87).

(98) Caracola, núms. 168-169, octubre-noviembre, 1966, pág.11.

(99) En Simposio sobre Villaespesa y el modernismo:comunicaciones, Almería, Comisión del Centenario del Poeta Villaespesa, 1977, pp. 41-47.

(100) Puede verse el apartado de este mismo capítulo, "Nuevos análisis de la poesía española contemporánea: la poesía politizada (1956-1962)".

(101) Véanse las páginas 119-120, para Antonio Machado; 145, para García Lorca; y 135-137, para Miguel Hernández, de la segunda edición.

(102) Véase su trabajo "Veinte años de poesía (1927-1947)", en "Primer análisis de la poesía española contemporánea y una propuesta de acción (1946)", apartado del capítulo I.

(103) Recordemos en este sentido el homenaje, finalmente frustrado, que se leíba a tributar a Machado en Baeza, el 20 de febrero de 1966, acto que reunió a numerosos intelectuales y poetas, entre los que se encontraba Gabriel Celaya. Posteriormente, el poeta vasco publicó dos poemas en los que se hace referencia a este homenaje. Se trata del titulado "Versos de Baeza" y del que por título lleva la fecha del homenaje, "22-2-66", publicados en Lo que faltaba, Barcelona, El Bardo, 1967. Por su interés documental, me permito transcribir estos poemas:

VERSOS DE BAEZA

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?"

"20-2-66"

En la mitad de la calle, ya no queda nadie.
Son los Guardias de la Porra quienes la limpian y barren
Todo el mundo se esconde en los portales,
y yo, como soy tonto, les pregunto: "¿Qué pasa?"
Dos amigos me cogen de golpe por la solapa,
me meten en un rincón, a empujones, y mal,
y me explican cosas raras en voz baja.

Es difícil de entender, porque no hablan en inglés,
y aunque citan a Machado, no emite la BBC.
Es difícil de aceptar, escondido en un portal,
que otros aguanten lo malo de la vergüenza mortal
mientras algunos, cobardes, nos tratamos de salvar
de los palos arbitrarios y el diluvio general."

(104) Les transcribo un fragmento del poema "Mi residencia de Estudiantes" (incluido en Motores económicos, en Poesías completas, op. cit. pp. 836-838), testimonio literario de esta afirmación:

"!Cuántas veces allí, señorito rebelde,
intenté suficiencias, procuré dar estado
a una estúpida furia y a un afán sin objeto!
Mas era inútil. Nada gritaba yo gritando.
Nadie me levantaba paredes, ni oponía
a cuanto yo pedía coerciones o engaños.

Nadie me restringía. Nadie me atropellaba.
Todo era en torno un orden tranquilo funcionando.
Y allí Del Río Hortega, y allí García Lorca,
como locos, mas siempre fijos en su trabajo.
Miré en torno y entonces sentí la gran vergüenza
de ser un pobre diablo que hace gestos en vano."

(105) 2-mayo-1948.

(106) Realidad, Roma, abril, 1966. Incluido en Poesía y verdad (...) (1979: 145-151). Como se sabe, Realidad fue una revista del PCE, de "cultura y política", que subsistió hasta el final del franquismo.

(107) La traducción se debe a José Yglesias. El artículo fue publicado en The Massachusetts Review, - Massachusetts Summer, 1964.

(108) El País, Madrid, 10-junio-1976.

(109) Gabriel Celaya, no obstante, ha rememorado este encuentro en posteriores ocasiones. Así, en entre-

vistas como la publicada en la guipuzcoana revista Kantil, núm. 13, febrero, 1979.

(110) Aizpurua, arquitectá y "vanguardista", fue el fundador de la Falange en San Sebastián, Gabriel Celaya no se hablaba con él. Esto creó una tensa situación aquel día de la visita de Federico, ya que ambos salieron con el granadino, tal y como Celaya recuerda en un artículo posterior, "Un recuerdo de Federico García Lorca". Llama, pues, la atención que ahora lo recuerde como "aquel donostiarra de excepción".

(111) M. Laffranque así lo ofrece en Bulletin Hispanique, 60, 1958, XIV, pág. 536: "J'ai signalé à Neruda et à Alberti la préoccupation pour la forme dans ton livre. Cela est très important. Nous traversons des moments difficiles. Cet abandon sans ordre ni mesure est très dangereux. Pour moi, en ce moment, j'ecris un livre de sonnets. Il faut en revenir là. Aussi, ce qui me plait dans ton livre, c'est le souci de construction qui apparaît à chaque poème. Ce que tu fais n'est pas précisément du classicisme à outrance. Aussi ne remarque-t-on sans doute pas ton souci de la forme. On ne voit pas que le vers court que tu emploies ne constitue pas une innovation maisy correspond à la formule la plus classique".

(112) A este artículo de Celaya hace referencia Fernando Vizcaíno Casas en su libro Viva Franco (con perdón) (Barcelona, Planeta, 1980), para sustentar su creencia en la apoliticidad de Federico, politizado luego por otros. De todas maneras, y como único comentario a la opinión de Vizcaíno Casas, quiero citarles unas palabras de Federico, aparecidas en La Voz, el 15 de diciembre de 1934: "Nosotros -me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar acomodadas- estamos llamadosaal sacrificio... A mí me ponen en una balanza el resultado de esta lucha: aquí tu dolor y tu sacrificio y aquí la justicia para todos, aun con

la angustia del tránsito hacia un futuro que se presiente, pero que se desconoce, y descargo el puño con toda mi fuerza en este último platillo".

(113) Unidad, San Sebastián, 1952. Incluido en Poesía y verdad (...) (1979: 155-157).

(114) Excelsior, México, mayo, 1962; en Nuestras Ideas, Paris, 1962. Incluido en Poesía y verdad (...) (1979: 158-161).

(115) Las Españas, México, junio, 1959 (firmado por "Juan de Juanes"). Incluido en Poesía y verdad(...) (1979: 120-124).

(116) Excelsior, México, 15-marzo-1959. Incluido en Poesía y verdad (...) (1979: 124-128).

(117) El Universal, Caracas, 20-marzo-1962. Incluido en Poesía y verdad (...) (1979: 129-133).

(118) Poesía y verdad (...) (1979:120).

(119) México, D.F., Editorial Grijalbo, 1967, pág. 23.

(120) En este sentido puede verse mi trabajo"Revasquixar España: Reflexiones en torno a "Iberia sumergida" de Gabriel Celaya, Granada, Universidad de Granada, Curso de Estudios Hispánicos, 1980.

(121) Véase el apartado del capítulo III "En torno a Pablo Neruda (1972)".

(122) Véase el capítulo V del presente trabajo que titulo "Producción poética y teorías literarias".

(123) Bleiberg, Idelfonso-Manuel Gil, J. Gil-Albert, Miguel Hernández, J. Panero, L.Panero, D. Ridruejo, L. Rosales, A. Serrano-Plaja, L.F. Vivanco y el propio Celaya,son considerados comúnmente los integrantes de esta"generación:

(124) El Viejo Topo, núm. 31, Barcelona, abril, 1979, pp. 34-35.

(125) "Xavier de Lizardi, poeta vasco", Insula, núm.175, Madrid, junio, 1961.Incluido en "Parte documental".

(126)$ El primer libro se publicó en San Sebastián, en Biblioteca Vascongada de Amigos del País,en 1961; y Baladas y decires vascos, en Barcelona, El Bardo, 1965.

(127) Barcelona, El Bardo, 1968 y San Sebastián, Auñamendi, 1973[2].

(128) Itinerario poético, Madrid, Cátedra, 1975. La introducción se halla reproducida en la "Parte documental".

(129) Este es el poema:

"CANTO a mi hermano Joxe Mari de Agirre.
Canto
la sencilla alegría de ser vasco
y el misterio
de un pasado soterrado.
Canto
este modesto orgullo con que en él me levanto,
y el coro colectivo que encontró en él ejemplo,
voz durable y largo llanto.

No canto como cantan en el Sur los poetas,
erigiéndose divos, rodeados de palmas.
Canto como cantamos los vascos sumergidos,
como ayer tú, Lizardi,
y como cantarán mañana otros hermanos,

y como yo te canto tratando simplemente
de ser puente en el tiempo.
Todos, contra la muerte, cantamos reunidos,
y todos nos salvamos como un conjunto vivo.

Canto por ti. Canto en ti.
Porque cantar es siempre luchar contra lo opaco,
levantar una espuma como el mar cuando besa
la roca en que tropieza cargado de inocencia.
Cantar: ir por el mundo,
tranquilos, sonrientes, diciendo lo que pasa
pese a las bofetadas.
Cantar: ir caminando porque la vida es ancha,
y volver luego en versos que acarician con pausa.

!Cantar! Así cantaba Lizardi en nuestra entraña:
Biarr?...Gogapen txarrok
urzun! Egun banari
gau bat darraikio
egiñez atsartzeko,
ez eginkizunarren,
orde kezkatzeko [1].
!Ay mi Lizardi, hermanito, cuando escucho tus palabras
comprendo que mis canciones cuentan aún menos que el
agua.

¿Qué nos dicen los poetas? ¿Qué nos dice Joxe Mari
como viniendo de lejos, como perdido en el aire,
como creyéndose nadie?
!Parece tan poca cosa!
Puede ser simplemente el disparar contra el techo
dos zapatones cargados de barro de los caminos
con cólera y con... !bueno!
Bivoaz
oñatakuok oora,
abea yo arte [2].

No es nada, si bien se piensa;
pero el canto transparenta cierta luz rara y total
en las cosas más pequeñas.
Yo me siento ahora Lizardi caminando hacia Urkizu,
subiendo por el Erni.
Yo pienso en mi Lizardi, contemplando el Txindoki,
y pienso en la apertura vivaz de nuevo verso
que él nos trajo a los vascos
con un aire de montes nunca contaminados.

!Ayúdame, hermanito poeta, en mi camino!
Quiero hablar a los vascos como tú les hablaste,
más allá de la muerte,
con la magia y el tacto de tus palabras justas:
Maite ditut gelurrak
argiak ez beste...
Ai, egatia ba nintz,
gañik-gain nenbilke! 3
!Ay, si también yo lo fuera como tú sí que lo fuiste!"

Traducción de Grixa:

1 ¿Mañana?...!Quita allá, mal pensamiento! A cada día le sigue una noche para que se descanse de lo hecho; no para que nos inquietemos pensando en lo por hacer.

2 Vuelen por el aire mis zapatos hasta dar en el techo.

3 Amo a las cumbres más que los ama la luz...!Oh!, si yo fuese pájaro, siempre volaría de cima en cima.

(130) Su último libro de tema vasco lo titula Iberia sumergida, Madrid, Ediciones Peralta, 1978, col.de poesía "Hiperión", núm. 7, libro del que me he ocupado en un análisis -véase nota(120).

(131) Poesía española contemporánea, México, Ed.ERa,1969.

(132) Parcialmente reproducida en la "Parte documental".

(133) Pontevedra, Ed. Litoral, 1959, col. "Huguín" (prólogo de Luciano del Río); Barcelona, Ed. Planeta, 1979², col."Ensayos", núm. 7.

(134) J.M. Caballero Bonald, "Poesía y verdad de Gabriel Celaya", El Espectador, Bogotá, 27-noviembre-1960; el mismo, en El Universal, Caracas, 5-octubre-1961; R. de Garciasol, "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, segunda época, Madrid, junio, 1960; J.M.Pemán, "Poesía y

verdad", La Gaceta Ilustrada, núm. 189, Madrid, 21-mayo-1960; Rafael Santos Torroella, "Verdad y poesía de Gabriel Celaya", El Noticiero Universal, Barcelona, 22-abril-1960.

(135) Poesía y verdad (...) (1979: 9).

(136) La obra poética de Gabriel Celaya: primera etapa. Influencias surrealistas, op. cit.

(137) Madrid, Adán, 1946.

(138) Poesía y verdad (...) (1979: 13-14)

(139) Memorias inmemoriales (edición de Gustavo Domínguez), Madrid, Cátedra, 1980, pág. 54.

(140) Poesía y verdad (...) (1979: 12)

(141) Véanse en este sentido sus libros de poesía Tranquilamente hablando, Avisos de Juan de Lacata y Las cosas como son (Un "decir"), escritos todos ellos entre 1944 y 1948 y publicados en 1947, 1950 (en su libro antológico Deriva) y 1949, respectivamente. También publica por estos años algunos poemas en revistas literarias del momento, para lo que remito a la "Bibliografía de Gabriel Celaya", incluida en la "Parte documental".

(142) Véase el apartado del capítulo III "Poesía y voz (1950-1976)".

(143) Poesía y verdad (...) (1959: 7-18)

(144) Véase nota (134)

(145) Ibídem.

(146) Ibídem.

(147) Ibídem.

(148) "Una exploración de la poesía", Insula, núms. 212-213, Madrid, julio-agosto, 1964.

Capítulo III: De los sesenta a los setenta: profundización en la crítica literaria y crisis y revisión de posiciones: hacia su propuesta teórica final

Exploración de la poesía a través de Herrera, Bécquer y San Juan de la Cruz (1964)

En 1964 publicó Gabriel Celaya Exploración de la poesía (1), un libro sorprendente, en tanto en él se articulan la reflexión teórica acerca de la poesía en general y la interpretación crítica de tres conocidos poetas españoles: Herrera, Bécquer y San Juan de la Cruz. Esta publicación es una prueba más de su cada vez mayor dedicación a la labor crítico literaria en un sentido no sólo cuantitativo, sino cualitativo. En este estudio no se da entrada a una justificación personal de su trayectoria poética, aunque en determinados momentos pueda parecérnoslo, ni tampoco se descubre en él la justificación teórica explícita de lo que debe ser la poesía. Parece ser esta una de las ocasiones en que el escritor vasco se plantea la labor crítica como una necesidad no impuesta desde fuera de la crítica literaria misma. Tal vez sea ésta una de las razones que hagan del libro en cuestión uno de los que mayor consistencia teórica y crítica tienen de cuantos ha publicado. Y aunque se presente escrito como si de un ensayo se tratara, eludiendo toda posible erudición y notas, cosa por lo demás habitual en nuestro escritor, tiene el carácter de una investigación en regla, de una aproximación en profundidad al fenómeneo poético a través de Herrera ("poiesis"), Bécquer ("lírica") y San Juan de la Cruz ("poesía de vuelta"). Podríamos abordar aquí, a raíz de lo que acabo de afirmar, la cuestión de por qué el donostiarra es decidido parti-

Cubierta de la primera edición de
Exploración de la poesía (1964)

dario del ensayismo crítico, aunque ocasionalmente algunas de sus publicaciones no puedan ser consideradas como tales, en contra de la voluntad de quien las escribió. Evidentemente, lo que aquí tratamos no es una mera cuestión de géneros literarios. Aquí se debate algo que va más allá: la contínua defensa por parte de Gabriel Celaya de su status de escritor. Recordemos que él deviene a la crítica literaria desde la poesía, impulsado por su concepción del fenómeno poético que le obliga a explicar y a explicarse. Tengamos en cuenta asimismo que parte importante de los trabajos críticos de Celaya nacieron de la necesidad de defenderse de los ataques que algunos críticos le infirieron desde las volanderas páginas de una revista o periódico. Y no podemos perder de vista tampoco que los estudios realizados por el guipuzcoano fueron los de Ingeniería Industrial y no los de Filosofía y Letras, como él deseaba, aunque esta circunstancia no es determinante lógica y obviamente. Y es precisamente a los "profesores" a los que considera depositarios de este tipo de investigaciones eruditas y a los que en innumerables ocasiones se refiere un tanto despectivamente. Así, en todos sus trabajos y, cómo no, también en <u>Exploración de la poesía</u>, muestra una decidida voluntad de ofrecerse no como investigador, sino como un testigo directo del "vivir" poético; no como un profesor, sáno como un escritor cuyas relaciones con la poesía rebasan el mero acercamiento profesional. Y así viene a decirlo en el prólogo a este libro: "Hay muchos modos de abordar la Poesía. El mío no es el de un profesor, aunque bien lo quisiera, porque ningún recurso está de más en los casos difíciles, sino simplemente el de un enamorado que ha testificado con miles de versos sus

entusiasmos, sus preocupaciones, sus rabias y sus entregas" (2). Pero lo cierto es que, contra su voluntad, él está embarcado en una investigación, como decía, en toda regla, habiéndose tenido en cuenta los resultados de estas exploraciones por historiadores de la literatura y críticos literarios -una y la misma cosa- (3). De lo que vengo diciendo se deduce que en este como en otros trabajos no sólo habla el escritor, sino que, aunque conscientemente no lo pretenda, habla el crítico cuya erudición se encuentra entre líneas y no abiertamente expuesta: ahí quedan las continuas referencias y citas de Goethe, de Coster, Valéry, D'Ors, Taine, Bergson, Oreste Macrí (al que, eso sí, llama Orestes), Menéndez Pelayo, Dámaso Alonso, el Padre Crisógono de Jesús, Baruzi, etc., por citar sólo a unos cuantos. Quiero insistir, finalmente en que no es el problema de la clasificación por géneros literarios lo que me ha llevado a plantear esta cuestión, sino el deseo de mostrarles una vez más la faceta de crítico literario de este, antes que nada, escritor y poeta: Gabriel Celaya.

Exploración de la poesía contiene un preámbulo, tres grandes partes o "etapas", como las llama su autor, y un epílogo abierto. En el primero, Celaya expone el origen, sentido y método de su trabajo. En la primera etapa estudia "la poesía pura en Fernando de Herrera"; en la segunda, "la metapoesía en Gustavo Adolfo Bécquer"; en la tercera y última, "la poesía de vuelta en San Juan de la Cruz". El libro se cierra con un "Epílogo abierto" en el que expone los problemas y cuestiones finales suscitados por este trabajo y anuncia otras posibles exploraciones de la poesía que, por cierto, aún no han visto

la luz. Como decía más arriba, en esta "exploración" se articulan la reflexión teórica y la interpretación crítica, razón por la que se utiliza la preposición "en" y no "de" en los títulos de cada una de las etapas de esta exploración. Se trata, por tanto, de un ir y venir de lo concreto a lo abstracto y viceversa. Ahora bien, no voy a juzgar en este instante el carácter objetivo o no de su investigación, lo que haré en las páginas finales del presente apartado; pero, lo que no puedo dejar pasar por alto en este momento es recabarles especialmente su atención, en tanto sobresale el interés metodológico y, por ello, teórico (no existe método sin teoría) de esta investigación.

No obstante, antes de pasar a la descripción del libro, conviene recordar que una de las partes que lo constituyen, la que se refiere a Fernando de Herrera, tiene su precedente en un trabajo escrito y publicado a finales de los años cuarenta, titulado "La poesía pura de Fernando de Herrera (4) (sobre este tema Celaya pronunció una conferencia en el Círculo Cultural Guipuzcoano de San Sebastián, que tituló "La poesía de Fernando de Herrera". Al final de la misma, anunció el conferenciante que en una próxima ocasión disertaría sobre el poeta antagónico de Herrera: Bécquer, conferencia de la que no tenemos noticia, aunque su temprano anuncio, final de los años cuarenta, nos pone sobre la pista de la génesis del trabajo que aquí estudiamos: <u>Exploración de la poesía</u>). Entre uno y otro trabajo se observan diferencias importantes, al mismo tiempo que se descubren importantes elementos comunes. Lo que los diferencia, en primer

lugar, es el sentido global del trabajo, pues el primero, se pensó, se redactó y se publicó aisladamente, esto es, como un análisis interpretativo de la vida y obra poética de Herrera, y el segundo se publicó como una etapa de una exploración de una constante: la poesía. Esto ayuda, por lo demás, a comprender que la teoría, los razonamientos teóricos que se observan en Exploración de la poesía surgieron a raíz de la práctica crítica concreta, aunque a esta práctica se acudiera con un bagaje previo de concepciones al respecto. Como síntoma de lo que afirmo, puede observarse la pequeña,pero importantísima variante que se aprecia entrem ambos títulos: el de 1948, "La poesía pura de Fernando de Herrera"; el apartado primero del trabajo en cuestión, "La poesía pura en Fernando de Herrera". Por lo que se refiere a la lectura concreta que de Herrera se hace, no hay grandes diferencias entre ambos trabajos, ya que la correspondencia es total por lo que a la interpretación respecta, diferenciándose en que el primer apartado de Exploración de la poesía incluye nuevos párrafos y nuevos puntos de estudio que generalmente no son sino matizaciones o reflexiones teóricas oportunas para el nuevo sentido que adquiere dicha interpretación en el conjunto de la investigación. Por lo tanto, no resulta extraño que haya coincidencias literales importantes, de párrafos enteros que por su abundancia resulta ocioso señalar.

Entremos, sin más dilación, en la descripción de este libro, si bien creo necesario advertir que los subrayados, de los que me responsabilizo, se refieren a a

aquellas reflexiones teóricas y/o metodológicas. De esta manera, persigo ofrecer al lector con cierta nitidez la exposición de la interpretación crítica y de las reflexiones teóricas.

El modo de abordar la poesía en este trabajo, dice Celaya en el Preámbulo, es el de un enamorado que, al hacer referencia a estos poetas, intenta poner de manifiesto la coincidenciade su experiencia poética con cada uno de los poetas en cuestión, lo que resulta "iluminante" tanto para él como para los poetas citados. El libro, a decir de su autor, es el testimonio de una experiencia muy personal y objetiva: "Entre dos necesidades -la de una visión total de la poesía y la de una visión concreta de la misma- esta "exploración" busca un camino que es sistemático y experimental. Este libro, que no es una recopilación de ensayos, "pretende ser -dice su autor- una contrastación dialéctica,y muy sistemáticamente seguida, de ciertos aspectos fundamentales de la Poesía que me ha parecido mejor estudiar en vivo -es decir, en casos concretos- que de un modo teórico y especulativo" (5).

Primera etapa de la exploración: "La poesía pura en Fernando de Herrera". Comienza esta exploración enfrentándonos con el personaje y con su difícil poesía. Celaya propone comprendersu intención y comienza por buscar al hombre concreto, llegando a la conclusión de que Herrera fue ante todo un autor, es decir, un hombre que sacrificó su vida a su obra. La poesía significó para él un quehacer, una artesanía, ya que crear poesía es

crear un aparato verbal que engendra un técnica a cuya compensación lo sacrificó todo el sevillano, lo que se propone demostrar a continuación. Comienza estudiando el medio -el Imperio-, evocando la Sevilla del siglo XVI y la serie de oportunidades que ofrecía y que Herrera rechazó, pues su ambición era la de crear una poesía clásica nacional, vinculada al Imperio,un estilo, una forma, un idioma en definitiva necesario para este momento histórico. Su empeño fue, pues, reformar la ortografía, ampliar y depurar el léxico, adoptar los metros italianos y mostrar estas conquistas en una obra poética acabada. El objetivo de su poesía no estaba en el tema, sino en su poesía misma. De todas maneras, Herrera se lamenta de que el amor lo hubiera apartado de su aplicación a la obra de inspiración heroica. Pero, ¿existió una pasión amorosa en Herrera? A dilucidar esta cuestión, a dilucidar el lugar que ocupa la inspiración amorosa en su poesía, dedica un nuevo apartado: El amor. Celaya deduce que por amor a la poesía y no a la mujer -Condesa de Gelves- empieza Herrera a cantarla, entregándose a la mística laica del intelectualismo platónico y abandonando los proyectos épicos. Herrera, piensa nuestro crítico, no es sincero en ese amor en el sentido de que miente para decir su verdad: la verdad de su poesía. Tras la muerte de doña Leonor, el poeta no hace sino perfeccionar su obra -el arte- , ya que desconfía de sus versos y de su genio. A continuación, el autor establece una comparación entre Herrera y Mallarmé: ambos han renunciado a vivir como hombres para vivir como autores, sacrificándolo todo a su arte. La perfección que busca reside en la aplicación de los eternos principios, por lo que se plantea la cuestión del idioma, ya que el perfeccionamien-

to de éste esconsubstancial con el de la poesía. Persiguiendo que su poesía se mantenga al margen del tiempo, emprende la formación de un léxico también inmutable. Lo que le caracteriza, frente a los que mantienen esta preocupación, común en la época, es que hace del idioma la clave de la poesía, convirtiéndose ésta en un mero desenvolvimiento de las virtualidades contenidas en la lengua. Así se deduce que el hablar poético no es el hablar común, sino el verdadero hablar: el lenguaje en su absoluto. Las palabras, piensa Herrera, representan las esencias de las cosas. De ahí la posibilidad de un lenguaje intemporal. Por tanto, rectificar el elnguaje común para hablar propiamente es la clave de su poética. La poesía, pues, para Herrera es el lenguaje en la pureza y plenitud de su significación: el hablar sin más no corrompido por el vulgo. Esta concepción de Herrera es la que explica que no juzgue por el sentido de lo que se ha expresado, sino por lo que las palabras expresan de sí mismas. Así nace el fondo de la forma. Herrera es un poeta puro. El busca el verso o la estrofa que se oye, no la frase que se entiende. ¿Es, entonces, su poesía pura? Celaya responde, precisando que la poesía pura es misteriosa virtud que readica en las palabras como sonidos. Su poesía es pura, en tanto que revela y no explica, en tanto que "es". Finalmente, Gabriel Celaya da entrada -Poiesis y Lírica- a una importante cuestión que está en la base de dos módulos eternos de la poesía. Para ello habla de lo impuro en Herrera. No obstante, en el sevillano predomina lo puro, a pesar de que sus frases tengan un sentido.

En este punto de su exploración, Celaya habla en un sentido abstracto tras el detenido recorrido concreto por la vida y obra de Herrera y viene a decir: los poetas se dividen en dos grandes familias: para unos poesía es fabricación con palabras de objetos bellos; para los otros, el poema no es un producto bello sino una producción de belleza, un instrumento para participar en algo inefable. "Allí, lo dado; aquí, el acto de darse. Allí, Poiesis -en su sentido de creación o fabricación-; aquí, Lírica. Poesía que canta. Allí, las palabras -la objetivación del milagro- porque las palabras dicen más de cuanto podríamos explicar, y todo esto se halla sin embargo presente en ellos; aquí, una participación de nuestra subjetividad en una experiencia que las palabras transmiten pero no contienen. Allí, se elimina lo impuro; aquí, se le hace funcionar poéticamente" (6).

Gabriel Celaya va a continuar su exploración, no optando manifiestamente por ninguno de los grupos que ha distinguido: "Tratemos de comprenderlos en su raíz común -dice-. Pues no estoy aquí para pontificar sobre lo que debe ser la Poesía, sino para ver lo que es la auténtica Poesía que conocemos" (7). Orienta su investigación, pues, al estudio de lo impuro que funciona poéticamente, estudiándolo en Bécquer.

Segunda etapa de la exploración: "La metapoesía en Gustavo Adolfo Bécquer". Lo que Bécquer experimenta es inefable. La poesía para él tiene una existencia independiente al poema escrito, es un más allá que se degrada al traducirse en palabras. El amor y el quehacer de la poesía becqueriana es perseguir lo inefable para

lo que la poesía es el mejor medio. Se trata, pues, de una Metapoesía, ya que el misterio a que apela Bécquer no es el de las palabras (como sería el caso de Herrera), sino que está más allá de ellas. Ambos son poetas, Herrera y Bécquer, aunque se diferencian en que hablan de dos cosas distintas: Poesis y Lírica. Pero antes de intentar la comprensión conjunta de ambas, Celaya intenta ahondar en lo que Bécquer propone, teniendo en cuenta que si bien existe la experiencia inefable, también es verdad que ésta existe en la medida en que está escrita. Bécquer es escritor, razón por la cual le interesa su caso concreto en esta exploración. Estudia a continuación la inspiración romántica que concibe como fidelidad a lo espontáneo de lo vivido, si bien precisa que el poema no es transcripción al minuto del himno inefable, sino su evocación. Y aquí se diferencian los dos poetas sevillanos: Herrera, la técnica; Bécquer, la videncia; uno, la perfección: la muerta vida; otro, la melancolía: el vivir muriendo. Nuestro escritor estudia la música en tanto medio para transmitir lo inefable, lo que no podía hacerse palabra. Pero la música a que se refiere no es música verbal, sino pensamiento musical; no se canta con los oidos, sino que es un ritmo y una melodía en el movimiento ideatorio. Si la poesía de Bécquer es musical es porque la música de la Lírica es ante todo una música interior que no suena a tal. Así, el vasco en su análisis de las Rimas cree oir un "zumbido armonioso", resultado final de una específica serie de fenómenos estilísticos. Bécquer, dice nuestro crítico más adelante, distingue dos géneros de poesía que vienen a corresponderse con Poiesis y Lírica, siendo el segundo

la "síntesis de la poesía" para el autor de las Rimas. Esto plantea una contradicción, porque antes lo poético residía en lo puro y ahora Bécquer lo señala en la poesía impura. "He aquí -dice Celaya- el punto a que ha llegado nuestra exploración. Para salir del bache, tratemos de relacionar dialécticamente lo puro y lo impuro. Es decir, tratemos de que la Poiesis y la Lírica se revaloricen y se expliquen por su contradicción, una a otra. Tal será una primera aproximación a la unidad comprensiva de la Poesía sin más"(8). En el apartado titulado "Ensayo de síntesis", Gabriel Celaya va a intentar aclarar cuál es la función poética de lo impuro, para lograr una comprensión conjunta de Herrera y Bécquer. Nuestro crítico afirma que Bécquer es también, a pesar de sus elementos impuros, "poieta", y formula esta afirmación, ya que éste comunica no sólo pensamientos, sentimientos e imágenes, sino también un movimiento hacia la "Poiesis", pues la palabra existe como sonido, sentido y evocación (melodía muda). Así, la indisoluble unión de fondo y forma es la convergencia de dos movimientos: el de los pensamientos, sentimientos e imágenes (zumbido rítmico)y el de la palabra-sonido. La coexistencia de lo puro y lo impuro no es una dualidad de forma y fondo sino la completa fusión de éstos en el círculo que va de lo inefable a la emoción, de la emoción a la música muda, y de ésta a la palabra pura y al silencio, que es su límite, y que vuelve a ponernos en lo inefable del origen. Esta unidad dinámica es la síntesis de la Poesía. El movimiento que cierra en su círculo lo puro y lo impuro están virtualmente contenidos en todo poema: son su latencia y su vida. "Poietas" son los líricos en la medida

en que crean un objeto verbal; líricos, los poetas en tanto comunican con nosotros". La síntesis bosquejada por Celaya, así lo manifiesta él mismo, si bien no resuelve el problema, el menos sí lo centra, ya que al abarcar "Poiesis" y "Lírica" se advierte que ambas apelan a lo inefable: Bécquer, a la Metapoesía; Herrera, a lo Bello absoluto. ¿En qué consiste ese absoluto? "Desde un principio -dice - me he prohibido una investigación metafísica de lo Bello. He preconizado una calística y no, una estética. Pero aún sin salir de aquélla, podemos intentar una nueva vía: dejemos de preguntar por el poema y preguntémonos por la vida poética que nace de aquél, y que vengo llamando "Metapoesía" (9). Y para ello continúa hablando de la inspiración a través de Bécquer.

La comunión: Gabriel Celaya piensa que el problema de lo inefable sólo se resuelve dejando hablar a "El Otro", que es quien profiere el lenguaje poético de una manera espontánea."El Otro" es,para Celaya, los orígenes unificantes, el más allá de la palabra. Por ello es definitivo para la poesía lograr la comunión más que la comunicación. La derivaciones sobre lo que Celaya ha llamado lenguaje figurado o pensamiento analógico e incluso melodía muda le han apartado, dice, de la consideración meta-psicológica y meta-poética de "El Otro". Ahora bien, si se concibe la Poesía como una toma de contacto con las zonas oscuras del yo, hay que preguntarse cómo se sitúa la Poesía con respecto a estas zonas y en qué se diferencia de ellas si es que efectivamente se diferencia.Así, pues, nuestro crítico se pregunta sobre la naturaleza de "El Otro" en Bécquer. Comienza diciendo que los poemas para el sevillano son una liberación que dan

salida a las "aguas profundas", son el levantar a conciencia lo inconsciente y el proyectarse-objetivarse en la realidad para que "El Otro" viva en comunión con lo universal, y no quede encerrado en el yo con una tensión latente que acabaría por trastornar al poeta. Por tanto, el poema es la liberación y canalización de este impulso. Ahora bien, en un momento dado, el objeto de aquella actividad interior de "El Otro" no se llama ahora poema, sino mujer. Pero ¿se trata de una mujer de carne y hueso? En principio son fantasmas y no mujeres los que pasan por las Rimas. Pero, a partir de la Rima XVII, la melancolía y vaga aspiración se ha realizado en una mujer real. Esto no se prolonga demasiado. Fracasa su obra y su amor. Viene el desengaño. La comunión entre el tú y el yo le parece imposible. Bécquer termina por mirar a su obra con desprecio irónico que pasa a ser una actividad de segundo orden. Las Rimas, según Celaya, son un adiós y una incitación al silencio: la negación de la poesía. El crítico establece un paralelismo entre Bécquer y Rimbaud (10) que le va a permitir recapitular los últimos pasos de esta exploración.

Metapoesía y mística: la exploración, piensa, amenaza disolverse en regiones nebulosas. La Metapoesía implica principios o creencias que sobrepasan los del Arte propiamente dicho: Dios. Celaya anuncia ahora el próximo paso en la exploración, esto es, su lectura de San JUan de la Cruz como medio de clarificar las cuestiones que aún permanecen abiertas. Pero nos advierte que esto no significa que vaya a buscar la solución del Arte en dominios que no son el suyo. Las soluciones que pretende hallar son poéticas y no mísitcas. Soluciones

latentes en Bécquer y que si busca más detenidamente en San Juan de la Cruz es porque en éste se encuentran dominando característicamente. "Que este poeta hacia el que ahora me vuelvo sea precisamente un místico -dice- no es sin embargo casualidad. El problema de la Poesía, tocado a fondo, obliga de modo apremiante a la indagación de "El Otro", y al margen de nuestras simpatías o antipatías religiosas, hemos de reconocer que nadie ha analizado con la profundidad, la lucidez y la precisión de los místicos nuestra vida oscura. Insisto sin embargo en que busco soluciones poéticas. No trato de juzgar la Religión por el Arte o el Arte por la Religión y menos por una Religión determinada. Lo que ocurre es que en el Arte, como en cualquier otra operación, el hombre carga el peso de su personalidad total. Por qué vías y de qué modo lo hace es nuestra cuestión, lo ha sido desde el primer momento" (11).

~~"Resulta, pues, de cuanto vengo diciendo -expone más adelante- que la dificultad de la operación poética ante la que ahora estamos radica fundamentalmente en la de las relaciones entre el yo de superficie y el yo oscuro. Y si es así ¿cómo no habrá de influir en ella un adecuado ajuste de esos dos yos, aunque éste se logre en principio por vías no místicas? (...) Tal es el caso de San Juan de la Cruz que, entre Herrera, poeta lírico de el Arte por el Arte, y Bécquer, poeta endemoniado se nos va por lo inefable a temibles abismos, nos plantea como tercera posibilidad de la aventura poética, la de un patrón muy ibérico por la forma en que funde y confunde lo más alto y lo más bajo, entendiendo por bajo, porque lo es poéticamente hablando,~~

la servidumbre a una ideología" (12).

Tercera etapa de la exploración: "La poesía de vuelta en San Juan de la Cruz": en el epígafre que titula Sin literatura, Celaya postula la distinción entre la experiencia mísitca y la operación poética que la plasma. Algo suena a falso, viene a decir, cuando nos preguntamos por las intenciones literarias de San Juan de la Cruz, ya que es más fácil imaginar que sus canciones no eran literatura. Ahora bien, destaca la Subida del Monte Carmelo como ejemplo de estudio de fenómenos parecidos a los que se refieren otros poetas que, aunque SanJuan no considera en un sentido literario como inspiración, sí dan testimonio de una experiencia que puede equipararse a la de la creación poética, a la que orienta su atención Celaya. Así, en las "Visiones imaginarias", expone que el libro citado de San Juan recciona sobre el camino a seguir hasta la unión con Dios. Pero, cuando Gabriel Celaya comienza a pensar en la poesía es al llegar a las noticias que recogen los sentidos interiores, Imaginativa y Fantasía. Y el que esto sea así se debe a que la poesía es una especie de iluminismo. Así, el "acto discursivo por medio de imágenes, formas y figuras", al que se refiere el santo, es el flujo analógico de la poesía. La poesía para San Juan de la Cruz se sitúa antes de la contemplación y de la mística desde luego, pero más allá de la razón discursiva. Asimismo, Celaya da por sentado que esta poesía se mueve entre las "aprensiones imaginarias por vía natural" y "las visiones imaginarias" por vía sobrenatural. Que su poesía no se reduce a las primeras lo prueba que sus imágenes poéticas no son alegóricas sino simbólicas. De ahí su

sentido inagotable e imposible de explicar con razones, como afirma el propio San Juan de la Cruz. De todas maneras, para Gabriel Celaya no pasan de "visiones imaginarias" que, según San Juan, proceden o de Dios o del demonio, sin otra opción. Ahora bien, nuestro crítico afirma que si da las suyas en forma de poemas, es indudable que las considera "divinas". Pero ¿en qué sentido es divina la poesía de San Juan de la Cruz y en general toda poesía? Lo es, responde Celaya, en tanto que el poeta establece contacto con Dios como creador suyo, esto es, en tanto establece contacto con la raíz de su existencia que es toda existencia. Esto explica la propensión panteista de la lírica. Por esta razón, afirma el carácter panteista de la lírica de San Juan, aunque ni él ni su doctrina lo sean. "Sus canciones -dice- pertenecen a la esfera de lo vital, la unión mística que en ellos canta a la esfera del espíritu. Y en toda poesía conviene distinguir lo que ella es de lo que ella dice" (13). Hasta aquí, Celaya ha hablado de las "noticias corporales", esto es, de las noticias que llegan a través de los sentidos internos. Ahora se dispone a hablarnos de las "noticias espirituales". ¿En qué consisten éstas y qué interés tienen? Estas noticias son espirituales, porque, como explica San Juan, se ofrecen al entendimiento por vía sobrenatural y no por los sentidos. Tienen el carácter, expone Celaya, de "revelaciones". Pero la poesía de San Juan no llega hasta aquí. Se queda en las "visiones imaginarias". El origen, pues, de sus canciones no hay que buscarlo en "noticias más altas". Pero esto plantea un problema: ¿Por qué escribe San Juan de la Cruz? ¿Por qué se complace en su camino místico en etapas tan "bajas" de su experiencia? ¿Cómo es posible

su poesía? ¿Por qué la cree necesaria? "Si canta y escribe -dice Gabriel Celaya- es evidentemente porque se siente de vuelta de ciertos peligros (...) Creo que lo fundamental para comprender la Poesía de San Juan de la Cruz, y también ciertos aspectos generales de la Poesía que él ejemplifica mejor que nadie es darse cuenta de que su obra no es estrictamente un producto místico o un don carismático (...) pero que, por otra parte, esa Poesía sólo puede comprenderse como algo "de vuelta": es decir, no como una marcha atrás sino como una recuperación dialéctica, cuyos términos quizás sea posible transparentar a través de la terminología doctrinal de nuestro autor. Y esto puede interesarnos -termina diciendo- en cuanto la Poesía es un aspecto parcial de esa recuperación" (14). Mientras que los iluminados de la Metapoesía se hunden paulatinamente en el silencio, los místicos retornan a la realidad inmediata -la poesía de vuelta- de un mundo tanto más entero y total cuanto más alto han llegado en la unión. Es este retorno místico lo que hace, según manifiesta el crítico vasco, que San Juan escriba versos. No es fácil, además, para el poeta un movimiento hacia los hombres, porque la vivencia poética es una subsunción en la raíz de la existencia, en lo que por sí mismo niega toda comunicación y pide el aniquilamiento. Gabriel Celaya aprovecha su delimitación de lo que ha llamado poesía de vuelta para ver, en otro plano, lo que puede haber de aberrante en cierta poesía. Y en ello se detiene.

El camino recorrido en esta exploración va del objeto de la Poesía Pura al Objeto recobrado de San Juan de la Cruz, habiéndose comprobado qué cerca está en apariencia la poesía del santo de la Metapoesía, lo

que va a hacernos ver aquello que tiene de síntesis dialéctica. Para ello, Celaya vuelve a lo concreto, esto es, a las canciones y señala tres puntos en los que se descubre el carácter maravilloso y extraliterario de las mismas: 1) El poema es inexplicable y sin embargo está tan cargado de sentido que la reflexión siempre extrae de él algo nuevo; 2) Dice con un lenguaje propio algo que escapa al lenguaje habitual; 3) No expresa lo inefable, sino que se lo apropia y lo encarna. Por lo que al primer punto se refiere, insiste Celaya, la objetividad o inagotabilidad de sentido es inherente al lemguaje figurado. Tras detenerse en unas consideraciones sobre el lenguaje figurado expone que esta poesía constituye una síntesis real de lo que en Herrera y Bécquer se nos presentaba como contradictorio. Termina considerando la poesía de San Juan de la Cruz como una lección y una consigna, esto es, una poesía comprometida: "algo todo lo metapoético que se quiera, pero algo objetivo, pensado y salvado de los gatuitos flujos subterráneos y de las sombras indeterminadas" (15). Las canciones de San Juan resumían una experiencia y,objetivándola, se constituían en una doctrina que las monjas del Carmelo se aprendían de memoria."El "objeto recobrado" de San Juan de la Cruz -concluye Celaya- es por todo ello poesía en equipo, poesía oída más que leída, poesía dirigida, poesía que nos enseña las verdaderas relaciones de la experiencia vivida con el poema, poesía comprometida -una puerta abierta hacia el nuevo realismo" (16).

Nuestro crítico termina su investigación con un"Epílogo abierto" en el que destaca, dentro del ciclo cerrado que supone esta exploración, la nueva tesis que

como conjunto el trabajo plantea. Los problemas que, según Celaya, se plantean son los referentes a la Poesía: la realizada en términos estéticos y la, digamos, misional o comprometida -la de San Juan de la Cruz, como hemos podido apreciar. Son diversas las cuestiones suscitadas a partir de aquí: los problemas técnicos y sociales que plantea la Poesía y las relaciones esntre ésta y la Política. Y de todo esto promete hablar en una nueva exploración cuyas etapas podrían ser el Arcipreste de Hita, Lope de Vega y José de Espronceda, exploración que hasta el momento no ha visto la luz.

Exploración de la poesía, en su primera edición, fue objeto de numerosas críticas que en su conjunto fácilmente se podrían calificar de muy positivas, salvo una excepción en la que nos detendremos especialmente, ya que suscitó una nueva polémica en la que intervino Gabriel Celaya. Todas las críticas, en mayor o menor medida, con mejor o peor acierto, se detienen a describir el trabajo y a enjuiciarlo finalmente. Ninguna logra, por así decirlo, despegarse del discurso teórico y crítico de Celaya, ni siquiera esa crítica que se puede considerar la excepción de la regla, excepción no por ser negativa, sino por la ironía manifestada en determinados momentos. Así, pues, salvo matizaciones e incluso erróneas interpretaciones en algún caso, estas críticas "doblan" el discurso de Celaya, identificándose con su problemática. Pero, dejemos momentáneamente las generalidades a un lado y detengámonos, con la brevedad necesaria, en esta serie de críticas.

"Poesía pura, Metapoesía, Poesía de Vuelta" tituló Concha Castroviejo su crítica, aparecida en un vespertino madrileño (17). Allí afirma que Gabriel Celaya no ha querido hacer un estudio teórico, lo que parece ser una interpretación errónea, y pasa a ofrecernos una breve descripción del trabajo, destacando que Herrera es más propicio a dejarse captar que Bécquer, lo que puede suponer una especial valoración de la primera parte del libro en cuentión. A continuación afirma que estos estudios, el de Herrera y el de Bécquer, sin ser comparados, se basan en un trasfondo comparativo (dos modos de poesía distintos), transmitiéndonos lúcidamente esta circunstancia. Por lo que al último ensayo concierne, lo considera "justo y medido, sometido a orden y dotado de claridad". Tras parafrasear el trabajo nos ofrece su juicio crítico final, recogido en los siguientes términos: "Es así (la tesis que supone el libro en su conjunto y la provocación dialéctica de una nueva contradicción) por las perspectivas que abre aquí Gabriel Celaya, los problemas que plantea, toda la inquietud que sabe dejar latente en torno a un tema de tan huidiza presencia y de tan insospechada hondura, sobre la base de estas "Exploraciones", obra de estudio y de intuición".

José Luis Cano, desde su habitual tribuna de Insula (la sección "Los libros del mes"), también se ocupa de este trabajo en un artículo que escuetamente titula "Una exploración de la poesía" (18). Comienza haciendo unas interesantes consideraciones sobre el Celaya crítico, al que considera perteneciente al grupo de escritores inquietos que necesitan derramar su capacidad creadora en otros géneros, lo que enriquece su

Cano establece una interesante comparación entre los, hasta ese momento, dos únicos libros de crítica literaria de Gabriel Celaya: Poesía y verdad (papeles para un proceso) y Exploración de la poesía, diferenciándose éste último de aquél en que no trata de moral poética, ni de la situación socio-histórica del poeta, sino de la relación entre el poeta y su arte, la poesía, es decir, de la materia poética misma como experiencia artística, escogiendo como ejemplos de esa experiencia a Herrera, Bécquer y San Juan de la Cruz. Ahora bien, el hecho de que Celaya haya escogido a estos poetas es destacado sobradamente por José Luis Cano, en tanto supone un compromiso (más amplio que el que le lleva a la poesía social) con la poesía como arte y experiencia. Considera globalmente esta exploración, no viéndola imprecisa, ni divagatoria, sino que va al grano de la experiencia poética. Describe a continuación las distintas etapas de la exploración, incluyendo algunos juicios de los que sobresalen los siguientes: la etapa que más le gusta al también poeta y crítico es la que toma por objeto a Fernando de Herrera; a propósito del enfrentamiento entre los dos poetas sevillano, manifiesta que"son quizá útiles para la crítica poética, pero no muy convincentes"; y, finalmente, expone sus reparos a la "extraña" conclusión aplicada al poeta místico: el carácter comprometido de su poesía, reparos que se traducen en las siguientes matizaciones: Cano distingue dos clases de compromiso, el compromiso con Dios y el compromiso con el pueblo. El trabajo es valorado muy positivamente.

José Acosta Pontoro publica una breve crítica en El Diario Vasco, "Exploración de la poesía"(19),

donde manifiesta que Celaya llega a "un consciente y consecuente análisis lírico de la función creadora de la poesía", pese a situarse desde un punto de vista de "enamorado", explorando más que teorizando. Tras dar cuenta a los lectores de lo que caracteriza a cada uno de los poetas elegidos, concluye su crítica calificando el libro de "muy hondo".

"Tres modos de poesía" titula Antonio Tovar su crítica de Exploración de la poesía (20), en la que viene a decir que Gabriel Celaya ha hecho tres profundas inquisiciones sobre el secreto de tres poetas, bien seleccionados, descubriéndose en este trabajo la profunda preocupación del vasco por su oficio de poeta. Considera excelente y bien construido este libro, destacando el riguroso cuadro de conceptos que le sirven de base a tan felices como sorprendentes comparaciones. Pese a la dificultad que supone extractar un libro de este tipo, pasa a dar una idea del mismo al lector. Tovar no manifiesta recelo alguno ante esta exploración ni tampoco ante las futuras y anunciadas exploraciones, debido a la "maestría" con que "Celaya ha explicado estos tres modos de poesía o los dos modos constantes y su excepcional síntesis".

Cuadernos Hispanoamericanos ofreció, en el primer número correspondiente al año 1965, un extenso artículo crítico de José Batlló (21), quien enjuicia de verdaderamente importante esta publicación, al ofrecer una lectura no sólo de tres modos distintos de "enfrentarse" con la poesía, sino también de tres poetas. Batlló describe a Herrera, del que divulga algunas informacio-

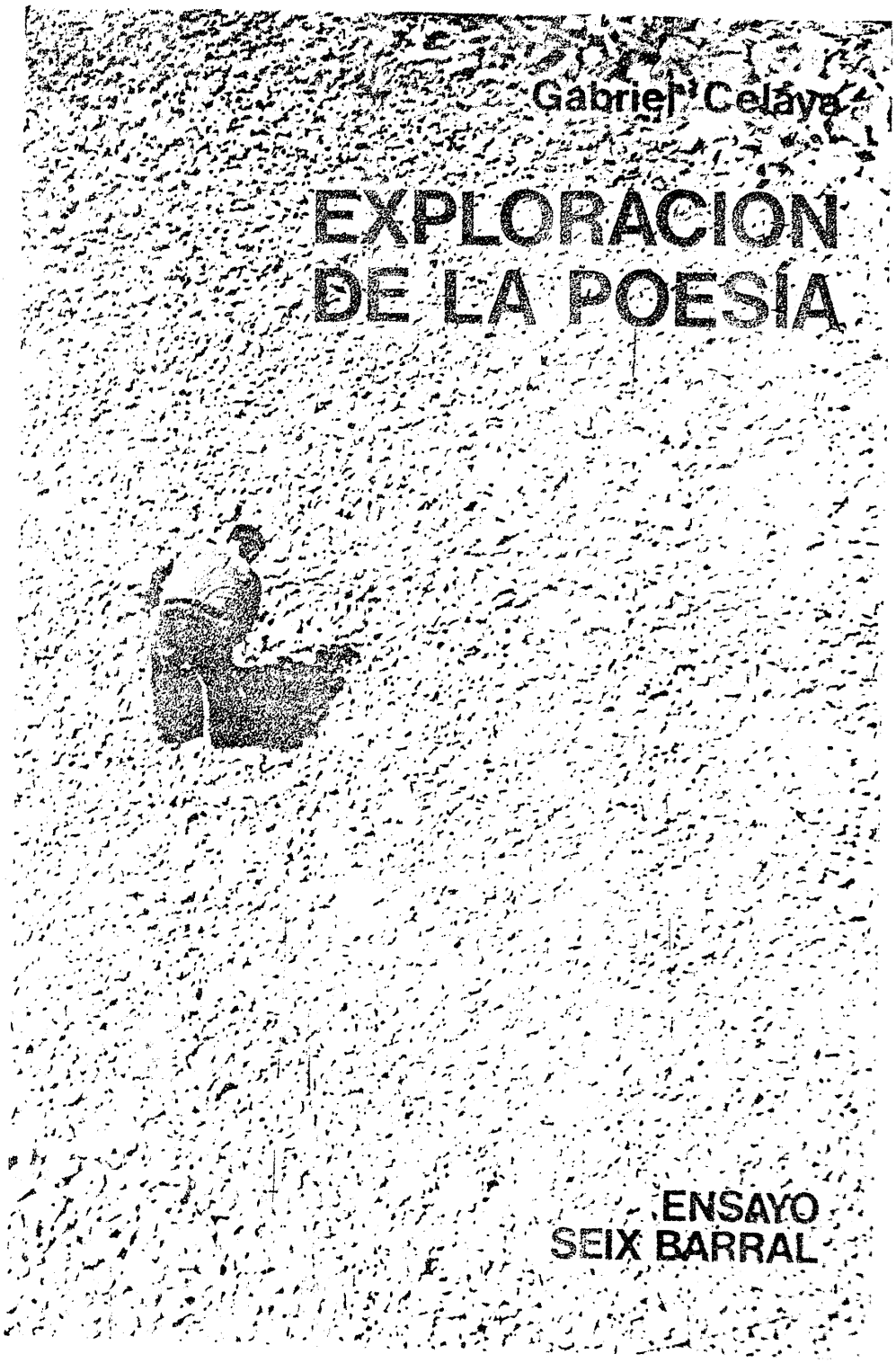
nes, para pasar a la interpretación que de él hace Celaya, diciendo a continuación:"En esta primera etapa, como en las otras dos del libro, el hombre es siempre lo más importante para el autor (...) La evolución se halla en que para este hombre lo más importantes es sucesivamente la pureza, lo absoluto y la vida como etapa oblidada para llegar al Altísimo (Herrera, Bécquer y San Juan)". Asimismo, considera el primer ensayo el más importante del libro, por ser el más revelador e incluso el más revolucionario. Describe el segundo gran apartado del trabajo, el dedicado a Bécquer, señalando la proximidad de las teorías de Celaya sobre el Otro con las de Edgar Morin (22). Considera certera la teoría del compromiso de la poesía de San Juan de la Cruz. Acaba su artículo con un extenso párrafo en el que se enjuicia el libro no sólo desde su coherencia conceptual, sino también desde la calidad de la prosa allí empleada, y termina diciendo: "Un libro por el que debemos dar las gracias, como tantas otras veces hemos tenido que hacer. Un libro que Celaya nos debía desde hace tiempo, por cuanto es el complemento obligado a la práctica de un oficio que él, como los buenos, se toma tan en serio como merece. Un libro importante, aleccionador y revelador".

La Estafeta Literaria, revista de inspiración y subvención oficiales, ofreció un artículo de su director, Luis Ponce de León, titulado "Un ensayo de Gabriel Celaya" (23) y una carta de Gabriel Celaya, titulada por el propio Pnce de León "San Juan de la Cruz y pistolas al santo" (24), incluyendo a continuación de la misma su propia respuesta. Pese a que artículo, carta y respuesta salieron en el mismo número de la revista, lo cierto

es que el artículo de Ponce de León fue el que generó la carta de Gabtiel Celaya, al serle enviado al vasco antes de su publicación. Veamos, pues, el artículo.Su autor comienza señalando la serie de sorpresas y agrados que Exploración de la poesía le ha deparado a lo largo de su pausada lectura y expone la dificultad de esquematizar un libro en el que todo es grano y no paja. Pero a ello se ve obligado. Así, describe las tres etapas del libro, exponiendo algunas matizaciones e ideas propias no excesivamente importantes. La segunda parte del artículo la dedica no ya a describir, sino a hablar por su propia cuenta, resultando ser ésta la parte generadora de la reacción polémica. Ponce de León concibe, a diferencia de Celaya, a Herrera como arquetipo de lo clásico, predominando en él la categoría de la inteligencia; a Bécquer, de lo romántico, con predominio del sentimiento; y a San Juan de la Cruz, de lo auténtico, con la categoría de la verdad, de la santidad, de la esencia y presencia real. Esta última concepción será la manzana de la discordia, ya que Ponce de León va a detenerse en ciertas consideraciones sobre la religión. Más adelante, ironiza acerca de la relación de la poesía del santo con la poesía dirigida a las "vinculadiones económicas y sociales" (de ahí el título puesto a la carta de Celaya), contraponiendo un fragmento de la poesía de San Juan con aquello tan sobradamente conocido de "Proletarios de todos los países, uníos". Asimismo el articulista califica de tontería que el vasco considere incipientes en San Juan el trabajo en equipo, el canto y la doctrina conjuntos, el retorno a la poesía oída, etc. Luis Ponce de León termina desconfiando de las próximas exploraciones anunciadas.

Celaya, en su carta, va directamente al grano, esto es, intenta aclarar lo que su crítico ha calificado de "formidable tontería". Así, del trabajo en equipo manifiesta que existe una escuela carmelitana, para lo que remite a trabajos de conocedores del tema y especialistas como el profesor Emilio Orozco y el Padre Crisógno de Jesús. Por lo que respecta a la cuestión del canto y doctrina conjuntos, expone que la intervención doctrinal y militancia de San Juan son evidentes, como demuestran sus comentarios y declaraciones, donde expone que sintió la necesidad de escribir para la constitución de una doctrina y el ejercicio de una dirección espiritual. Del retorno de la poesía leída a la poesía oída, viene a decir que hay testimonios de que las canciones de San Juan de la Cruz se transmitían por vía oral en los conventos del Carmelo y que se cantaban y recitaban más que se leían, a pesar del auge de la imprenta. Se manifiesta en contra de esa ridícula comparación de textos y termina la carta mostrando su deseo de que el texto de la misma salga completo en la revista.

La respuesta fue inmediata. Luis Ponce de León la incluye a continuación de la carta de Celaya y es donde la polémica alcanza su más elevado tono. El director de La Estafeta Literaria, lejos de serultar convencidd por las razones expuestas por el crítico vasco, se reafirmó con especial acritud en sus posiciones, calificando nuevamente de tontería la relación de la poesía del santo con la poesía dirigida "en sus vinculaciones económicas y sociales". El resto de la carta-respuesta es para incidir sobre esta idea-base con otros ejemplos y autores. Termina diciendo: "San Juan de la Cruz es diferente. Y



Cubierta de la segunda edición de
Exploración de la poesía (1971)

todo ello está clarísimo en el libro de usted a pesar de esos párrafos que le caen a su libro -literalmente- "como un par de pistolas a un Santo"? Lo acabamos de ver y lo veremos en otra ocasión (25): Gabriel Celaya no era santo de la devoción de La Estafeta Literaria.

Una vez conocidas las críticas recibidas por Exploración de la poesía, es hora de emprender nuestro análisis. Mi interés se centra en esta ocasión no tanto en los objeto-autores, que sirven de soporte a la teorización de Celaya, como en esas teorizaciones mismas y metodología empleada, siguiendo la misma lógica del trabajo en su proyecto básico, siendo este proyecto y, en definitiva, su estructura interna lo que llama inicialmente mi atención.

La investigación se presenta como una exploración de la poesía en general y más concretamente de algunos aspectos fundamentales de la misma a través de determinados análisis concretos, utilizando como materiales básicos la obra de Herrera, Bécquer y San Juan de la Cruz y la propia experiencia poética de Celaya, lo que tiene un sentido específico. Todo ello articulado en tres grandes etapas que muestran un proceso dialéctico: tesis: poesía pura; antítesis: Metapoesía; síntesis: poesía de vuelta, constituyendo en su conjunto una nueva tesis que virtualmente puede iniciar otro proceso dialéctico. La primera conclusión teórica a que llega nuestro crítico es que existen dos módulos eternos de la poesía: poiesis

y lírica, ambas esencialmente lingüísticas, pero que se diferencian en sus objetivos y concepciones: poiesis es fabricación con palabras de objetos bellos, lírica es un instrumento -producción de belleza- para participar en algo inefable. El objetivo del primer módulo es el poema en sí; el del segundo, el más allá del poema. De ahí que el primero pueda ser considerado como un portador de lo puro (las palabras en sí mismas); y el segundo, de lo impuro (el más allá a través de las palabras) que funciona poéticamente. Segunda conclusión teórico-metodológica: para estudiar la unidad de la poesía y ante la situación creada por la concepción de lo poético que en un caso se sitúa en lo puro y, en otro, en lo impuro, hay que analizar dialécticamente la relación poiesis/lírica. Tercera conclusión teórica: poiesis y lírica, puro e impuro, no se corresponden con la dicotomía forma/contenido, sino que constituyen una unidad dinámica que es la síntesis de la poesía. Todo poema posee elementos puros e impuros, en tanto es un objeto verbal y en tanto inician una comunicación que apela a lo inefable, entendido como Metapoesía o como Bello absoluto (Bécquer y Herrera, respectivamente). Cuarta conclusión teórico-metodológica: la investigación debe pasar del estricto marco del poema a la vida poética que nace de él, para explicar racionalmente el problema de lo inefable, presente en ambos módulos. Esta explicación ha de tener en cuenta, pues, el inconsciente ("El Otro"), ya que éste profiere el lenguaje poético, así como la relación que mantiene la poesía con él. En este punto la investigación, que pretende ser de la poesía, amenaza con disolverse, pues explorar sobre estas zonas implica principios que sobrepasan los del arte: Dios o, también dicho, la raíz

de la existencia. Por eso se ve obligado a explorar en San Juan de la Cruz, ya que éste ha analizado con profundidad mística la vida oscura, esto es, "El Otro". Quinta conclusión teórica: frente a la poiesis y frente a la lírica, lo alto -arte por el arte- y lo bajo -los abismos incosncientes-, respectivamente, existe una tercera posibilidad: fundir lo alto y lo bajo (San Juan de la Cruz) en un objeto recobrado -poesía de vuelta- tras la experiencia mística (en otros podría ser metapoética): construcción y comunión poéticas, objetivación de una experiencia, síntesis real entre poietas y líricos. Conclusión final: "Los problemas que se plantean -dice Celaya- después de las fórmulas idealistas de que he tratado en las páginas anteriores y que sólo se refieren a la relación entre la experiencia personal y el poema realizado, son los referentes a la Poesía, no sólo realizada en términos estéticos sino también realista (...) Las cuestiones que a partir de aquí se nos plantean son de diversos órdenes: se refieren por un lado, a los problemas técnicos y sociales que plantea la poesía (...) Habría que considerar también las relaciones entre la Poesía y la Política".

Con arreglo a su proyecto básico, el trabajo guarda coherencia y aun sorprende la lucidez o "racionalidad" con que se encaran determinados problemas y desde la que se efectúan sus análisis críticos que ponen de relieve determinadas vivencias y actividades existenciales de los poetas. En este sentido, llaman la atención las conclusiones extraídas de la relación dialéctica que establece entre poiesis y lírica, superando de esta manera cualquier actitud maniqueísta y cualquier nota de estatic-

mo en su lectura; asimismo, podemos destacar las respectivas lecturas que realiza de Herrera, Bécquer y San Juan de la Cruz, que demuestran el carácter ambivalente del trabajo. Ahora bien, el hecho de que señale esta coherencia básica no quiere decir que considere esta exploración como un discurso plenamente objetivo, ni siquiera estructuralemnte objetivo. La complejidad de determinados razonamientos y la rigurosa exposición, dentro de lo que es nacer con voluntad de ensayo y de la mano de un "enamorado" escritor, no suponen en ningún momento que el trabajo posea valor científico. Claro que descalificar ya desde los inicios del análisis este Exploración de la poesía es un acto que necesita no la gratuidad de su formulación última, sino la demostración mediante los razonamientos y justificaciones teóricas necesarias. Por esta razón, doy paso a una fase del análisis, tan minuciosa como necesaria, que justifique mi atrevida afirmación y dé cuenta de cuáles son las bases teóricas presentes en dicho estudio, así como la naturaleza y función de las mismas, sin olvidar, claro está, la relación que mantiene este trabajo con el resto de la producción de su autor y el sentido que guarda en el momento histórico concreto en que fue producido, entre otras cosas.

Vamos a ocuparnos, pues, de los presupuestos teórico-metodológicos que Gabriel Celaya sitúa en la base del proceso de pensamiento que va a desembocar en la lectura que realiza de la poesía, utilizando para ello las informaciones que sus análisis concretos ("experiencias lectores", he aquí una significativa expresión) de los poetas mencionados le suministran. Nuestro crítico expone una serie de justificaciones metodológicas en el

preámbulo de su libro que son enormente útiles, en tanto muestren la actitud consciente por él mantenida, aunque tal vez ignore la procedencia última de las mismas. Esto no presupone que sus conscientes planteamientos de base se correspondan necesariamente con los que sustentan el desarrollo de la investigación. Detengámonos, pues, en el preámbulo en cuestión. La base última de estas investigaciones concretas viene dada por su experiencia poética de "enamorado" creador-lector. Pero, al mismo tiempo que experiencia personal, Celaya la considera objetiva. Sitúa su exploración en un punto intermedio entre la teorización y la "especialización". Su trabajo, afirma, pretende ser una contrastación dialéctica de ciertos aspectos fundamentales de la poesía, estudiándolos en casos concretos más que de un modo teórico y especulativo. Así, introduce a las etapas de estas, como él dice, "razones narrativas".

Comencemos viendo el sentido de esa última expresión, "razones narrativas", porque va a darnos la clave de su actitud en relación con la poesía, así como va a justificarnos el porqué de su labor crítico literaria. Ya en la introducción a su libro anterior, Poesía y verdad (papeles para un proceso), la utiliza al tiempo que explica su sentido, sentido del que ahora vuelve a participar. Allí, la "razón narrativa" no es otra cosa que la serie de razonamientos, justificaciones y experiencias literarias que ofrece al lector, con un objetivo final claro: la desmitificación de la poesía y, consecuentemente, la rdvindicación de la misma como un quehacer del aquí y ahora. Pero, recordemos sus palabras: "Creo que un poeta, cualquier poeta, todo poeta si es honesto,

en lugar de apelar al mito de la Metapoesía, puede y debe hablarnos de su obra como de un quehacer entre otros que, aquí y ahora, con un objeto determinado, y partiendo de unas circunstancias dadas, trata de llevar adelante. Y para ello, demos lo que Ortega hubiera llamado nuestra "razón narrativa". Contemos por qué hacemos lo que hacemos, qué aprendimos, qué pretendemos" (26). Las "razones narrativas" que suponen las etapas de su Exploración de la poesía no son propiamente reflexiones sobre su quehacer poético, sino reflexiones sobre sus experiencias literarias de lector. De una u otra manera, "razones narrativas" de su vida literaria. De lo expuesto se infiere que su actitud es perfectamente racional, que su lucha contra los mitos y siguiente reivindicación de la poesía como una actividad humana del, insisto, aquí y ahora, es perfectamente racional, es típicamente existencial: existencia frente a esencia. Pero esotos presupuestos de corte existencialista los vamos a ir viendo con más detenimiento a través de otras justificaciones suyas de tipo metodológico.

Su pretensión de huir de lo estrictamente teórico y especulativo hace que vuelva su mirada a lo concreto u objetivo -Herrera, Bécquer y San Juan de la Cruz-, lo que le lleva a firmar que su exploración de la poesía va a ser en vivo. Su actitud existencial vuelve a ponerse de manifiesto, en tanto proclama la existencia concreta y singular, oponiendo a los conceptos abstractos del entendimiento la experiencia viva de la realidad. Esta exploración, pues, va a la experiencia concreta como fuente indispensable de la poesía que no quiere concebir abstractamente, esto es, al margen de la experiencia y de la vida. Pero es más, esta actitud metodológica de base

existencial se confirma no sólo por lo anteriormente expuesto, sino también por partir de su experiencia personal, tomándose a sí mismo como materia prima de la investigación: "Quiero decir con esto -señala Celaya- que cuando a lo largo de estas páginas me refiero a tal o cual poeta no es (...) sino simplemente porque me ha parecido que su experiencia poética coincidía con la mía". Después, afirmará también en el "Preámbulo" que su libro es, más que un estudio, el testimonio de una experiencia muy personal, pero a la vez muy objetiva. Como lo que inmediatamente se ofrece a su alcance es su propia realidad personal, el análisis que efectúa de estos poetas no puede ignorar el análisis fenomenológico de sí mismo. A partir de aquí, con un procedimiento de base heideggeriana, se pueden establecer las bases para elaborar un discurso sobre la poesía en general, que es lo que pretende hacer y hace. Pero Celaya ha vertido una afirmación que no podemos dejar pasar por alto. Esta es la reivindicación del carácter objetivo a la vez que personal de su trabajo. Esta afirmación es efectivamente una paradoja que nuestro escritor reconoce explícitamente, si bien intenta deshacerla en los siguientes términos: "¿Qué quiere decir, si no es una paradoja, esto de muy objetivo y a la vez muy personal? He aquí una cuestión de método que me lleva a empezar por donde empecé, puntualizándolo. Hay muchos modos de abordar la Poesía, dije antes. Y el peor, añado ahora, es el de aquellos que a falta de una fe última buscan, con el pretexto de cualquier tema, visiones conjuntas sobre lo humano y lo divino, y en tanto que conjuntos, cofortadores. Comprendo esta necesidad. No obstante, en el campo ya limitado de por sí que aquí exploro, a mí me parece más honrado y más fecundo abra-

zar a un poeta, a un solo poeta, en su limitación (...) para sacarle todo lo que lleva dentro" (27). De aquí Celaya derivará a una visión general de la poesía. Este razonamiento, que ya es importante por el mero hecho de haberse planteado y de haber dado cuenta de él al lector, no satisface nuestras exigencias intelectuales de objetividad, justamente. Es un razonamiento falaz, porque hace suponer que la objetividad del trabajo proviene de su aproximación a objetos concretos, sin que se vea obligado por ello a negar su experiencia personal como materia prima del proceso de pensamiento que emprende. Esta actitud supone que haber partido de un objeto real conlleva un conocimiento real u objetivo, una vez que de dicho objeto se ha extraído lo esencial -"todo lo que lleva dentro", que dice Celaya- tras un proceso de necesarias depuraciones. Este razonamiento es típicamente empirista y en absoluto niega su actitud metodológica en la que vuelven a dejarse ver algunos planteamientos de corte existencial. Es más, como vimos en su momento, el Celaya existencialista nunca fue negado, su paso al marxismo y a la poesía social fue una "evolución" en la que seguían latiendo posiciones ideológicas anteriores. Ahora, éstas vuelven a dejarse ver aquí, pero inmersas en una lucha ideológica, de la que Celaya es un magnífico caso concreto, con otra variante de una misma ideología de base que ha llevado a Celaya a una lectura hegeliana del marxismo. Así, pues, existencialismo, humanismo marxista y su proyección hacia una lectura hegeliana del marxismo, que culminará con su <u>Inquisición de la poesía</u>, coexisten contradictoriamente en estos momentos en Gabriel Celaya. En definitiva, sus planteamientos teóricos forman parte del horizonte teórico dominante

que lleva el marchamo de la burguesía (28).

Hay, además, una cuestión a tratar sumamente importante y esclarecedora. Me refiero a que su actitud racional, que le lleva ahuir de lo meramente especulativo y remitirse por tanto a lo concreto -los tres poetas mencionados- para pasar a construir una explicación de algunos aspectos de la "Poesía" (!Qué significativa la utilización de las mayúsculas!) en un sentido general, su actitud racional, digo, no le conduce sin embargo a una verificación objetiva de determinadas verdades comúnmente aceptadas que sitúa en la base de su exploración. Estas no son otras que la verdad del poeta y la verdad de su discurso. En apariencia se establece una contradicción entre el modo cómo lleva la investigación y estas concepciones básicas por él empleadas, en tanto éstas son pensadas o al menos así actúan como esencias. De salida, su exploración se presenta como una exploración de la poesía a través de determinadas prácticas concretas. Pero ¿qué es la poesía? Celaya en la justificación teórico-metodológica no responde -después sí lo hará, afirmando el carácter lingüístico especial de la misma, el ser imagen de la realidad y el que establece una real relación entre los hombres. Por tanto, él acepta la evidencia de la poesía, aunque rechace determinadas lecturas de tipo "metafísico" que de la misma se han venido haciendo. Su actitud, más racional y empírica, le lleva a lo concreto. pero en su aproximación a lo concreto ya esta previa e inconscientemente delimitado qué va a buscar allí. Esta es, pues, la contradicción. Claro que esta contradicción sólamente existe en apariencia, porque en realidad proceder de esta manera es perfectamente coherente con la problemática teórica, hoy dominante, de la que él parti-

cipo. Quiero decir, no hay contradicción interna porque las tendencias teórico literarias hoy dominantes no consideran necesario dar este paso previo ¿Para qué cuestionar y verificar lo que es evidente? Y sin embargo, todos sabemos que las evidencias son ideológicas hasta que objetivamente se demuestre lo contrario. Partir, pues, de la evidencia de la poesía, supone aceptar desde el principio que es una realidad esencial, inherente al ser humano, que toma como materia prima una lengua dada de la que se hace, por cualesquiera razones, un uso especial. Este sería, sucintamente expuesto, el punto de partida: un principio evidente que es aceptado por todos. Desde estos supuestos, efectivamente, no hay contradicción interna.

De lo expuesto inmediatamente más arriba se deduce que Celaya explora una sola cosa, la poesía -"idealista" en este caso-, a través de distintas técnicas creadoras. Lo importante, piensa Celaya, es que la poesía es, en tanto que objetivada en la escritura y reflejo de lo real. Da igual que Herrera se encierre en las palabras por sí mismas con las que perseguir lo bello absoluto y que Bécquer persiga a través de las palabras lo inefable metapoético y que San Juan de la Cruz intente reconstruir religiosa y doctrinariamente una experiencia mística. Lo importante es que han dejado escritos sus poemas y esa es su base común: de una u otra manera la expresión lingüística auténtica del sujeto hombre, primitivo o evolucionado, aislado o colectivo, pero siempre y en esencia igual a sí mismo. Por eso, nuestro crítico se aproxima a dichos poetas desde una misma base.

El análisis de los presupuestos teórico-metodológicos de Exploración de la poesía nos lleva ahora a dos cuestiones básicas: una, sobre el método dialéctico que dice emplear Celaya; la otra, sobre el sentido de esta exploración en relación con su concepto de poesía real, del que entrelíneas se da noticia en el epílogo del trabajo. La clarificación de esta última cuestión, podrá ayudarnos a comprender cuál es el sentido específico de su actitud teórico-metodológica, que hemos percibido ya en algunos de sus supuestos. Veámoslas, pues, conjuntamente.

Su investigación se presenta como una exploración en la que como método de conocimiento se ha empleado la dialéctica. La utilización del método dialéctico parece hacerse tanto a nivel del proceso de pensamiento como a nivel de la exposición concreta del resultado final de ese proceso. En el primer caso tenemos su concepción de la poesía como movimiento, poesía que cambia porque contiene una contradicción que genera una síntesis: poesía idealista (tesis) / poesía realista (antítesis) que generará una nueva poesía, ésta auténtica (síntesis). En este sentido su concepción es dialéctica. Por otra parte, observamos muy claramente en su exposición una formulación dialéctica: la poesía pura en Fernando de Herrera (tesis) / La Metapoesía en Gustavo Adolfo Bécquer (antítesis) y la poesía de vuelta en San Juan de la Cruz (síntesis). Implícita o explícitamente el método dialéctico parece actuar coherentemente. Y digo "parece" y no "actúa", porque en realidad he observado algunas contradicciónes. No obstante, antes de avanzar conviene tener en cuenta que la dialéctica como método puede ser "atra-

vasada" por distintas teoría o posiciones filosóficas o ideológicas, lo que básica y genéricamente ha permitido hablar de una dialéctica idealista y de una dialéctica materialista, no siendo esta última una simple inversión de la primera (un idealismo invertido no es un materialismo). Por tanto, se impone delimitar de qué dialéctica participa nuestro crítico y cuál es la coherencia interna que tiene su empleo.

Tanto a nivel de pensamiento como a nivel de exposición concreta, el método dialéctico empleado por Celaya genera una serie de contradicciones. Lo que despierta nuestra atención y duda inicialmente es el hecho de exponer en forma de proceso dialéctico los tres modos de poesía explorados, en el que la síntesis de la contradicción Herrera/Bécquer es la poesía de San Juan de la Cruz. La pregunta salta de inmediato ¿Cómo es posible que una poesía producida unos tres siglos antes que la de Bécquer sea fruto de ésta en tanto negación ¿Cómo es factible que llegue a esta conclusión si su investigación es "en vivo", esto es, una investigación pretendidamente no teórica ni especulativa? ¿ Cómo se puede extraer esta conclusión de las informaciones concretas que proporcionan esos objetos concretos, precisamente cuando éstos se hallan inmersos en un proceso histórico-dialéctico en que cada una de sus "fases" es negación de la precedente? Dos respuestas básicas caben a esta serie de preguntas, respuestas diferentes si, por un lado, nos circunscribimos a la dialéctica del trabajo o si, por otro, vemos el trabajo como resultado de un proceso dialéctico más amplio. En un sentido estricto, esto es, limitándonos a la estructura interna de esta exploración,

observamos una contradicción entre sus presupuestos de lectura y la lectura realizada: si se pretende partir de lo concreto y evitar cualquier teorización y especulación y de aquí extraer una lectura general de la poesía, no tiene sentido trabajar sobre la relación experiencia personal/poema realizado, aislando tres posibles actitudes de esta relación en un movimiento de vaivén de lo concreto a lo abstracto y viceversa para terminar "ordenando" ese material a nivel abstracto, porque si no no se comprende una síntesis de la del tipo de San Juan de la Cruz. Hay que anotar por lo tanto que, en el seno de esta primera respuesta, no le interesan los autores por sí mismos, sino los problemas poéticos que pueden verse fácilmente en estos autores. Desde esta perspectiva última, parece no haber contradicción: la síntesis de la contradicción poiesis/lírica es la poesía de vuelta. Este planteamiento es internamente coherente porque se piensa a nivel abstracto y, por tanto, "sin historia" (aunque tenga este discurso unos efectos históricos y sea resultado justa e inexorablemente de la historia). La contradicción estaría en afirmar que San Juan de la Cruz es síntesis de la contradicción Herrera/Bécquer. Ahora bien, esta coherencia interna no elimina la contradicción existente entre el modo cómo lleva la investigación y los presupuestos de lectura vertidos explícitamente en el "Preámbulo" de su <u>Exploración de la poesía</u>.

Decía más arriba que había una segunda respuesta a las cuestiones suscitadas, respuesta que se aproxima al libro como resultado de un proceso dialéctico más amplio, con lo que las contradicciones señaladas a nivel

interno dejan de desempeñar su papel, permitiéndosenos articular este trabajo en el conjunto de la producción del vasco y consiguientemente en el conjunto de sus concepciones teórico-críticas a un nivel de problemática global, porque, si bien la utilización de la dialéctica a nivel de la estructura interna del libro ofrece sus dudas, al nivel señalado tiene un sentido específico y distinto, tampoco exento de contradicciones. El proceso dialéctico que intento describir ahora toma como elementos del mismo no ya determinados aspectos fundamentales de la poesía cifrados en la relación experiencia personal/poema realizado, sino la poesía misma en un sentido más lato. La formulación última de este proceso sería la siguiente: Exploración de la poesía constituye la tesis, en tanto que en dicho trabajo se aborda la poesía "idealista" en sus distintas formulaciones; la antítesis es la poesía no idealista, llamada por Celaya poesía realista o social; la síntesis de esta contradicción habrá de ser la poesía auténtica, poesía sin autor, poesía colectiva y mayoritaria. Este proceso dialéctico se halla inscrito a su vez en un proceso dialéctico más amplio que alberga a la misma historia, a la sociedad. Este razonamiento es el que ha venido haciendo nuestro crítico a lo largo de una décad-a y está presente también en Exploración de la poesía. Gráficamente éste sería el proceso dialéctico que sustenta el trabajo, asi como su producción de corte "social":

XXXXS

TESIS	ANTITESIS	SINTESIS
poesía idealista	poesía realista	Poesía auténtica, sin autor, colectiva
Poiesis/lírica poesía de vuelta (Herrera/Bécquer>San Juan)	(poesía social en su coyuntura histórica)	
(inmensa minoría)	(la minoría en función de la inmensa mayoría)	(la inmensa mayoría)

En este caso la dialéctica que emplea Celaya pretende ser, y así lo parece, una dialéctica materialista, que no ignoraría la fundamental cuestión poesía/sociedad. Pero, irremisiblemente, está calada por determinados planteamientos idealistas, como vamos a ir viendo. En primer lugar, ya hice notar cómo planea sobre sus concepciones una noción de poesía inmersa en su base en el horizonte teórico dominante. Esta es la primera y fundamental contradicción. La segunda es la concepción de la poesía como un continúum -una esencia, en definitiva- con solución de recambio, que divide en idealista/materialista >auténtica, contradicción y síntesis inexistentes en la realidad, puesto que en ésta cualquier práctica poética es radicalmente una práctica ideológica, históricamente determinada, que procura unos efectos históricos en uno u otro sentido, esto es, a favor de la burguesía (tesis) o a favor del proletariado (antítesis), si bien como forma ideológica es una reproducción a largo plazo de categorías ideológicas burguesas. Tercera contradicción: la síntesis o poesía auténtica se generaría al mismo tiempo que la síntesis de la contradicción

burguesía/proletariado, produciéndose así una transformación social y la instauración como dominante de un modo de producción opuesto al capitalista. Esta transformación acarrearía la destrucción, en un plazo de tiempo indeterminado, de la ideología burguesa, con la que desaparecería la poesía, uno de sus discursos ideológicos, obviamente. Su dialéctica, por tanto, no es exactamente materialista.

Pero hay más. Explica que en futuras exploraciones indagará la cuestión poesía/sociedad y determinados problemas técnicos de la poesía y, cómo no, la relación poesía/política. Esto significa que se adentrará en la poesía realista, razón por la cual Celaya considera justificada su aproximación al problema poesía/sociedad, ya que esta poesía sí es real frente a la idealista. Este razonamiento no es nuevo en nuestro crítico y poeta. Ha sustentado su arquitectura teórico y crítico literaria a lo largo de los últimos años. Pero hay que decirlo una vez más: su razonamiento es tan lógico como inexacto. Está calado por una lectura vulgar del marxismo, representada en este caso por esa ya famosa teoría del reflejo (la poesía es una imagen de la realidad , dice en su Exploración de la poesía). Respecto del estudio de los problemas técnicos,también anuncia su posible realización futura. La objeción básica que se puede formular en este caso al crítico vasco es que considera los problemas técnicos (trabajo en equipo, canto y doctrina conjuntos, retorno de la poesía leída a la poesía oída, etc.) como problemas concomitantes con los anteriormente planteados, cuando en realidad los problemas técnicos son ya también los problemas sociales. No se trata, pues, de meros acompañantes. Son ya los mismos problemas socia

les. Es sólamente una matización, pero hodamente significativa.

El hecho de que Celaya sea considerado como un crítico más profesionalizado en esta Exploración de la poesía frente a su cambativa crítica social inmediatamente anterior, es consecuencia de una lectura parcial del trabajo, porque, Celaya no aparece más "profesionalizado", aunque trate de problemas únicamente poéticos. Celaya es el mismo de antes, paradójicamente el mismo de hace pocos años. No ha habido rupturas ni crisis, aunque las habrá (sobre todo en poesía). Así, la opinión de un José Luis Cano, vertida en su ya citado y descrito artículo, cae por su propio peso. Afirmar que Exploración de la poesía se diferencia de Poesía y verdad (papeles para un proceso) en que no trata de "moral poética", ni de la "situación histórica", sino de la"materia prima misma" como experiencia artística, supone haber leído el trabajo, desconsiderando la problemática que lo ha determinado. Si Celaya no habla aparentemente de moral poética en este libro ni de la situación histórica, se debe a que su objeto es la poesía idealista y ésta es concebida por nuestro crítico y poeta como una poesía "ideológica", no real por tanto. Sus análisis se limitan a este marco, por lo que parecen propiamente poéticos. Está encarando estas fórmulas de la poesía idealista en sus propios términos. Pero esta actitud metodológica no hace suponer que él conciba la poesía en estos términos idealistas. Recordemos que en realidad su preocupación y análisis de estos tres modos de poesía constituyen la tesis de un proceso dialéctico más amplio, que ye hemos descrito. Visto, pues, el libro dialécticamente, es decir,

en sus conexiones, en su dinámica, en su proceso de génesis, hemos de ratificarnos en que su moral poética está presente no sólo en las alusiones que se desprenden de sus palabras finales, sino también porque a esta tesis sucederá una antítesis (otra exploración que no ha llegado como tal, aunque puede "reconstruirse" en otros trabajos suyos) y porque este trabajo es parte de un conjunto, parte de una práctica que en última instancia vienen a forzar una síntesis, o sea, la poesía auténtica, sin autor, colectiva "que amanece". Así, pues, si investiga de esta manera es porque no le queda, desde sus concepciones teóricas actuales, otra alternativa. Además, su concepto de poesía, aunque idealista tras su ropaje materialista, no puede decirse que sea el de la poesía en sí mismo. Hace tiempo que se instaló en la esfera del compromiso , lo que también podemos ver en su "Epílogo". Recapitulando, Celaya no es ahora un crítico profesionalizado, sino que su "asepsia crítica" es la que impone el objeto sobre el que trabaja. Su moral poética y la situación histórica actúan, inevitablemente.

Ahora bien, este razonamiento plantea en principio una contradicción en ningún momento desdeñable: si este es el mecanismo que ha determinado el trabajo ¿ qué sentido tiene entonces afirmar, como afirma en el preámbulo, que su experiencia poética, que había coincidido alguna vez con las de estos poetas, le había impulsado a iluminarlos y a revivirlos? Es esa "mezcla" de humanismo existencial y lectura no marxista del marxismo, la que viene explicando toda su obra desde finales de los años cuarenta. Aquí está presente también, procurando por una parte esa "moral poética" y, por otra, el análi-

sis fenomenológico de lo primero que encuentra, esto es, su propia experiencia. Y en este sentido halla "materiales" coincidentes con los de estos poetas, porque Gabriel Celaya participó durante largos y comúnmente desconocidos años de posiciones literarias de corte vanguardista, posiciones que, una vez evolucionó a la poesía comprometida, tachó él mismo de idealistas. Nuestro escritor "militó" en el surrealismo y estuvo a la orden del sía de todo lo metapoético e inconsciente, asimismo intentó elaborar una poesía pura (Objetos poéticos tituló expresivamente el libro que recoge ese intentó e incluso intentará una experiencia de este tipo más adelante, intentos todos ellos fallidos naturalmente), intento frustrado porque en él se mezclaron elementos "puros" e "impuros", según su propia visión del problema, elementos que en su Exploración de la poesía los va a considerar inherentes al hecho poético, tal y como hemos podido apreciar en su análisis de Fernando de Herrera. Evidentemente, su paso por la poesía de vanguardia y consecuentemente las concepciones en ella implicadas, le ha proporcionado una experiencia y una posterior consciencia sobre determinados problemas poéticos, de los que ahora echa mano para explicar estos modos de poesía, pero sometidos a su nueva estructura teórica e ideológica ya referida. Aquí se disuelve la contradicción a un nivel global. Pero Celaya, en el mismo sentido que veíamos más arriba, sumergido en una exploración de la poesía idealista e identificado hasta tal punto con este objeto, ignora en su estudio no sólo la cuestión poesía/sociedad, sino que también adopta un tono de exposición que parece revivir, iluminando, sus posiciones vanguardistas-esteticistas anteriores. Pero, por el proceso dialéctico que está en

la base de producción del libro, no podemos afirmar ausente su "moral poética" y sí justificar, como lo acabo de hacer, la presencia en su trabajo de ese tono subjetivo-evocador-vivencial. Gabriel Celaya, pues, cuya experiencia personal le ha permitido hilar un fino análisis de las posibles vivencias y circunstancias existenciales de estos poetas, así como de la relación de éstos con el poema realizado, actúa desde la experiencia vivida inmersa en la consciencia de intelectual comprometido.

Una cuestión queda en el aire no aclarada suficientemente: ¿Por qué considera a San Juan de la Cruz al mismo tiempo idealista y realista? o mejor dicho ¿por qué lo estudia en un trabajo sobre la poesía idealista para decir finalmente de él que su poesía constituye el comienzo de una poesía realista? No hay contradicción desde los supuestos de Celaya, por cuanto el realismo del santo está en función de una religión y de unas posiciones doctrinales específicas que son idealistas: "era (su poesía) -dice- una lección y una consigna, o, como diríamos hoy, una Poesía comprometida (...) Sus Canciones resumían una experiencia y -objetivándola- se constituían en una doctrina. Por eso las monjas del Carmelo se las aprendían de memoria; por eso él las comentaba y explicaba. El "objeto recobrado" de San Juan de la Cruz es por todo ello (...) una puerta abierta hacia el nuevo realismo". Fíjense en la utilización que hace el crítico del adjetivo "nuevo", separando el realismo actual del de San Juan, que es un precedente aislado en una poesía idealista. La poesía del santo es sólo una puerta abierta, esto es, tiene una función deíctica, pero nunca se refiere a ella

como un camino recorrido que se impone recorrer.

Retomando el hilo, he de decir que es la segunda respuesta la que da coherencia a su utilización del método dialéctico. Pero he de afirmar también que esta coherencia no es materialista, porque aún siguen actuando determinadas "esencias", determinadas concepciones evolucionistas y, por tanto, idealistas en su base. Gabriel Celaya es un síntoma más de la contradicción por la que atraviesan los intelectuales comunistas de estos tiempos, sobrepasadas sus posiciones teóricas supuestamente marxistas por elementos foráneos al marxismo . De ahí ésta y otras múltiples contradicciones. Ya vimos en el capítulo anterior algunas de las razones de esta situación. No es caso de insistir en ellas.

Hemos realizado una aproximación al trabajo, analizando la problemática general en la que el mismo se inscribe, a través del análisis de su estructura interna, del proceso dialéctico que ha estado en su origen y de las contradicciones suscitadas. Ahora, veremos algunas de las reflexiones teóricas concretas sobre cuestiones tales como la creación poética, el lenguaje literario, la dicotomía fondo/forma, etc., cuestiones que, diseminadas a lo largo del trabajo, están caladas por la problemática general descrita, obviamente. Así, define el acto creador y, por tanto, su resultado final, la poesía, de la siguiente manera: crear poesía es fabricar un aparato verbal: "componer de un modo líricamente coherente una serie de palabras que recojan y transmitan eficazmente algo que el poeta piensa y siente pero no puede decir con el lenguaje común" (pág. 17). Y precisa-

mente sobre este lenguaje especial o literario se pronuncia asimismo en su Exploración de la poesía: "(el lenguaje literario) no es eufemismo, adorno, bien decir o acierto expresivo, sino revelación de lo que no se explica pero "es": revelación de lo que las palabras son" (pp. 65-66). En este último razonamiento insiste, cuando manifiesta que lo poético no nace de los pensamientos, sino de las palabra (pág. 57) y cuando en el mismo sentido afirma:"El poeta, en cambio, expone más de cuanto pudiera explicar: su obra encarna el acto mismo de escribir (de escribir hablando o comunicando), y nada más que este acto. Refiere sentimientos, pensamientos y fantasías, pero su verdadero asunto no son éstos, sino su convertirse en hechos poéticos: en palabras. El único tema de todos los poemas es éste: la oración poética. Toda Poesía es, en este sentido, una Poesía de la Poesía. Tiene un fin en sí misma, según decía antes, porque el poema acaba en sí, el Arte en cada obra de Arte, y tiene por eco una pretensión de absoluto" (pág. 73). Respecto de la cuestión fondo/forma dice: "Encontramos por tanto que la unión indisoluble de fondo y forma propia de la obra de Arte, es en rigor la convergencia de dos movimientos: el de los pensamientos, sentimientos e imágenes traduciéndose a música muda o zumbido rítmico, y el de la palabra-sonido irradiando su idea central" (pág. 107).

A través de estas citas de Exploración de la poesía, podemos reconocer con claridad las caracterizaciones que Celaya hace de la poesía: la poesía es un discurso lingüístico, esencialmente lingüístico, aunque sea resultado de determinadas necesidades expresivas del poeta, necesidades que condecen a una utilización específica

del lenguaje(en su originario brotar, en su pureza o autenticidad, dirá en Inquisición de la poesía) pero que para ser reconocido como tal hay que remitirse a la "objetivación" de esa primaria necesidad expresivo-comunicativa. La poesía se define en tanto "es", es decir, en tanto aparato verbal que proporciona una imagen de la realidad, siendo estructura abierta para mantener un contacto poético. Lo demás, con ser necesario, es de carácter secundario. La conclusión última, que no niega en ninguno de sus trabajos, es que el lenguaje poético, la poesía misma es un hecho lingüístico especial. Aquí empieza y acaba la poesía. Con matizaciones o sin ellas, todas las corrientes de pensamiento literario participan de esta concepción básica, ya lo he dicho en más de una ocasión y aún insistiré en ello. Celaya es uno más. Sin embargo, existe una concepción antagónica del fenómeno poético que lo considera como una práctica ideológica y como tal históricamente determinada, concibiendo además la lengua no como tal instrumento de comunicación neutral, sino como la existencia concreta de ideología, lo que convierte a este instrumento de comunicación en un instrumento de comunicación ideológica que, dadas las relaciones sociales existentes, hacen de él un instrumento de dominación que, dialécticamete y debido a la lucha ideológica, se puede orientar en uno u otro sentido de esta lucha, pero aquél es su sentido último. Además, lo que define a la poesía, según Celaya,es que "es", a través de la utilización del lenguaje por sí mismo, en su autenticidad. Es la única manera de acceder a algo o lograr una forma. Estos planteamientos son también típicamente los hoy dominantes. Estas nociones básicas han actuado en su libro junto a esos presupuestos metodológicos

de corte existencial y su "moral poética" y específica lectura del marxismo. Esto hace de Exploración de la poesía un síntoma que nos permite ver, como afirmaba, una realidad más amplia de la que forma parte: el estado de algo más que simple eclecticismo teórico de los intelectuales comunistas españoles de los años que nos ocupan: éstos están calados por una problemática teórica ajena al marxismo, lo que invalida, desde este punto de vista, y de una manera global sus lecturas y teorizaciones, aunque en el nivel de la práctica público-política pudiera ocurrir todo lo contrario.

Terminaré mi análisis refiriéndome a la presencia de algunos de los puntos tratados en su posterior e importante trabajo Inquisición de la poesía. En este trabajo vuelven a actuar las concepciones básicas aquí mantenidas. También vuelve a ocuparse de la Metapoesía, sentando ahora la raíz sociológica de la misma: "La apelación al misterio (...) se convierte en una necesidad para las clases dirigentes y económicamente privilegiadas que no quieren enfrentarse con la realidad, dentro de la cual sus posiciones de ventaja no tienen justificación posible " (pág. 19 de Inquisición de la poesía). Esta explicación, de la que les he dado a leer un simple botón de muestra, no llega a darse explícitamente en su Exploración de la poesía. Asimismo, en su último libro teórico, se refiere a Herrera al hablar de la transmisión y cambio del lenguaje poético, mostrándose crítico con el poeta sevillano, por cuanto su lenguaje poético acabó en un empobrecimiento del léxico y en un fetichismo verbal.

A Bécquer le dedicará un interesantísimo estudio, puesto como amplia introducción a la edición de sus Rimas (29), en el que vuelve a dar noticia de algunas cuestiones aquí tratadas, tan sólo que ahora con una orientación estrictamente crítica. Así, va a volver a tratar de la cuestión del "zumbido armonioso", la de la inefabilidad y el más allá, la de la comunión poética, etc.

Y ya termino. Insisto en la enorme importancia del trabajo en cuestión para comprender la trayectoria crítica de Celaya que en los años sesenta y setenta parecía cobrar un nuevo rumbo. No hay tal, al menos hasta aquí. De los siguientes trabajos, hablarán las páginas que doy a continuación.

En torno a Rimbaud (1969)

Gabriel Celaya publicó en 1947 una traducción de Une saison en enfer, de Jean Arthur Rimbaud, generalmente aplaudida (30). Esta publicación constituyó el séptimo número publicado por la flamante editorial-colección literaria "Norte, creada y co-dirigida, como sabemos, por Celaya y Amparo Gastón. Hasta esa fecha hemos de remontarnos para combrobar el interés que tan joven como influyente poeta francés suscitaba en nuestro crítico-poeta-traductor-editor. Ya hicimos referencia con anterioridad a los objetivos que "Norte" perseguía, de los que ahora podemos volver a señalar el deseo por parte de los editores de conectar, en plena postguerra, con la cultura europea vanguardista y liberal que, al fin y al cabo, estaba muy presente en la cultura española de los años anteriores a la guerra civil y que Gabriel Celaya deseaba recuperar en tiempos en que era atacada y perseguida desde los diferentes aparatos del régimen. Esta era, pues, una de las poderosas razones que llevaron al escritor vasco a prestar su atención a Rimbaud, aparte de porque careciera circunstancialmente de textos originales españoles del momento que editar.

Muchos años después, en 1969, la conocida colección "Visor de poesía", de Alberto Corazón Editor, iniciaba su andadura precisamente con la publicación de esta traducción que incluía además una introducción de Gabriel Celaya, titulada "Rimbaud sin más" (31), y un prólogo de Jacques Rivière (32), introducción que va a ser preci-

samente objeto de nuestra atención, ya que no son muchas las ocasiones en que deposita su interés crítico en escritores extranjeros.

En "Rimbaud sin más", comienza señalando el interés que en el período de entreguerras -los años veinte y treinta- comienza a observarse por Rimbaud, después de un largo silencio -desde la publicación de Poésies Complètes en 1895. Pero, no sólo tenía algo que decir a los poetas de entreguerras, sino también a los actuales. A continuación, pasa nuestro crítico y traductor a enumerar una serie de imágenes que conservamos del poeta francés, imágenes que recomienda mirar con cuidado por su carácter ocasionalmente deformante. La primera imagen que describe es la del Rimbaud de los surrealistas (poeta sin literatura, vidente, etc.). En segundo lugar, hace referencia al Rimbaud rebelde y anarquizante que simpatiza con la "Commune". Más adelante se refiere al "místico en estado salvaje", al bohemio, al colegial, al apasionado y destructor de la poesía, al mercader y, por último, al pío Rimbaud agonizante. "¿Cuál es la verdad de Rimbaud? -se pregunta Celaya-¿Fue un literato, un vidente, un mercachifle, un místico, un ambicioso, un aventurero, un bohemio, un pío arrepentido?" (33) Fue sencillamente un hombre con la miseria y grandeza agrandadas por la intensidad con que lo vivió todo. Posteriormente, presenta la traducción de Une saison en enfer, libro al que le atribuye un valor especial, en tanto fue el único que el poeta francés consintió en publicar y en tanto todo Rimbaud se encuentra en él con su ritmo sacudido y su sintaxis precipitada. Gabriel Celaya declina ofrecer una nueva interpretación de este libro, limitán-

dose a dar algunos datos de la vida del poeta, ordenados cronológicamente, y dejando al lector ante la obra abierta. Termina la introducción calificando el libro de auténtico y premonitorio.

Pero no es ésta la única ocasión en que Celaya se ocupa de Rimbaud, ya que en su trabajo Exploración de la poesía (34) se detiene a establecer un paralelismo entre este poeta francés y el español Bécquer (35), cualitativamente del mismo tipo del mantenido entre Herrera y el también poeta francés Mallarmé, paralelismo el primero al que hice referencia de pasada en su momento para poderlo abordar en esta ocasión más detenidamente. El hecho de que establezca esta comparación obedece a que su investigación es fundamentalmente sobre la poesía para lo que escoge algunas experiencias poéticas vigentes que, como la de Rimbaud, han llenado una gran parte de la "penúltima Poesía". En Rimbaud ve Gabriel Celaya ampliados los rasgos esenciales de Bécquer, en tanto hay descubrimiento del "Doble oscuro", consagración a ese yo oscuro que se presenta como su posibilidad trascendente con el consiguiente menosprecio de la razón, la concepción de la vida de "El Otro" como amor, la concepción de la función del poeta como revelador de la unidad del mundo. Asimismo considera que existe coincidencia entre ambos en su experiencia con respecto a la mujer, en su concepción de la poesía como revelación del misterio: habla "El Otro", en la utilización de imágenes, accesos proféticos, premoniciones, recuerdos de otra vida, en su concepción de la palabra como insuficiente y en el peligro de una total entrega a "El Otro". Finalmente, coinciden en la invitación al silencio y en el desplazamiento del problema poético a otros planos. Todos los puntos

en que Celaya observa estas coincidencias entre Bécquer y Rimbaud las salpica con citas de ambos poetas.

Rimbaud ha sido el único poeta extranjero sobre el que se ha ocupado Gabriel Celaya en su tarea crítica, excepción hecha de sus referencias críticas a Mallarmé y de Pessoa y excepción hecha también de sus traducciones de Blake, Rilke, Paul Eluard, etc. Celaya ha sido y es un crítico de la literatura española (al chileno Pablo Neruda lo "piensa" dentro de la literatura española) y, pese a su conocimiento e interés por su propio medio literario, podría aventurarse otra razón de esta entrega y dedicación: se ha ocupado de la literatura española como un medio de actuar desde su esfera de acción habitual, la literaria, sobre la realidad española en su sentido más amplio. Y si esto ocurre prácticamente con toda su labor teórico-crítica, con su breve lectura y traducción de Rimbaud ocurre otro tanto, pese a ser extranjero. Las traducciones de poetas extranjeros y en este caso además la introducción a la de Rimbaud están en función de la realidad social española. Esto explica, por otra parte, su escasa atención crítica, que no lectora, a lo que se produce más allá de nuestras fronteras y explica asimismo la específica orientación que le da cuando por fin realiza su crítica sobre alguno de estos escritores, Rimbaud en nuestro caso. La "rentabilidad" cultural, cuando no política, que extrae de esta crítica puede ser doble si atendemos a la fecha de la primera edición de la traducción y a la de la segunda edición que incluye esta introducción. En el primer caso (años cuarenta), ya lo decía, se perseguía el restablecimiento del contacto con las vanguardias y cultura europeas

en tiempos de autarquía no sólo económica, sino también de forzada autarquía cultural que estaba haciendo tabla rasa de la cultura española más típicamente republicana, europeísta en un grado elevado. En el segundo caso(finales de los sesenta), dados los malos tiempos por los que atravieza toda la cultura del realismo y la consecuente floración de actitudes y publicaciones de corte neo-vanguardista (el mismo Gabriel Celaya creyó pagar su tributo a este nuevo ambiente con determinadas publicaciones poéticas), la reedición de Rimbaud podría venir a reanimar este ambiente neovvanguardista como una pequeña pero significativa aportación en el conjunto de publicaciones que en este sentido están apareciendo en nuestro país por estos años, máxime cuando vino de la mano de la que habría de ser una importante colección de poesía, colección dirigida por Jesús García Sánchez y José Batlló. En este sentido, el mismo Gabriel Celaya se refiere en el primer párrafo de su introducción a la significación que Rimbaud tiene para los poetas actuales: "Rimbaud tenía algo que decir a los poetas de hace cuarenta años (los poetas de entreguerras). Y también tiene algo que decir a los de hoy. Aunque quizás no sea lo mismo".

En "Rimbaud sin más", Gabriel Celaya no realiza propiamente una lectura del poeta francés. Se limita a ofrecer algunas informaciones mínimas sobre las diferentes imágenes-lecturas que de dicho poeta hemos heredado y algunos datos de su trayectoria vital, dejándonos ante la obra abierta de este hombre que, como tal, reúne al mismo tiempo sus grandezas y sus miserias. Ahora bien, esta no lectura no deja de ser paradójicamente una lectura, motivada por una concepción de la obra literaria

como "lugar de cruce"" del autor y lector, donde éste cierra el ciclo de la comunicación iniciado por Rimbaud. Desde estos presupuestos, la obra, toda obra literaria, es una obra abierta, plurisignificativa. La lentura o interpretación que hace Celaya del poeta no se reduce a ofrecer "su" lectura, sino que da cuenta de la multiplicidad de interpretaciones que puede tener. Es de señalar, pues, el ambicioso carácter de su propuesta, así como nos muestra la importancia que nuestro crítico da antes a la lectura-recreación-comunicación literarias más elementales, esto es, a nivel de simple lector, que al acto crítico o lectura especializada. Lo importante, viene a decirnos, es la obra literaria, la obra abierta, resultando ser estas concepciones y planteamientos tan viejos como su misma actividad crítica (recordemos, por poner un caso, su crítica del novelista norteamericano Henry Miller). Lo demás no tiene importancia o al menos la importancia que se le suele dar. Aquí tenemos a Rimbaud, nos dice, consumámoslo. En esta actitud de nuestro crítico planea sobremanera su faceta de creador, que se traduce en una defensa de lo más elemental y directo de la literatura: la simple y llana comunicación, cualquiera que sea ésta, entre el autor y el virtual lector.

Sin embargo, esta lectura de base no niega la que Celaya realiza al establecer el paralelismo entre el poeta español y el francés, si bien tomándolo como ejemplo vivo de esa tendencia general de la poesía que ha dado en llamar "Lírica". Desde este punto de vista, Rimbaud es un "lírico" al igual que Bécquer, ofreciéndonos las concepciones básicas del fenómeno literario del poeta

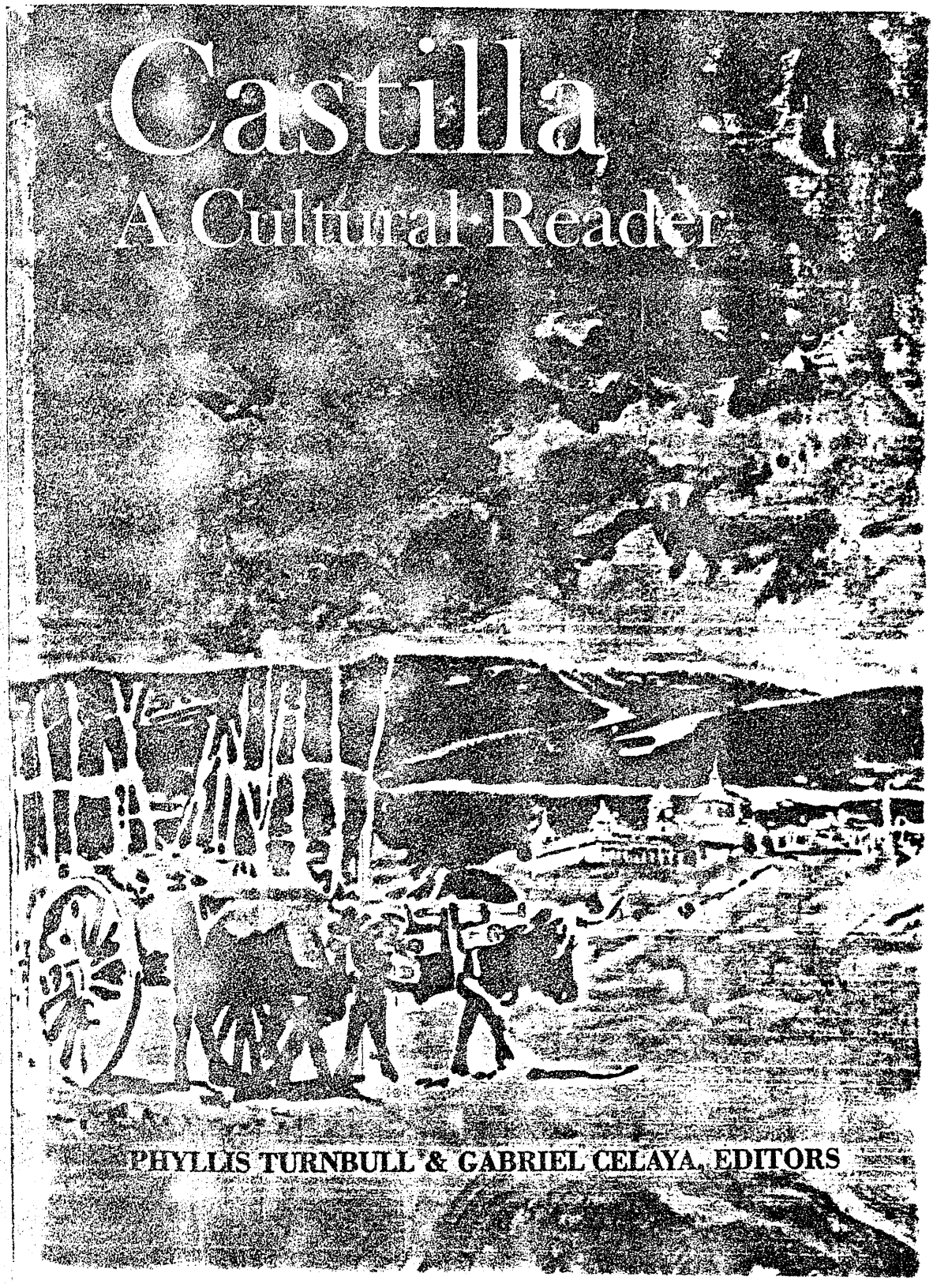
que nos ocupa a través de determinados textos. Y digo que esta lectura global del Rimbaud lírico no niega la anteriormente referida , por cuanto Celaya ofrece una caracterización total de su obra y una explicación del porqué de la misma, caracterización y explicación que no eliminan el carácter abierto de su obra, de toda obra literaria, cuya recreación última por parte de los lectores es en definitiva lo único que importa.

Gabriel Celaya, tal vez por afinidad "lírica", conoce y lee a Rimbaud. Testimonios de este interés son sus referencias al poeta francés en determinados trabajos. Así, en su <u>Inquisición de la poesía</u> (pág. 17) se refiere a él a propósito de la Metapoesía, señalando cómo fue vidente del más allá y, para ello, cita la rimbaudiana <u>Carta a un vidente</u>. En su volumen <u>Gustavo Adolfo Bécquer</u> (36) vuelve a ofrecer el paralelismo del que nos hemos ocupado. Y, finalmente, en su conocida "Carta a José García Nieto" lo cita como ejemplo de rebeldía subjetiva anarquizante que, pese a su actitud, desconoce por donde va lo propiamente revolucionario. No es de extrañar que en esta carta ataque al joven poeta, ya que Celaya se encuentra en los años de mayor realismo, esto es, de mayor compromiso literario y político, años en los que había roto con sus orígenes vanguardistas y, de alguna manera, con los poetas que más habían obrado sobre él. Frente a estas últimas opiniones, llama la atención el silencio que mantiene por lo que a este problema respecta en la introducción que nos ha ocupado en esta ocasión. Un silencio elocuente, significativo, por cuanto el Ce-

laya realista no hubiera dudado un segundo en atacarlo para así poner de manifiesto una vez más las bases de la poética del realismo social. Por tanto, el hecho de que ahora no se pronuncie sobre el particular es síntoma de que algo ha cambiado o está cambiando. Y así es efectivamente, hay un cambio: la poesía social ha entrado en crisis, las vanguardias cabalgan de nuevo. Celaya no sabe qué hacer: la multiplicidad de sus libros y actitudes poéticas, que se observan a simple vista, en los años sesenta y setenta ratifican cuanto digo. Pero una cosa son las apreciaciones a simple vista y otra, distinta o coincidente, los resultados del análisis pormenorizado de esta producción. De ella se ocupa en la segunda parte de este estudio.

"Castilla, a Cultural Reader": un manual para extranjeros anglófonos (1970)

En 1970 publicó Celaya, en colaboración con Phyllis Turnbull, un manual o texto introductorio a la lengua y literatura españolas (37) para alumnos de habla inglesa. Esta publicación, poco conocida en nuestro país, ya que vio la luz en Nueva York, sorprende a quienes seguimos de cerca la trayectoria y publicaciones del vasco, porque ofrece a nuestra atención una faceta desconocida de nuestro inquieto escritor. Ahora bien, el hecho de que lo estudie en este trabajo se debe a dos razones fundamentales que van íntimamente relacionadas: una, el peso de la realización del trabajo recayó especialmente sobre Gabriel Celaya, ya que, por circunstancias que no son del caso y que nuestro escritor tuvo a bien exponerme, se vio en cierta manera comprometido a la elaboración del mismo; la otra, el manual, que se apoya fundamentalmente en textos literarios sobre el tema de Castilla, supone una labor crítica en un doble plano: en tanto existe una selección de textos literarios y en cuanto se ofrece una quintaesenciada introducción a la vida y obra de cada uno de los escritores seleccionados, introducción que, pese a su brevedad, rebasa con mucho una "asáptica" información biobibliográfica, no excluyéndose por tanto una interpretación global del sentido de la vida, de la obra y del momento histórico-literario de los escritores en cuestión. Aunque sin pretensiones de erudición ni de originalidad y con una orientación pedagógica, Castilla,



Cubierta de la primera edición de
Castilla (A Cultural Reader (1970)

a Cultural Reader supuso una tarea y esfuerzo críticos considerables que no podemos ignorar en una investigación de estas características.

Para no incurrir en repeticiones que pueden hacer excesivamente monótona la lectura de este trabajo, no voy a detenerme en una descripción exhaustiva del libro en cuestión, esto es, no voy a dar cuenta puntual de sus afirmaciones críticas sobre los distintos escritores seleccionados, ya que de esto me ocupo en otro lugar del presente estudio (38). En cambio, lo que sí creo oportuno es ofrecer una descripción global del libro, con lo que así cumplo los distintos objetivos marcados.

El libro contiene un prefacio, un prólogo, veinte y dos apartados dedicados, respectivamente, a Salvador de Madariaga, Ramón Menéndez Pidal, Manuel Machado, Antonio Machado, Azorín, Miguel de Unamuno, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Pedro Laín Entralgo, Ortega y Gasset, Américo Castro, Pío Baroja, Ignacio Aldecoa, Carlos Arniches, Dámaso Alonso, Solana, Camilo José Cela, Ramón Tamames, Angela Figuera, el propio Gabriel Celaya, Gloria Fuertes (agrupados estos tres bajo el título de "La poesía social") y Ramón Gómez de la Serna, incluyendo además ejercicios y, finalmente, un vocabulario bilingüe. Asimismo posee numerosas ilustraciones fotográficas de pueblos y tierras castellanas. La publicación suma un total de doscientas noventa páginas. Por otra parte, cada uno de los apartados se estructura de la siguiente manera: una breve introducción a la vida y obra del escritor en cuestión y el texto o textos seleccionados, anotados con

múltiples aclaraciones e interpretaciones. Este es, pues, en una visión de conjunto el libro. Pero, internémonos en él.

En el "Prefacio, que firman con sus iniciales los coautores, podemos leer: "Esta colección de lecturas inspiradas en el tema de Castilla, alma y esencia de España, está destinada a estudiantes que se dedican a la lengua, literatura y cultura españolas. Todas las selecciones se presentan aquí en su forma original. Siendo de varios géneros -ensayo, cuento, poesía, drama- y de más de veinte autores de inclinaciones diversas, le ofrecen al estudiante una variada experiencia lingüística y una introducción a la literatura española de este siglo" (39). El resto del prefacio se dedica a agradecimientos.

En el póólogo se vierten una serie de consideraciones sobre lo que es el eje nodal del libro, Castilla, desde un punto de vista histórico-geográfico-cultural, y unas explicaciones sobre los autores y textos seleccionados. Así, comienza diciéndose: "Como suele decirse, Castilla hizo a España. Esto es cierto, pero sólo en parte. Habría que añadir, como Miguel de Unamuno hacía, que "si Castilla ha hecho la nación española, ésta ha ido españolizándose cada vez más, fundiendo más cada día la riqueza de su variedad de contenido interior, absorbiendo el espíritu castellano en otro superior a él, más complejo: el español"" (40). En el siguiente párrafo, se hace una descripción del medio natural de nuestro país con especial atención a la meseta castellana, afirmándose que este medio predispone a la Península Ibérica al aislamiento y paradójicamente a las invasiones en tan-

to se encuentra abierta a diversos mares (41). Precisamente uno de los textos seleccionados, "La tierra", de Salvador de Madariaga (de su libro España, 1931), aborda esta cuestión. Queda claramente resaltada aquí la función centralizadora de Castilla que no sólo se debe a razones de tipo geográfico, sino también a razones de tipo histórico, como se encarga de demostrar Menéndez Pidal en el texto seleccionado para este manual (de Castilla, 1945): el carácter progresivo y "casi revolucionario" de los castellanos de aquella época, que hoy resulta difícil imaginar. Más adelante, se hace referencia a la situación actual de Castilla: "es una comarca triste, seca y atrasada, contra cuya paralización se sublevan muchas veces las regiones del litoral español (Cataluña, País Vasco, Valencia, Galicia) que son evidentemente más ricas, más trabajadoras y más progresivas que la vieja Castilla. No obstante, el solar castellano ejerce sobre todos los españoles un misterioso atractivo. Es un mágico imán, el único centro posible de la unidad de la patria" (42). No podía faltar en el prólogo la detenida atención a Castilla como tema literario, exponiendo que a comienzos del siglo XX es cuando se produce un movimiento de simpatía hacia Castilla. Este redescubrimiento del alma sobria y belleza de los campos castellanos, es protagonizado por escritores no castellanos, sino de la periferia española: los vascos Miguel de Unamuno (de quien selecciona "En un cementerio de lugar castellano", de Andanzas y visiones españolas, "Castilla", de Poesías, y "Avila, Málaga, Cáceres", de Cancionero inédito) y Pío Baroja ("La trapera", de Vidas sombrías, 1900); el levantino Azorín ("El ambiente de Argamasilla" y "Vida de un

labrantín", de La ruta de Don Quijote y de España, respectivamente); los andaluces Manuel Machado ("Castilla", de Alma, 1900) y su hermano Antonio ("A un olmo seco", "A José María Palacio", "Orillas del Duero", "Amanecer de otoño", "Campos de Soria, de Campos de Castilla (43)), cuyos textos demuestran hasta qué punto era profundo y sincero en ellos el sentido de lo castellano. Este amor a Castilla, dice a continuación, sigue vivo en escritores posteriores como Vicente Aleixandre ("Esquivias: bello nombre", de En un vasto dominio, 1962), Gerardo Diego ("El ciprés de Silos", de Versos humanos, 1918-1925), Ortega y Gasset ("Notas de andar y ver (de Madrid a Asturias o los dos paisajes)", en El espectador), Pedro Laín Entralgo ("Descubrimiento de un paisaje", de La generación del 98), Américo Castro que estudia profundamente el problema del pueblo español ("El pueblo español", artículo publicado en La Torre (Revista General de la Universidad de Puerto Rico), 1962). El problema de España era también obsesionante para los "poetas sociales", razón por la cual se incluyen en esta antología poemas de Angela Figuera ("Canto rabioso de amor a España en su belleza", de Belleza cruel, 1958), de Gabriel Celaya, cuya introducción a su vida y obra firma explícitamente Phyllis Turnbull ("A Sancho Panza", de Cantos iberos, 1955), y de Gloria Fuertes ("Labrador", de Que estás en la tierra, 1963). El único texto no literario que selecciona es un estudio del economista Ramón Tamames sobre el trigo, producto fundamental en la economía castellana ("El trigo", de Estructura económica de España) Un nuevo aspecto de Castilla-España que da cabida en este libro a través de unos textos es el de "la Es-

paña negra", acudiendo para ello a escritores como Gutiérrez Solana, más conocido como pintor ("Colmenar Viejo", de Dos pueblos españoles), y a Camilo José Cela ("Brihuega", de Viaje a la Alcarria). Por último, recoge textos sobre Madrid, centro de España, situado entre ambas Castillas y que en realidad, dice, no es castellano, por la procedencia de sus habitantes y por el desarrollo tardío y artificial de que ha sido objeto. Así, recoge textos del vasco Pío Baroja, ya citado, del también vasco Ignacio Aldecoa ("Seguir de pobres", de Espera de tercera clase, y "El porvenir no es tan negro", de Caballo de pica), de Carlos Arniches (un fragmento de La pareja científica) y de Dámaso Alonso ("Insomnio", de Hijos de la ira, 1944), terminando con una visión de Madrid "viva, humorística y poética" de Ramón ("Letanía de Madrid").

No sólo sorprende la trayectoria poético-intelectual de nuestro polifacético escritor, sino también la diversidad de ocupaciones que ha venido manteniendo. A su actividad de ingeniero-director gerente un día y a la actividad coyuntural de corresponsal de Las Españas, amén de su dedicación casi exclusiva a la actividad literaria en todos sus frentes posibles, hay que sumarle ahora su tarea pedagógica con alumnos extranjeros, de la que es buena y única muestra el manual que nos ocupa. Un poco obligado por determinadas circunstancias y llevando el peso de su elaboración, lo cierto es que Celaya

es responsable, co-responsable, de este trabajo que, como es lógico, ofrece poca novedad y aportación crítica. Claro que esto no supone ignorar el interés que dicho trabajo posee. Efectivamente lo tiene y en elevado grado, por cuanto nos permite vislumbrar de alguna manera las posiciones críticas de Gabriel Celaya frente a un importante núcleo de escritores españoles contemporáneos y muy especialmente sus posiciones con respecto a Castilla no sólo como "tema literario", sino también como realidad histórica. Dedicar, pues, un manual no digo a España sino a Castilla posee una profunda significación y lo entronca de cualquier forma con las preocupaciones de los escritores de la generación del 98, de esta mal llamada generación. Y esto, qué duda cabe, es importante, ya que el manual va a servirnos de hecho para conocer mejor a nuestro poeta y crítico y para delimitar su deuda con los noventaiochistas, quienes aún gozan de una enorme influencia. Por todo ello, Castilla, a Cultural Reader (pese a llevar el título en inglés, está escrito obviamente en español) es, para nosotros, algo más que un simple manual. Es el resultado final de un esfuerzo crítico que conlleva una selección de autores y de textos, esfuerzo que debe ser medido y valorado.

Por otra parte, insisto en que dos son los autores del trabajo, si bien el peso de la realización del mismo lo llevó Gabriel Celaya. Y vuelvo a mencionar esta circunstancia para que el lector tenga presente que algunas opiniones aquí vertidas pueden no ser suyas, aunque por el simple y decisivo hecho de estampar su firma al frente de la edición debamos suponer que se responsabiliza de cuanto allí se afirma. De una u otra forma, lo

cierto es que en Castilla, a Cultural Reader se nota la mano de Celaya. Por todo ello, podemos responsabilizarlo del trabajo, trabajo -y he aquí una cuestión importante- que entra en contradicción con las afirmaciones vertidas en otros libros suyos de poesía de tema vasco, donde el tema de Castilla desempeña un importante papel, papel que juega peyorativamente. Así, pues, comenzaremos viendo el tratamiento deparado a Castilla; para adentrarnos más adelante en el sentido que posee esta selección de autores y de textos, vistos no individualmente, sino por las problemáticas que los unifican o en su caso diversifican; finalmente, no podremos ignorar el sentido de esta publicación, destinada de antemano a un grupo muy concreto y reducido de lectores-estudiantes extranjeros, muy especialmente norteamericanos.

Que Castilla ha sido la base de lo español y que esta realidad final, por compleja, ha sobrepasado a aquélla es la concepción básica que ofrece Gabriel Celaya en este trabajo. También, podemos observar su opinión, comúnmente mantenida, de que el solar castellano y sus habitantes han ejercido un misterioso atractivo sobre todos los españoles y han venido cumpliendo una función centralizadora a lo largo de la historia de España. De este atractivo dan cuenta los escritores españoles contemporáneos que volvieron su atención a Castilla, como demuestran los textos seleccionados para el trabajo en cuestión. Estas son, a grandes rasgos, sus ideas con respecto a Castilla, ideas que muy bien podríamos calificar de "equilibradas", por cuanto no se ignora la importancia histórica y el carácter progresivo de Castilla un día y por

cuanto sabe disociar coherentemente lo propiamente español de esa realidad castellana (esto no lo hace a nivel de lengua, como veremos), al ser lo español ya una realidad disitinta cuantitativa y cualitativamente. Ahora bien, si juzgo en esta ocasión sus ideas al respecto como ideas "equilibradas", en tanto ajustadas de alguna manera a la realidad, se debe a que ha habido determinados momentos en que sus palabras sobre tal cuestión no gozaron de equilibrio, al estar atravesadas por unas circunstancias históricas muy concretas y por un nacionalismo, nacionalismo vasco se entiende, exacerbado. Así, por ejemplo, el Celaya que vemos en este manual es muy distinto del que podemos ver en sus Cantos iberos (1955), libro del que se toma precisamente un texto para esta muestra antológica sobre Castilla,donde se canta más que lo específicamente vasco lo español-ibero, o en sus libros de tema vasco Rapsodia euskara (1961) y Baladas y decires vascos (1966) y, no digamos, en Iberia sumergida (1978), libros de poesía todos ellos nacidos, pese a la amplitud cronológica, desde su fuerte compromiso social.

Como prueba de la actitud contradictoria que en este sentido ha venido manteniendo el vasco, les voy a transcribir dos citas textuales, extraídas del libro en cuestión y de uno de los más famosos libros de poesía suyos Cantos iberos. La que pertenece a Castilla, a Cultural Reader es la siguiente: "Bajo el título de La poesía social agrupamos tres poemas opuestos en su forma sencilla y directa a la poesía minoritaria de la generación anterior. De un modo o de otro, la preocupación por

"el problema de España" sigue siendo obsesionante para estos poetas como lo era para los que la precedieron. Partiendo de la figura literaria de un Sancho Panza o un labrador típicamente castellanos, llegan los poetas por extensión, como en "Canto de amor rabioso a España en su belleza", a la inclusión de toda España, y España depende de Castilla. La segunda cita, extraída de la "Nota" que pone al frente de la segunda edición de Cantos iberos (1975), viene a ser una justificación de por qué trata del tema y problemática de España en dicho libro cuando en otros se ha pronunciado a favor de lo vasco y por tanto expresamente en contra de lo español: "Piénsese, para comprender aparentes contradicciones de estos cantos con mis poemas vascos, cuánto me impresionaba a mí el que César Vallejo y Pablo Neruda, aun no siendo mesetarios, como yo no lo soy, pudieron sentir en su entraña los problemas de la península. Pues la cuestión de que se trata -más que castellana- es ibera" (44). Esta afirmación que realmente es un curarse en salud frente a posibles críticas, choca por entero con las afirmaciones vertidas en su manual y, aún más, con una apostilla que hace a una serie de poemas incluidos en su antología El hilo rojo (45), y que figura al pie concretamente de su poema "España en marcha", perteneciente a su citado libro Cantos iberos, donde textualmente se lee: "Este poema y los cinco que le siguen en este libro, pertenecen a Cantos iberos (1954) (esta es la fecha de composición, pues la de publicación es la de 1955, como sabemos). 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". La contradicción, pues, es total. Podría incluso citarles determinados textos poéticos para ratificar cuanto digo. Pero no lo creo necesario, por cuanto estas citas son lo suficientemente esclarecedoras. De lo expuesto se infiere que el Celaya más ecuánime y objetivo es el de Castilla, a Cultural Reader, tal vez porque no necesite realzar lo vasco-ibero ahora ni actuar sobre los españoles, al estar dirigida esta publicación a extranjeros. Por cualesquiera razones que sean, lo cierto es que Celaya conecta en su manual con la problemática que al respecto los españoles hemos heredado del 98. De ahí que haya seleccionado a cuatro escritores de esta época tan prestigiosos como Unamuno, Baroja, Azorín y Antonio Machado, lo que nos da pie para entrar en la cuestión de los escritores seleccionados y problemáticas básicas de los mismos, vistos todos ellos lógicamente en estrecha relación con Gabriel Celaya, que es nuestro objetivo fundamental ahora.

Nuestro crítico selecciona a una veintena de autores que podríamos agrupar muy bien de la siguiente manera: un primer grupo de escritores noventaiochistas y un modernista (una y la misma cosa), Manuel Machado; un segundo grupo de escritores que inician su labor en las primeras décadas del siglo, dominando en éste los ensayistas; y, por último, un tercer grupo constituido por escritores de la postguerra, en el que sobresalen los poetas. Aparte de porque hubieran tratado el tema de Castilla, hay una razón básica común que ha impelido a Gabriel Celaya a efectuar la selección: todos los escrito-

res, salvo alguna excepción, han adoptado una actitud crítica, en mayor o menor grado intensa, con respecto a las circunstancias y realidad histórica de su momento, actitud que ha sido fruto de una ideología progresista que ha procurado generar determinados cambios en la sociedad española. Ahora bien, conviene precisar aún más qué entendemos por ideología progresista y cuál es su sentido histórico. Para ello nos remitiremos a los mismos autores, evitando así cualquier generalización que, por tal, pueda resultar equívoca. Al seleccionar a los componentes de la llamada generación del 98, ya citados, Gabriel Celaya se está haciendo eco de la actitud crítica y renovadora que mantuvieron aquellos intelectuales en relación con su momento histórico, actitud que venía a representar los intereses de una clase que todavía no controlaba suficientemente determinados aparatos y mecanismos sociales: la burguesía española, y esto pese a que alguno de ellos se consideraran de izquierdas. Cuando escoge a los escritores que inician su labor y trayectoria intelectual en las primeras décadas del siglo (Madariaga, Menéndez Pidal, Américo Castro, Ortega, Ramón, Aleixandre, Diego, etc.) se está haciendo eco de los portavoces más sobresalientes de la ideología burguesa liberal de la época que intenta imponerse en la realidad española a través de determinadas instituciones, tales como el Centro de Estudios Históricos, la Institución Libre de Enseñanza, etc., y que lucha por una España "moderna", esto es, no tradicional o feudalizante, una España europeizada, abierta. Hay otros escritores de este momento que han sido seleccionados también por otras razones: por su carácter vanguardista (Ramón), por su carád-

ter satírico y crítico social (Arniches es el caso), por la ruptura de las normas establecidas y la denuncia de un aspecto intocable de la realidad española: la España negra (Solana, por ejemplo). La mayor parte de los textos que selecciona de estos momentos pertenecen al género del ensayo (el ensayismo crítico alcanzó en estos años su máxima eclosión en España y su existencia y brillante desarrollo se explica al ser éste un medio idóneo para exponer determinadas reflexiones con objetivos circunstanciales a partir de determinados textos u objetos concretos). Cuando se enfrenta a los escritores de postguerra, los criterios que utiliza para su selección, con ser parecidos, no son idénticos; ya que hay una nueva coyuntura histórica que obliga a los escritores de este período a resistir más que tratar de imponer una determinada ideología. Ya no corren los tiempos en que todo era posible para la burguesía y pequeñoburguesía liberal, como efectivamente lo fue con la proclamación de la IIª República. Ahora, a lo más que aspiran los escritores de ideologías progresistas es a resistir, resistencia que se traduce en una denuncia de la situación social, renuncia que se efectúa a través del "estilo literario" (el tremendismo y tono abrupto de un Dámaso Alonso), a través de un cambio de concepción en la poesía (la poesía humanizada de un Aleixandre) o de ambas cosas a la vez (la poesía social de Angela Figuera, Gloria Fuertes y del mismo Gabriel Celaya), a través de la expresión literaria que pretende ajustarse a la realidad (Aldecoa) o bien por medio de una vuelta al 98 (Laín Entralgo o, aparte del tremendismo, por retomar la noventaichista costumbre de los libros de viajes (un Cela, por ejemplo).

Los escritores, pues, han sido seleccionados en su mayoría por su ideología progresista. Por lo que a los textos respecta, los que pertenecen al ensayo corresponden fundamentalmente a los escritores de las primeras décadas de siglo; los de narración, a los noventaiochistas, salvo el caso de Antonio Machado y Unamuno, yaalgunos escritores de postguerra; los de poesía, especialmente a los de postguerra, habiendo sido seleccionados éstos por su carácter crítico y/o por sus concepciones realistas de la poesía.

Este es, sucintamente expuesto, el sentido de los autores y textos seleccionados. Ahora bien, ¿cuál es el sentido que tiene haber escogido a éstos y no a otros autores? o, formulando la pregunta de otra manera,¿ cuál es el significado que para Celaya poseen y cuál la tesis, más que literaria, que en conjunto exponen en este libro? Que nuestro crítico retome éstos y no otros textos y a éstos y no a otros autores supone aceptar la problemática en ellos inscrita de alguna manera. Y no vierto esta afirmación gratuitamente. Basta leer las notas biobibliográficas que preceden a los textos, para percatarnos de la favorable opinión que a Celaya le merecen tanto los autores como los textos allí reproducidos, si bien el grado de identificación varía en relación con unos u otros escritores, mostrándose en algunos casos más crítico y escéptico. Así, hablando del 98, gusta más de Antonio Machado que de Azorín y más de Unamuno que de su paisano Baroja, al que le echa en cara que sus escritos y narraciones no se orienten, pese a sus denuncias, a transformar la realidad. Su identificación con los ensayistas

liberales es prácticamente total. Lo mismo ocurre con los escritores y poetas vanguardistas, aunque prefiera el Aleixandre humanizado de la postguerra y la poesía "no abstracta" (basada en la realidad, pues) de un Gerardo Diego. Se identifica, por otra parte, con todos los poetas de la postguerra seleccionados (no en balde han participado o participan de la poética realista). De los narradores de estas últimas décadas seleccionados, Cela y Aldecoa, crítica del primero su trayectoria última, aunque no sus orígenes y el valor literario de su producción; y del segundo, el carácter incompleto, revolucionariamente incompleto, de su denuncia. Finalmente, favorables son sus juicios de Laín Entralgo y, cómo no, de Ramón Tamames. Así, pues, en su conjunto los textos son una crítica de la situación española de sus momentos respectivos, que vuelven a cobrar nuevo valor en una coyuntura histórica diferente, en la que aún subsisten irresueltos los problemas que determinaron aquellas críticas respectivas. De esta crítica global, en ocasiones velada, participa lógicamente Gabriel Celaya.

Los lectores de Castilla, a Cultural Reader podrán introducirse en la lengua y literatura españolas de la mano de esta específica visión de la realidad, una visión calada por el sistema de valores-intereses de la burguesía liberal española. Esta es, en su mayor parte, la lógica de los textos y, por tanto, la lógica del libro como unidad, así como de quien ha dispuesto su estructura: Gabriel Celaya.

Ultima lectura de Bécquer: el hombre, el escritor, la obra (1972)

Gabriel Celaya se ha ocupado de Bécquer en otras ocasiones. Recordemos sus dos artículos sobre el poeta sevillano aparecidos en La Voz de España a finales de los años cuarenta (46) y la más reciente atención, larvada no obstante por aquellos años (llegó a anunciar una conferencia sobre Bécquer, en tanto poeta antagónico de Herrera, conferencia que no llegó a pronunciar), de la que buen ejemplo es la segunda parte de Exploración de la poesía (47). En 1972, aparece en la colección "Los poetas" de la editorial Júcar una edición de las Rimas, precedida de un amplio estudio -ciento cuarenta páginas- debido a Gabriel Celaya, responsable también de la edición (no crítica) de los textos poéticos, y todo ello bajo el título de Gustavo Adolfo Bécquer, publicación que constituye su hasta ahora última palabra sobre el poeta sevillano que tantas inquietudes y preocupaciones le ha suscitado.

Antes de seguir adelante, debo dar una explicación al lector de por qué rechacé en su momento la idea de agrupar en un solo apartado las distintas publicaciones de nuestro crítico sobre Bécquer. La razón fundamental que me llevó a esta decisión metodológica radica en que el simple hecho de coincidir las distintas publicaciones en el tema, no justificaba en este caso su estudio conjunto, porque los dos artículos publicados en los años

Cubierta de la primera edición de
Gustavo Adolfo Bécquer (1972)

cuarenta eran, en su caso, el simple recuerdo de una circunstancia anécdótica de estilo, permítasame la expresión, muy provinciano y, en otro, los inicios de la desmitificación so pretexto de unos retratos del poeta. Por lo que al estudio incluido en Exploración de la poesía se refiere, ¿cómo aislar lo que está inmerso en un proyecto de investigación y teorización global de la poesía? Finalmente, el trabajo que aquí nos trae, por su coherencia interna, teórica y metodológica, que no voy a cuestionar por el momento, necesita un particular análisis.

Esta publicación se presenta dividida en dos partes fundamentales que, como ya he dicho, están constituidas por el estudio previo y los textos poéticos. Pero, a su vez, el primero incluye distintos apartados, hasta un total de siete, que Gabriel Celaya titula: "El despertar", "Miseria en Madrid", "El sarcasmo", "Obras son amores", "Los últimos años", "La vida sin nombre" y "Nota bibliográfica", en los que va articulando cronológicamente el estudio de la vida y obra de Bécquer, esto es, va dándonos pormenorizadas informaciones biográficas del hombre al mismo tiempo que va señalando el proceso de constitución del poeta, culminando su estudio con el análisis de su producción poética, análisis que, dicho sea de paso, tiene muy presente el realizado en Exploración de la poesía. Insisto en que, contra lo que a simple vista puede parecer y contra lo que puede entenderse de los títulos de los propios apartados, no se trata de una simple biografía, aunque ésta no se ignore. Las pretensiones del trabajo van más allá. Se trata de un intento de interpretación de la obra y del poeta, sus-

tentado en un principio teórico, claramente expuesto por el propio Celaya: conocer a Bécquer-escritor no ya a partir del conocimiento vulgar que determinada crítica ha proporcionado, sino a partir de lo que es un principio fundamental, según Celaya, de la crítica literaria: la separación de la vida del hombre y de la vida del poeta. Para conocer una, nuestro crítico se ve obligado a acudir a la otra. Razón por la cual, aquí, la biografía no es la protagonista, sino un obligado camino a recorrer que ayudará a mostrar una serie de contradicciones y por tanto ayudará al conocimiento del poeta y obra, lectura o conocimiento que en Gabriel Celaya comienza a convertirse automáticamente en un proceso demitificador de tan importante como mal leído poeta. No obstante, dejaré en suspenso la exposición de estas consideraciones globales, a las que habré de volver en su momento, para acudir a lo concreto, esto es, a la descripción de tan interesante trabajo.

En "El despertar", primer apartado de su estudio, dedica Celaya dos páginas a exponer la teoría sobre la que va a asentar su trabajo: "En Bécquer -dice-, como en cualquier escritor, conviene distinguir la vida del hombre de la historia o gesta del personaje-autor. No digo esto para salvar las evidentes mendacidades de la leyenda becqueriana, sino para señalar como primer principio de la crítica que las evaluaciones relativas a la creación de un poeta deben extraerse del interior mismo de la obra y no de un supuesto paralelismo entre la esencia de esa obra y el contenido de la biografía de su autor" (48). Pero, un párrafo más abajo matiza: "No obstante,

y dicho sea contra los rigorismos de la "nueva crítica" (49), que tanto desdeña las apelaciones al psicologismo, a la biografía y a las circunstancias que vivió un poeta, ¿qué duda cabe de que entre el hombre y el autor existen unas relaciones, distintas en cada caso, y que es del mayor interés dilucidar?" (50). Esta es la razón por la que inicia su estudio no desdeñando ningún tipo de información, aunque la concibe como no coincidente con el conocimiento interno de la obra. A partir de aquí, Gabriel Celaya nos adentra en el despertar becquerriano, abarcando en esta parte los primeros dieciocho años de vida del poeta (1836-1854). Ofrece la ficha de su nacimiento, su genealogía (nobles venidos a menos) y su trayectoria escolar desde 1841, siendo en el Colegio de Náutica de San Telmo donde se observa el primer atisbo de su vocación de escritor, al trabar amistad con Narciso Campillo. Se inician los años de su "sarampión literario": lee sin cesar e imita a diferentes, cuando no opuestos, escritores. Celaya señala a continuación lo que considera una importante circunstancia en la corta vida del poeta sevillano: el haber sido recogido por su madrina, doña Manuela Monahay, que disponía de biblioteca y que lo orientó hacia la pintura, cuya influencia no debe ser minimizada. Pero, su vocación literaria, señala nuestro crítico, es indudable, y hace referencia a los poemas de adolescencia que considera contradictorios y de interés sólamente anecdótico. Sin embargo, es por esta época, 1853, cuando tiene lugar su "protoexperiencia poética fundamental": la del "himno gigante y extraño" y la de la palpitación amorosa de la vida universal. Esta visión panteísta está en la base de toda su producción.

Y es en este ensueño del Bécquer adolescente donde "nace contra el hombre biográcico y cotidiano el poeta que va a forjarse una existencia propia y distinta de la obligada" (51). Después, se nos habla de sus amistades -Nombela y Campillo- y de los proyectos de éstos que habrían de culminar con su desplazamiento a Madrid en busca de la gloria y de la fama.

"Miseria en Madrid" da cabida al periodo de la vida del sevillano que se extiende desde sus dieciocho años a los ventiun años (1854-1857). El crítico vasco describe el apsecto físico que podría tener entonces el poeta, su mísera vida de pensión en pensión, su desagradecido traslado a casa de un amigo, "!Tan distintos eran ya entonces el pobre hombre y el gran poeta que, ciertamente, él llevaba dentro!" (52). Bécquer aguanta esta "miseria de la literatura", sostenido por el proyecto de sus obras. El poeta estaba naciendo, afirma Celaya, sobre la miseria del hombre que él era. En 1855 llega a la Corte su hermano Valeriano. Bécquer se traslada a una pensión e inicia una vida de escritor profesional que a veces se traba con la del poeta. El vasco describe la trayectoria periodística de Bécquer, siempre relacionado con amigos poteotesee: las fracasadas revistas <u>El Mundo</u>, <u>El Porvenir</u>, <u>La España Artística y Literaria</u>. Como necesita ganar dinero para realizar su verdadera obra, Bécquer da por buenos todos los recursos: escribe, adapta, traduce obras, se hace funcionario. "Pero dejemos -dice- las anécdotas, los datos circunstanciales y la miseria biográfica del pobre hombre llamado Gustavo Adolfo Domínguez para volvernos hacia el personaje-autor, poeta de vocación, que se está haciendo según ésta a sí

mismo, ya en estos años juveniles, con su obra y en su obra" (53). El personaje-autor hace de la pereza una especie de religión y este "no hacer bada", del que era consciente, no es desidia, sino inmersión en un seno fecundo. "En príncipio, Bécquer no hace nada. Parece que no hace nada. Pero algo significaba lo contagioso de aquel fervor que, como un anticipo de su obra aún no realizada, sus amigos experimentaban cuando le oían hablar de sus proyectos" (54). Lo que le sostiene en Madrid durante estos años es la gestación de "su obra", una intuición poética auténtica, que al mismo tiempo le lleva a desdeñar sus poemas de adolescencia. Son los años de un ambicioso proyecto: Historia de los templos de España, de la que sólo quedan posibles fragmentos. La vivencia poética que estaba en la raíz de esta obra surgirá en otros. Y estas peregrinaciones al pasado y a los lugares en que parece haberse detenido el tiempo tienen su origen en lo fantasmal y lo tradicional, lo visional y lo acomodaticio que se funden en su trascendencia romántica: Bécquer era un conservador en el peor sentido de la palabra. "Miseria, mucha miseria hay en todo esto -dice Gabriel Celaya-, pero a través de ello podemos ver el punto esencial en que el poeta trasciende al pobre hombre" (55). Más adelante, Celaya se detiene en el "clima literario", ya que es en la respiración del aire de su época como se forja el personaje-autor; y asimismo plantea la cuestión de las influencias en las que no se demora, pues concibe el producto literario como un producto colectivo, empapado en el espíritu de la época, que utiliza una lengua y recoge unas herencias a las que da nueva forma según su tiempo.

En el apartado que titula "El sarcasmo", abarca el periodo comprendido entre 1857 y 1861. Bécquer se ha abierto al mundo y se incorpora a la vida social y literaria madrileña. Son los años de sus aventuras teatrales con las que persigue si no la fama, sí el dinero. Peor, pues, que la miseria, expone Celaya, es el sarcasmo a que llega Bécquer en estos momentos. "Pues ¿no es una burla verle a Bécquer embarcado en estas aventuras teatrales que, como las del periodismo venal, ni le sacarán de apuros, ni -como él sabe bien- tienen relación con la obra que real y verídicamente él quiere realizar? La tensión entre el hambriento señor Domínguez y el etéreo poeta Bécquer crece así. Y crecerá más y más hasta llegar a una delirante ruptura entre ambos. No obstante, y pese a todo, algo tiene de saludable su apertura al teatro. El mundo existe. El mundo está animado. Las tertulias literarias bullen, y algo parece que se puede hacer" (56). Celaya se detiene a hablar de los cafés de la época, de la redacción de <u>El Contemporáneo</u> y de la enfermedad que Bécquer padeció. Durante la convalecencia, tuvo lugar, según su amigo Nombela, el descubrimiento de una mujer que estaba llamada a ser la principal inspiradora de las <u>Rimas</u>. Celaya piensa que este encuentro responde más a un mito del poeta que a una experiencia del hombre, más a una experiencia poética que a una circunstancia biográfica cuya confusión ha hecho que se nos ofrezca su vida al revés. Es posible, sostiene, que la fetichización de la mujer por parte del poeta sevillano sea consecuencia, por inversión, de lo mucho que Bécquer frecuentó los prostíbulos con un deseo nunca satisfecho. Asimismo, es posible que la ausencia de su madre en sus años infantiles desprenda una imagen idealizada que se

añada a aquella. Pero va a descubrir que esta mitificación de la mujer era falsa al tener su gran experiencia amorosa: Elisa Guillén. Es por esta época -1860- cuando escribe muchas rimas y comienza las Cartas literarias a una mujer. En 1861 surgen sus desavenencias con Elisa. De todas maneras este amor ha servido para que Bécquer descubra -o crea descubrir- la fusión entre su vida y su experiencia poética. Y el Poesía eres tú se convierte en fundamento de toda una concepción del mundo: la mujer amada es para el poeta sevillano "una presencia que en virtud de su belleza, emana o irradia mágicamente algo de lo que ni siquiera tiene conciencia" (57). La mujer no es más que una vaga palpitación panteísta. De ahí que nuestro crítico dude de que confundiera lo que es una circunstancia biográfica con lo que es su experiencia poética. La mujer para Bécquer no es real, sino una mujer-fantasma, y en todo caso una mujer-muda. Para sentar su tesis, Gabriel Celaya desmenuza lo que considera un texto fundamental de Bécquer en este sentido: Un boceto natural, en el que se observa cómo el poeta crea un fantasma ante una mujer, crea un misterioso ensoñamiento romántico tras el que no hay nada, ya que esta mujer"es pura, simple y absolutamente tonta". El divorcio entre el hombre y el poeta se acentúa: uno, el poeta, derivará hacia la videncia y la creación literaria para librarse de sus demonios; el hombre buscará un buen vivir a cualquier precio y sin moral. En 1861 se casa con Casta Esteban. El matrimonio va mal por culpa de la contradicción, según explica el vasco, del poeta y el hombre Bécquer que se refugia en su obra: el verdadero "poesía eres tú". Es ahora cuando va a producirse el verdadero nacimiento del poeta Bécquer, poeta en tan-

to que escribe en lugar de soñar la vida y que precisamente porque ya no cree en nada, excepto en su obra, va a surgir del pobre hombre Domínguez. "Y así, de tan deleznables fundamentos, brota sin embargo la obra del auténtico Bécquer: Del Bécquer escritor, del Bécquer con una obra que, si no existiera, no me tendría aquí hablando de él" (58).

En "Obras son amores", curioso título el de este apartado, abarca Celaya desde el año 1861 a 1865. Es el periodo de máxima producción del sevillano. Domínguez se entrega al servilismo literario: periodismo, traducciones y adaptaciones que recuerdan las de su juventud, para salvarse de la pobreza. Aumentan sus colaboraciones en El Contemporáneo, exponiendo nuestro crítico la cuestión de la paternidad o no de algunas de estas colaboraciones, cuestión que no le preocupa, debido a sus planteamientos teóricos sobre las "influencias". Bécquer abandona este periódico "por razones de Domínguez" y pasa a colaborar en Los Tiempos, confundiéndose su destino con el del Partido Conservador que él identificaba con su tradicionalismo romántico. Por estos años, el señor Domínguez se ha situado. Nuestro crítico hace de nuevo mención de su aspecto físico (59), entre sucio y aristocrático. Lo que le llama mucho la atención a Celaya es cómo pueden convivir el deleznable Domínguez y el gran poeta Bécquer y cómo pudo surgir una poesía,"en la que todos nos sentimos -dice- a una porque nos levanta a una especie de pureza", de un hombre tan corrompido como Domínguez Bécquer. Celaya expone un catálago de la producción del sevillano en este periodo, producción en la que, por lo demás, las intuiciones poéticas afrecían difícul-

tad para darles forma y presencia verbal. Asimismo, Celaya reproduce un catálogo de los proyectos literarios de Bécquer. Termina hablando de la futura edición de las Rimas, de la que se hace responsable em ministro conservador González Brabo.

"Los últimos años": 1868-1870. Se separa de su mujer. Al poco tiempo, en septiembre de 1868, cae su protector, el ministro González Brabo, desapareciendo el original de las Rimas en un saqueo de la casa del ministro. Pero, el poeta Bécquer, con enorme esfuerzo, reconstruyó su libro. Son de nuevo años de bohemia. El 22 de diciembre de 1870 murió Gustavo Adolfo Domínguez, pero no el poeta. Celaya nos cuenta las circunstancias de su fallecimiento, apoyándose, como en el resto del trabajo, de numerosos testimonios de amigos, biógrafos y contemporáneos del poeta. Es ahora, con su muerte, cuando el poeta comienza a vivir su verdadera vida. Se suceden las ediciones de sus Rimas. "Pero Bécquer -dice nuestro crítico- renace cada día en los lectores de sus Rimas y vive con ellos una vida sin nombre. ¿Quién puede decir que ha muerto?, o ¿qué es morir?" (60).

"La vida sin nombre": nos encontramos ante el poeta vivo en su obra. En ella encontramos el fantasma que le habitaba y le pedía vida. Estamos, dice Celaya, ante el milagro de la creación literaria, ya que entre el escritor y el hombre hay una radical diferencia: "Como se ve, el sentimiento y la fantasía, becquerianamente entendidos, son testimonios de la vida sin nombre y de la transfiguración del hombre en un nuevo ser. Pues ambos, sentimiento y fantasía, coinciden en apartarnos del yo limita-

do, egoísta y consciente que se refleja a sí mismo" (61). Posteriormente, Celaya nos habla del sueño, tal y como lo entendía Bécquer: no era una fantasía gratuita. Así, nos habla del "transmundo", de su videncia, afirmando que la gran visión del poeta, esto es, la protoexperiencia poética "es la del himno panteísta que levanta la vida palpitante e incendiada, sin forma precisa, disulta en átomos que elevan quizás a Dios, quizás a la nada, el cántico del amor y de la canción perpetuamente cambiante, fugitiva e inasible" (62). Celaya, antes de adentrarse en las Rimas expone algunas consideraciones críticas sobre el texto utilizado, concluyendo que, en líneas generales y pese a la unidad y coherencia del itinerario de las Rimas, seguirlas paso a paso puede terminar convirtiéndose en un mero juego interpretativo. Por lo que se aventura en su lectura desde una perspectiva global, siendo el primer problema poético planteado el de su inefabilidad. A partir de aquí, el análisis elaborado por Celaya sigue muy de cerca el que hemos descrito a propósito del análisis de Exploración de la poesía. Así vuelve a plantear que la poesía para Bécquer tiene una existencia independiente del poema escrito; que Bécquer recurre a la comunión con los lectores, ya que la comunicación es imposible; nos habla nuevamente del zumbido armónioso o música muda y de los procedimientos literarios utilizados para conseguir la comunión con los lectores; y termina estableciendo el paralelismo entre Bécquer y Rimbaud (63). Su estudio termina con las siguientes palabras: "Con esto llego al final. Y, si se me permite, a la moraleja: si se lee en filigrana cuanto he escrito, esta historia de la victoria sobre el individualizado y cerrado señor Domínguez del poeta Bécquer, que

todo lo sacrificó a su transfiguración en la obra, es la historia de todos los poetas dignos de tal nombre, y no sólo de los poetas en sentido estricto, sino la de todos los hombre vocados. Sea pues éste mi homenaje no sólo a Bécquer, sino a otros mil y mil conocidos o desconocidos, cuyo nombre no importa, porque sólo juntos constituyen el hombre único -ese maravilloso fantasma- en el que todos, cuando somos de verdad lo que somos, participamos" (64).

Tras una bibliografía comentada, Celaya da paso a los textos poéticos que son los que figuran en el manuscrito de El libro de los Gorriones más cinco rimas, que en esta edición van numeradas del LXXX al LXXXIV.

La estructura interna del trabajo es coherente, aun cuando los distintos apartados del mismo vayan articulando la información biográfica del poeta sevillano, pareciendo entrar en contradicción esta manera de proceder con lo que es el principio teórico básico del estudio introductorio: la radical separación del hombre del poeta, al ser concebido éste como personaje que se separa de la base psico-física que lo ha hecho posible. Así, pues, que Gabriel Celaya abarque en el primer apartado los primeros dieciocho años de vida de Bécquer, en el segundo hasta los ventiún años, hasta los venticinco en el tercero, en el cuarto hasto los ventinueve y, en el quinto hasta su muerte, sobrevenida cuando el autor de las Rimas contaba treinta y tres años de edad, tiene

un sentido muy concreto: demostrar en todo momento el nacimiento del poeta, la contradicción que la existencia de este personaje introduce con respecto al "señor Domínguez", culminando todo ello en un último apartado, de título bien expresivo, como es el de "La vida sin nombre", en el que nuestro crítico se enfrenta ya a la obra sin la sombra que en ella pueda ejercer la presencia viva del hombre Bécquer. Como digo, el estudio es coherente y no funciona exclusivamente, pese a que pueda parecerlo y/o utilizarse en tal sentido, como una simple biografía del poeta. Rumiar en la vida del sevillano se debe a que va a proporcionar los elementos de conocimiento imprescindibles para ver el surgimiento, desarrollo y triunfo final del poeta. De ahí que ya en el primer apartado, "El despertar", platee Celaya cómo a partir del hombre Bécquer nace el poeta: "En este ensueño del Bécquer adolescente (la protoexperiencia poética), nace contra el hombre biográfico y cotidiano, el poeta que va a forjarse una existencia propia y distinta de la obligada" (pág. 18 del libro en cuestión). En esta separación insiste en el segundo apartado, "Miseria en Madrid", en el que se da la clave una vez más del trabajo y, muy concretamente, del último apartado: "Nacimiento difícil es el de la poesía y, más a fondo, el del personaje-autor en trance de constituirse con su obra como alguien que es y a la vez no es él mismo, en tanto que, por esencialmente revivible, puede ser en otros, a la vez que en lo más profundo de sí mismo, vida sin nombre" (pág. 33). Una vez más lo vemos en el apartado que titula "El sarcasmo", en el que, junto a un proceso de demitificación del hombre, se observa un proceso de mitificación

del poeta y por ello de su obra: "¡Extraño Bécquer! Extraño para quienes en nombre de una leyenda estúpidamente idealizadora, tanto ignoran al hombre sucio y borracho que agotó su vida en los prostíbulos como al señorito dandy y cronista de sociedad que se extasiaba ante la elegancia de unas aristocráticas señoritas. Pero, ¿qué otra cosa fue? Fue -repetiré- el hombre que sobre pobreterías y tanta contradicción levantó el extraño personaje-autor, poeta, que hoy admiramos" (pág. 45). El poeta, según Celaya, nace definitivamente cuando el señor Domínguez deja de soñar y comienza a escribir. De esta manera se van sucediendo en el trabajo las afirmaciones que invalidan en su base las informaciones biográficas descritas como tales y simples informaciones biográficas, aunque al fin y al cabo así puedan funcionar también. Pero a la hora de abordar el presente estudio no tienen otro sentido interno que el que estamos comentando. Por eso, afirmo que el trabajo es coherente en su estructura interna. Claro que debemos delimitar cuál es el sentido específico de esa supuesta coherencia.

Por otra parte, es lógico pensar que tanto su lectura de la obra como sus aseveraciones sobre la supervivencia del poeta, sean consecuencia final del presupuesto teórico fundamental descrito. Así su lectura de la obra, apoyada no en lo estrictamente biográfico (de ahí que, por ejemplo, hable de un elemento tan fundamental en la poesía becqueriana como la mujer, en tanto inexistente realmente o elemento imaginario), sino en el personaje-poeta, nos ofrece una visión de la misma como el intento de conectar con un más allá poético e inefable,

que ha determinado la forma específica de existencia de estos poemas (musicalidad, recursos estilísticos, "zumbido armonioso"), que son únicamente la materialización de ese acercamiento. Por tanto, la lectura que emprende Celaya en la última parte de su estudio de la poesía becqueriana guarda coherencia global con ese pilar fundamental que sustenta teóricamente el edificio crítico de su libro. Dicha lectura, por otra parte, no niega la realizada en Exploración de la poesía, salvo en lo concerniente a la entrega de Bécquer al silencio poético como última salida, pues en algún momento se afirma lo contrario en el estudio que ahora nos ocupa.

Conviene insistir además en que su concepción del personaje-autor no ignora la determinación social de éste, esto es, no se queda reducida al estrecho marco del poeta en sí mismo, sino que lo concibe determinado por su medio ambiente. En el caso de Bécquer, Celaya dedica abundantes páginas a describirnos dicho ambiente social, llegando a afirmar: "Un poeta de verdad (...) no se nutre sólo de ensueños y de intuiciones. Se nutre también de literatura, y de oficio. No vive solo, aunque solitario se sienta muchas veces. Y es precisamente en el curso de los intercambios y en la respiración del aire de su época como se forja personaje-autor" (pág.40).

De acuerdo con lo que vengo afirmando, es imprescindible la clarificación interna, por una parte, y delimitación exacta, por otra, de la operatividad científica de ese principio teórico, sustentador ahora de toda su arquitectura crítica. Este va a ser el punto nodal de nuestro análisis, cuyo objetivo último no es otro que

proporcionar una explicación que se aproxime al verdadero sentido de la estructura y lógica interna del trabajo, previamente comentada, por cuanto éste no parece ser el que el propio marco del trabajo presupone.

Así, pues, pasemos a la clarificación interna a que acabo de referirme. Para ello, no podemos ignorar un trabajo de nuestro autor, publicado también en 1972 (unos meses antes), y que hasta ahora es su última palabra teórica. Me refiero, como ustedes bien saben, a su libro Inquisición de la poesía que, dicho sea de paso, recoge las tempranas preocupaciones apuntadas en este sentido en su no menos importante trabajo El Arte como lenguaje. Celaya dedica, bajo el título de "La función poética", un apartado a resolver teóricamente el problema que básicamente se ha enunciado con la fórmula poeta-personaje/hombre. La clave para comprender el sentido de esta distinción en general y para entenderla en el caso particular que ahora ocupa a Celaya, Bécquer/señor Domínguez, viene dada por su concepción del hombre como ser individual frente a su concepción del poeta como ser sobreindividual. Y vamos a ir viendo en qué radica esta distinción. La lírica no es para Celaya expresión de la personalidad profunda del autor, sino que concibe el yo lírico como un personaje más que no se corresponde de uno a uno con el individuo que lo ha creado. La autenticidad del creador consiste, pues, en su capacidad de expresar algo más que reacciones subjetivas. Por eso, y siempre según Celaya, no tiene sentido buscar las explicaciones concretas de un poema en las circunstancias concretas o biográficas de quien lo ha materializado, por-

que el poeta nos da una vivencia oscura del fondo social y trata de ponerse fuera de las circunstancias, trascendiéndose a sí mismo e inventándose una personalidad multiforme: un ser total que individualmente no es nadie.

Hasta aquí, pues, las opiniones de Gabriel Celaya. Trataré ahora de delimitar la operatividad científica de este concepto. El punto nodal de la cuestión reside en distinguir al hombre como ser individual del poeta que lo es sobreindividual. Esta distinción es ficticia, por cuanto el hombre es un ser histórico, un nudo de la red social, como ya he dicho más de una vez. Y lo es con o sin su aquiescencia. No es sobreindividual o, podríamos decir histórico (entiéndase el uso sinónimo de este adjetivo como una necesidad momentánea para la cabal comprensión de mi razonamiento), al trascenderse a sí mismo mediante la creación poética o al comunicar su vivencia oscura del fondo, convirtiendo su poema en algo auténtico o mostración de lo real, de lo que es. Un individuo, en la esfera de lo público o de lo privado, como "hombre a secas" o concebido como "creador literario", es siempre y en su raíz un ser histórico que conforma y al mismo tiempo es determinado estructuralmente y en todos sus niveles por una sociedad concreta. Celaya sabe esto, pero no llega hasta sus últimas consecuencias, dejando que el texto diga, con o sin su voluntad, lo que dice y hemos leído.

Afirmar el carácter histórico del individuo poeta y hombre no equivale a pensar que su producción deba c corresponderse de uno a uno con él. Efectivamente, si lo

que Celaya pretende afirmar es que la obra se separa de su autor, he de mostrarme de acuerdo con él, no sin antes formular una serie de matizaciones al respecto. En primer lugar, discrepo con Celaya, ya que esta separación del hombre-autor con respecto a su obra, parece presuponer la existencia de dos realidades ontológicamente distintas o, una variante no menos idealista, de dos aspectos divergentes de una misma realidad responsable de la obra: en el caso de Celaya podría ser la realidad histórica encarnada en la obra a través de una vivencia inconsciente de la misma por parte del poeta, que en la creación le lleva a una utilización expresivo-comunicativo-auténtica del lenguaje frente al carácter racional de su utilización -este es el otro aspecto- en su vida no literaria. En segundo lugar, el único sentido en que la obra se separa de quien concreta e históricamente la produce, es en tanto dice más de lo que el propio autor imaginó o quiso decir: dice su inconsciente ideológico, manifiesta las contradicciones entre el consciente e inconsciente de quien la materializa. Y al decir un inconsciente ideológico y, como tal, histórico, la obra está dejando constreñida en los límites de su escritura unas relaciones ideológicas determinadas. Dichas relaciones explican y son un momento histórico determinado, al existir la historia sólamente en su realización inmediata por parte de los individuos que conforman una estructura social (la historia no debe ser concebida a nivel abstracto, sino como un concepto teórico, es decir, como una realidad epistemológica de carácter científico). Insistiendo en lo apuntado anteriormente, hasta tal punto se separa la obra de su autor que, paradójicamente, nacida como tal obra literaria y ofrecida así a los lectores (los

"sujetos literarios" no tienen por qué conocer los complejos mecanismos del funcionamiento social, actuando por ello coherentemente con su manera de ver el mundo)es susceptible de ser reconocida, tras un pertinente análisis, no como lo que dice ser, sino como aquello que es realmente y que oculta: una práctica ideológica (la ideología no se interpela nunca a sí misma como ideología). Ahora bien, separar al hombre del autor-obra, en tanto aquél habla una ideología y éste lo auténtico, en tanto el primero actúa a nivel consciente y éste a nivel inconsciente, etc. supone desplazar las cosas de su justo lugar, al menos así lo pienso.

Gabriel Celaya, que -no es novedad- se enfrenta a su doble esfera de acción literaria de una manera racional, huyendo de vanos trascendentalismos y no ignorando el carácter social del fenómeno literario, no llega a sus últimas consecuencias en sus análisis.¿Qué se lo impide? por una parte, el desconocimiento o conocimiento falseado de los conceptos que permiten este análisis social; por otra, el hecho, íntimamente relacionado con la razón anterior, de tomar como medios de conocimiento determinadas nociones ideológicas o simples percepciones de la realidad a nivel visible -el hombre, el poeta, la literatura, en nuestro caso-, nociones que no sólo no deben ser desdeñadas en el proceso de conocimiento de una realidad, sino que necesariamente deben ser utilizadas en el mismo, pero no como medios de conocimiento o conceptos ya establecidos, sino como materia prima del proceso de pensamiento. Aquí radica la diferencia, por lo demás fundamental. Al no clarificarse Celaya lo fuciente al respecto, da crédito a lo que sus

ojos ven: al hombre como sujeto, individual o colectivo; al poeta como tal poeta, puro o impuro, comprometido o no comprometido; la literatura como lo que dice serlitoratura. Elaborar así un concepto como el que sustenta su trabjo sobre Bécquer, supone reproducir una serie de categorías ideológicas básicas que, globalmente, van a impedir el conocimiento objetivo de la realidad dada. Y digo globalmente, porque, qué duda cabe, su lectura de Bécquer posee en muchos momentos clarividencia y elementos de conocimiento exactos de esa realidad, pero, eso sí, sometidos a la estructura de un discurso globalmente falseador. Estas son algunas de las razones (otras las veremos al analizar este mismo concepto teórico en Inquisición de la poesía) que me llevan a rechazar el concepto, tantas veces aludido, como inoperativo, hablando en términos de análisis histórico o social de la realidad, aunque en la estructura interna del trabajo funcione coherentemente. Pero, ya hemos podido comprobar que uno es el sentido del texto en su marco y otro al sentido real de ese texto y de ese marco.

En consonancia con el principio teórico del que parcialmente acabamos de ocuparnos, el proceso de desmitificación que se observa en la lectura de Bécquer por parte de Gabriel Celaya afecta únicamente al Bécquer-hombre. Este proceso es bien llevado por el crítico vasco, estando perfectamente informado y documentado por lo que a la biografía del sevillano concierne. Ahora bien, este proceso desmitificador no afecta para nada al poeta. No atañe al Bécquer-poeta, porque sencillamente existe una incapacidad de base para ni siquiera intentarlo, incapacidad propiciada por esa posición teórica

básica que separa convenientemente al poeta del hombre. De esta manera, y tal vez sin pretenderlo nuestro crítico, todo el proceso de desmitificación del señor Domínguez se transforma paradójicamente en lo contrario: en un proceso de mitificación-feticnización del poeta, alimentado con el rescoldo del señor Domínguez. Estamos donde estábamos. Se desnuda a un santo para vestir a otro.

Ya me he referido al carácter racional que cala la labor crítica de Celaya, racionalidad que le lleva a poner los pies en el suelo, si bien se trata de un suelo sin consistencia por las razones ya dadas. De todas maneras, no podemos ignorar esta actitud. Así, hemos visto cómo pone los pies en el suelo a la hora de acercarse al hombre Bécquer y, aunque el efecto último de su lectura de la obra del sevillano sea estrictamente literario y mitificador, no podemos ignorar la importancia que tiene el hecho de que se remita en múltiples ocasiones a una base material dada para explicar el sentido del más allá poético e inefable (la misma actitud que subyace a su Inquisición de la poesía): "El otro" o segundo yo p, podemos decir más propiamente, inconsciente del autor, aunque no llegue nuestro crítico a las últimas consecuencias en su análisis (Celaya opone la autenticidad a la ideología, consecuencia de la oposición inconsciente/consciente, cuando el hombre es portador de una ideología precisamente a nivel inconsciente). Este es un acierto, globalmente mutilado eso sí, que no puedo callarme. En efecto, la explicación de los productos artísticos no ha de ignorar justamente el lugar donde éstos se construyen, inconsciente ideológico, aunando

este análisis al análisis histórico global del fenómeno artístico en cuestión.

Hay otros aspectos del trabajo que merecen ser destacados. Concretamente, el tratamiento que depara a la figura del escritor y a su función y situación social a lo largo de un periodo muy concreto del siglo XIX. Esta es una cuestión que, tratada de manera más concreta y explícita en otro trabajos suyos, ha sido siempre analizada por parte de nuestro crítico con gran clarividencia. En Gustavo Adolfo Bécquer no existe un tratamiento teórico concreto de este problema. Pero, de la lectura de su trabajo y muy especialmente del apartado que titula "Miseria en Madrid", podemos extraer una explicación de esta situación a través del tratamiento de la figura de Bécquer. Así, la insistencia en la marginación del poeta, y todo lo que ésta conlleva; el hecho de resaltar su entrega a la "obra" con un espíritu casi religioso; la descripción de su actividad literaria venal; y tantas otras circunstancias que ahora no voy a repetir, se convierten en una explicación-denuncia de la situación social en que el escritor sevillano y, por extensión, el escritor de aquel periodo vive inmerso. Esto es un problema que particularmente interesa a Celaya, por estar en la base del divorcio del poeta con el público. No voy a repetir ahora el análisis que de esta cuestión he hecho en otros lugares y a propósito de otras publicaciones de Celaya que, éstas sí, han prestado una atención más concreta al problema, haciéndolo extensivo incluso a los tiempos que vivimos.

Sobre la cuestión de las influencias literarias se pronuncia asimismo Gabriel Celaya de manera particularmente interesante. Su tesis, expuesta en el mismo apartado que comentábamos en el párrafo anterior, puede ser sintetizada con sus mismas palabras:"Lo que ocurre con esta cuestión de las llamadas "influencias" es que todavía vivimos inmersos en el mito decimonónico de la personalidad. No nos damos cuenta de que un poema, como cualquier otra obra, es un producto colectivo empapado en el espíritu de la época y de que, en cuanto nos ponemos a escribir, estamos utilizando ya un lenguaje que no hemos creado. Todo poeta, y más si es grande, recoge una herencia a la que da nueva forma según su tiempo, y vive como propias experiencias que no son las de su individualidad" (pág. 43). Esta postura,que ha desarrollado ya en una carta abierta publicada en La Escafeta Literaria a propósito de una acusación de plagio (65), vuelve a poner de manifiesto sus preocupaciones de tipo social, que le llevan a reivindicar el carácter colectivo de la creación literaria. Todo ello con las limitaciones de base que ya conocemos.

Para subrayar cuanto afirma Celaya sobre Bécquer en su trabajo, traigo a colación unas declaraciones suyas formuladas al diario Unidad de San Sebastián, el 18 de enero de 1972, justamente cuando está en proceso de redacción el trabajo que nos está ocupando. Al salir en la conversación-entrevista con Albino Nullo el nombre de Bécquer, nuestro crítico se extiende en unas consideraciones acerca de las razones que le llevaron a publicar su ensayo Exploración de la poesía y a seguir trabajando sobre él: "Sí -dice-, porque lo considero un poeta

importantísimo. Precisamente ahora estoy trabajando en otro libro que me han encargado en torno a él. Está destinado a una nueva colección que va a salir siguiendo la línea francesa "Poetas de hoy". Cada tomo es un estudio y una antología". A continuación, y a la pregunta "¿Se emociona con Bécquer?", responde: "Mucho. Me parece un poeta más moderno que lo que generalmente se cree. Le encuentro muchos contactos con el subrealismo (sic) y con otras tendencias recientes". Finalmente, y respecto al acierto de "Poesía eres tú", comenta:"Totalmente. Pero teniendo en cuenta que más que personalizar a la mujer se refirió a lo femenino. En ese sentido, todos los poetas han dicho algo parecido".

Termino. Gustavo Adolfo Bécquer es un libro escrito y publicado en un momento en que Celaya acaba de hacer balance teórico de lo que es la poesía. Así, su Inquisición de la poesía, trabajo nacido inicialmente como una justificación de su trayectoria poética anterior y como una puesta a punto de la poesía social, se convierte de hecho en una revisión de la poesía sin adjetivos, t tal y como afirma Amparo Gastón en su prólogo al reciente libro antológico de nuestro autor Poesía, hoy (1968-1979) (66). Esta problemática a nivel teórico coincide con la experimentación -una forma de revisión- que lleva a cabo en su práctica poética. Celaya está buscando mediante su análisis teórico una solución de recambio, desde supuestos marxistas no dogmáticos, pero impregnados fuertemente por una lectura hegeliana de los mismos, a las concepciones propias del realismo social que ha entrado en crisis. Su trabajo sobre Bécquer, no nos ex-

traña, se convierte así en un trabajo crítico que emplea las concepciones sistematizadas y teorizaciones últimas vertidas en su Inquisición de la poesía: separación del poeta del hombre, rechazo de la originalidad literaria y del sujeto único en beneficio de una concepción social de los mismos, explicación "material" de la inspiración mágica y de los mitos de la Metapoesía -¡tan becquerianos!-, su concepción acerca de la inmortalidad literaria en "La vida sin nombre", etc., teorizaciones éstas donde siguen latiendo muchos de los presupuestos de la poesía social, eso sí, expuestos ahora teórica y críticamente de una manera "aséptica" desde el punto de vista del compromiso explícito. Esta problemática general tiene, como resulta obvio, unas motivaciones históricas concretas que vienen arrastrándose desde los años sesenta en adelante y que introducen unas nuevas condiciones en el campo de la lucha ideológica, invalidando determinados modelos de cultura y sus teorizaciones y respectivas reflexiones: el realismo social, por ejemplo. Pero de esto y de un análisis pormenorizado de sus posiciones teóricas de este momento me ocuparé al tratar de Inquisición de la poesía, libro teórico que explica en buena medida lo que críticamente ha hecho Celaya en su aproximación al poeta Bécquer, por lo que su lectura es decisiva para comprender el trabajo que, hasta este instante, nos ha mantenido atentos.

Poesía y voz (1950-1976)

No necesito insistir en que Gabriel Celaya posee un carácter inquieto, mantiene una actitud no dogmática y por tanto inconoclasta hasta donde le es posible llegar. Estos rasgos de su personalidad está-n acentuados o son consecuencia en última instancia de ese espíritu crítico y autocrítico que le ha llevado a lo que todos llamamos el compromiso. Ahora bien, el hecho de que ponga un límite a su carácter inquieto y a su antidogmatismo tiene una clara motivación que les expongo: a lo largo de su trayectoria histórico-vital, el poeta y crítico ha hecho saltar en pedazos determinados corsés del fenómeno literario. Pero en su exploración, proceso y juicio inquisitorio final no ha podido llevar a la hoguera lo que está en la base de sus múltiples contradicciones, esto es, su concepción de la literatura penetrada por categorías extrañas al pensamiento y práctica marxista de los que él se hace contradictorio deudor. No es éste el lugar de precisar con mayor rigor y detenimiento la importante afirmación que acabo de formular, ya que ocasión habrá para ello a lo largo de estas páginas. El hecho de que aluda ahora a este carácter desmitificador de Gabriel Celaya, se debe a que en él se dan cita numerosas preocupaciones en torno a la literatura y muy especialmente la poesía que le han llevado a cuestionar la forma en que ésta se presenta actualmente, esto es, la forma escrita, proponiendo una vuelta al "verdadero" camino de la poesía: lo oral.

Pero nunca ha ido más lejos, nunca sus preocupaciones llegaron al límite de cuestionar desde su base el febómeno literario. En el seno de esta óptica global, pues, hemos de ver inmersos sus interesantes trabajos sobre el carácter oral de la poesía.

Valgan estos preliminares para entrar en la descripción de esta cuestión, cuyo primer testiminio aparece an 1950 en un artículo titulado "El porvenir del anlfabetismo" (67), reapareciendo nuevamente a mediados de los años cincuenta en su "Carta a Alfonso Canales" (68), siendo tratada esta cuestión de manera más pormenorizada en sus artículos titulados "La poesía oral" (69), aparecido en 1965. Asimismo he creído conveniente dar cabida en este lugar a un artículo sobre la poesía cantada (70) que, a pesar de no tratar de un mismo objeto, según los planteamientos de Celaya, posee determinados aspectos comunes, tal y como veremos más abajo. De toda esta interesante cuestión se hace eco, cómo no, en lo que es su propuesta teórica final: Inquisición de la poesía (71).

En su temprano artículo "El porvenir del analfabetismo", Gabriel Celaya expone, tras aludir al invento de la imprenta, que probablemente todo no hayan sido ventajas en la revolución que tal invento produjo, ya que, si bien abarató el libro y favoreció su difusión, esto ha llevado a poner la cantidad por encima de la calidad. Y, a continuación, hace referencia a las consecuencias que la imprenta produjo con respecto a la poesía en los términos siguientes: "En el curso de los cuatro últimos siglos, el predominio de la letra impresa ha sido tan enorme que hemos desatendido el importante hecho de que la poesía

y la literatura fueran, en gran parte y durante mucho tiempo, poesía o literatura hablada o recitada, pero no escrita". Esto ha hecho posible, dice, que hoy demos por obvio el hecho de que saber escribir y leer es la base de la literatura y de la cultura. Pero, "dejando la cuestión pedagógica para los especialistas en la materia, diré que, en lo que respecta a la literatura, la revolución producida por la radio, el cine y los nuevos medios de expresión me parece decisiva. Estamos asisitiendo a los prolegómenos de una crisis de la letra impresa, en virtud de la cual muchas cosas van a volver a su antiguo cauce".

"La poesía oral" es su más importante artículo en este sentido, ya que desarrolla lo que en el anterior se exponía más como una intuición que otra cosa. Comienza planteando su tesis: los nuevos medios de transmisión sonora están llamados a producir un cambio en la poesía de signo inverso al que produjo la imprenta en su día, cambio que va más allá que los propiciados por una u otra escuela poética. Y aunque nunca ha dejado de recitarse poesía, hoy, estos nuevos medios de difusión van a modificar la estructura de la poesía. Celaya recuerda el artículo anteriormente descrito y analiza aquellos del auge de la poesía social en que se perseguía llegar a la inmensa mayoría. Pero esto llevó por unos falsos caminos: lo que llama la canción barata y villanesca y lo que denomina poesía demagógica, patrimonio también de poetas reaccionarios. La poesía social entró en crisis. Había que solucionar el problema de base: el establecimiento de una correcta relación entre el poeta y el público. Y fue en esta circunstancia, expone Celaya, cuando comprendió que el

cambio real estaba en la poesía oral. Para llegar a la inmensa mayoría, éste era el camino que se imponía, por motivos además técnico-sociales, ofreciendo las siguientes posibilidades y los siguientes cambios de funcionamiento: 1) Establecía realmete un nuevo modo de comunicación: de un yo, conciencia y voz de un conjunto, a un nosotros; 2) Al no establecerse ya una relación de un yo con otro yo, esta poesía podía ser épica, es decir, hablar en tercera persona; 3) Frente a la poesía leída que apresa al yo al exigirle concentración y atención, la poesía oída crea comunidad, es racionalmente popular, pese ala dificultad de su tema o expresión; 4) El oído es el más primario de los sentidos, el más indistinto y unitario; 5) La poesía escrita es intocable, mientras que la poesía oídase repite siempre de un modo distinto, según la ley de la poesía tradicional y de la rectificación popular que ya estudia Menéndez Pidal. Gabriel Celaya se ratifica, por tanto, en que el acceso a la inmensa mayoría sólo se conseguirá por vía oral. Esto implica que la poesía va a dejar de ser leída en amplia escala, experimentando una transformación en su estilo. Para comprender esta transformación, plantea en sentido inverso lo que supuso la imprenta, poniendo como ejemplo el carácter visual del soneto. En cambio, con la poesía oral no se sabe nunca la disposición tipográfica que le conviene, pues no ha sido pensada para ser vista-leída. Más adelante, expone las posibles características de esta poesía oral para lo que se remonta a los rasgos que ésta tuvo durante la Edad Media, analizando brevemente la poesía del mester de juglaría y del mester de clerecía, de Juan de Mena y de Berceo. "A finales del siglo XIV o principios del XV, y no

digamos en el XVI -dice Celaya-, cuando adviene la imprenta, el isosilabismo, la regularidad y el mecanismo de las estrofas se hacen norma. Triunfa la poesía escrita como poesía de alto estilo. La poesía oral, irregular, popular, eminentemente acentual y casi siempre cantada o bailada -o, por lo menos, recitada- queda relegada a los suburbios del arte" (72). Hacia 1600, expone posteriormente, los poetas cultos se apasionan por la poesía popular por la vía del teatro fundamentalmente: Lope, Tirso, Valdivieso, etc. Tanto el siglo XVIII como el Romanticismo no hicieron más que cambiar libremente formas regulares en sí, derivando lo popular hacia lo populachero por falta de simbiosis entre el poeta y el pueblo. No es utópico afirmar, piensa Celaya, que las características de la poesía que amanece serán las que ha tratado de definir y comienzan a apreciarse en los nuevos poetas, los posteriores a su "generación".

La cuestión "poesía y voz" sufre una nueva orientación en su artículo "La poesía cantada" en los términos que siguen: Celaya prefiere que su poesía sea leída antes que cantada, aunque reconoce la enorme difusión que de esta última manera alcanza, si bien es cierto que va en detrimento de su penetración en profundidad. Viene a decir, resumidamente, que "el canto rebaja la poesía en cuanto sustituye la transmisión de persona a persona, no por la transmisión a un nosotros, sino a un informe e indiscriminado conjunto, que devora a cada uno de sus componentes, y retrotrae a todos y cada uno , empezando por el canta-autor, a su primitividad" (73). Compara la poesía cantada y la poesía escrita actuales al mester de juglaría y de clerecía, viviendo en simbiosis. El poeta y crí-

tico vasco termina agradeciendo a los cantantes que han utilizado poemas suyos para sus canciones (74). "La verdad es que -termina diciendo- todos nos ayudamos los unos a los otros, teniendo siempre presente que, como decía Lenín, al pueblo hay que darle siempre lo mejor, y no un arte rebajado como hacen los que todavía desconfían de su capacidad y le tratan como si fuera un menor" (75)

Poesía y voz es una cuestión sobremanera importante en Gabriel Celaya. Y lo es, porque desde sus primeros planteamientos y formulaciones al respecto, nacidos antes de la intuición que de la reflexión y análisis teórico mismos, este problema ha venido ocupando un específico lugar en sus preocupaciones y reflexiones que, acerca de la poesía, ha venido manteniendo, culminando su tratamiento teórico en el apartado "Escrito, dicho, cantado" de su fundamental Inquisición de la poesía. Su importancia es todavía mayor, toda vez que no sólo va a ocuparse de uno de los rasgos específicos que caracterizan la poesía, sino que también va a ocuparse de aislar y buscar, desde estas preocupaciones básicas, una solución al inmenso problema, que en en su caso adquiere proporciones considerables, de la relación del poeta con el público. El principio del fin de este divorcio comienza, según Celaya, en el retorno a lo que es esencial en la poesía: la voz. De ahí que todo cuanto atañe a esta cuestión sea fundamental e importante para nuestro crítico y poeta. De ahí también que la labor de análisis que ahora iniciamos exija una particular atención y un pormenorizado tratamiento.

La importancia que da Celaya a esta cuestión justifica, sin más, la constante alusión a la misma en trabajos, prólogos e incluso cartas personales, fuera ya del tratamiento específico deparado en las publicaciones descritas. Por eso, la primera labor de mi análisis va a consisitir, una vez resumidas sus tesis básicas sobre el particular, en rastrear la presencia de esta cuestión en esos trabajos suyos ya referidos para, más adelante, ocuparme de la coincidencia de este estudio del problema con el elaborado por Pedro Salinas, ofreciendo finalmente una explicación global de estos trabajos y de la cuestión misma. Pasemos a ello.

Sus tesis básicas son las siguientes: en primer lugar, la "revolución" de los nuevos medios científicos y técnicos es decisiva, porque va a hacer entrar en crisis la letra impresa y va a provocar una vuelta de la poesía a su viejo cauce: la voz; en segundo lugar, ante el fracaso de la poesía social para lograr darse a la inmensa mayoría, la vuelta a la poesía oral va a procurar un cambio real en el funcionamiento de este discurso, por cuanto va a suponer la domunicación de un yo a un nosotros y, al evitar la relación de un yo a otro yo, puede dar lugar a la elaboración de una poesía en tercera persona o poesía épica, procurando un cambio de estilo y creando además conciencia de comunidad. Estas son sus tesis en relación con la cuestión poesía y voz. Ahora bien, cosa distinta es la relación poesía y música. En este sentido, sus ideas básicas son: la poesía cantada es más superficial que la leída y no logra un nosotros, pese a su difusión; y no todo poema tiene por qué ser cantado con una música recitativa que,al sobreponerse a los versos, barren su ritmo propio.

Bien, pues estas ideas y tesis básicas han penetrado, como decía, en diversos trabajos suyos no específicos sobre el tema: en entrevistas, prólogos e incluso hasta cartas. Así, las alusiones que sobre este problema ha hecho en diversas entrevistas atañen por lo general a ese aspecto de la cuestión que es la poesía cantada. En su entrevista con Jorge Cela Trulock (76), una de las más importantes y mejor escritas, vuelve a repetir sus tesis sobre la poesía cantada. En el famoso suplemento de Cuadernos para El Diálogo, titulado Literatura y política (en torno al realismo español) (77), Gabriel Celaya responde a una pregunta sobre las nuevas técnicas de difusión -se equivoca al citar la fecha de publicación de su primer artículo al respecto- en los siguientes términos: "Desde hace muchos años -desde 1948, exactamente, en La Voz de España- vengo escribiendo sobre las posibilidades de la poesía oral, es decir, de cómo los nuevos medios técnicos de transmisión sonora iban a hacer posible una nueva juglaría. Lo que entonces parecía utópico hoy es un hecho, y hasta una banalidad. Pero actualmente, aunque he tenido la suerte de que intérpretes tan excepcionales como Paco Ibáñez y Agua-Viva hayan hecho suyos poemas míos, veo que mi camino no es ese. Al contrario, Los juglares me han descargado de ciertas obligaciones morales, si bien se entiende, y me han devuelto la libertad de dedicarme a una poesía experimental. Porque nuestra época es muy social, pero es también muy técnica, como decía recientemente" (la nueva experimentación a que se refiere Celaya es la que fundamentalmente le llevó a la poesía concreto-visual, de la que nos ocuparemos en el siguiente apartado, así como a la poesía "deshumanizada"). Son intere-

santes también, cómo no, sus manifestaciones hechas a Albino Mallo y publicadas por el diario guipuzcoano Unidad (18-enero-1972), porque muestran cuáles son las opiniones que le merecen a nuestro autor los distintos cantantes que han utilizado sus poemas como letras de sus canciones, aunque en esta ocasión no teoriza al respecto. Así, sobre el cantante Ismael afirma: "El cantante Ismael puso en forma de schotis uno de mis antiguos poemas, y la verdad es que no sé por qué razón hace esta interpretación. El lo pensó así y lo realizó y yo lo escucho poniéndome de mal humor". Más adelante, comenta otras canciones con letra suya: "Lo mejor es lo que hace Paco Ibáñez. También Aguaviva preparó otro que está bien realizado, aunque con mucha ampulosidad. Creo que realmente el que dio en el clavo fue Paco Ibáñez".

Veamos lo que opina en tres cartas. La primera, dirigida a Alfonso Canales (78), vuelve a reproducir sus ideas en este sentido, destacando el posible cambio de estilo de la poesía y la posibilidad de crear conciencia, aunadas estas circunstancias técnicas a otras sociales. La segunda, su "Carta abierta a Carlos Murciano" (79), muestra cómo estas ideas han pasado de alguna manera a la acción, sobre todo por lo que se refiere a la elaboración de su libro La buena vida: "Quiero insisitir -dice- en que La buena vida es un poema dramático. No teatro en verso, evidentemente, pero sí una especie de poema radiofónico, destinado a ser recitado a cuatro voces. Buena prueba de lo que me interesa esta posibilidad, así como la de una poesía narrativa (o épica, si quieres) son los varios libros en que he intentado resolver los problemas que plantean esos viejos géneros, hoy tan necesarios pero

tan difíciles de manejar". La tercera carta, que el poeta dirigió a quien esto escribe (80), aborde la cuestión de los elementos vascos en su poesía. Y en este sentido, muestra cómo la poesía oral vasca, la de los bertsolaris, ha dejado huella en su producción, al ser ésta algo espontánea, al utilizar el diálogo o debate y al emplear un lenguaje liso y llano. Por estas razones, por los elementos orales presentes en su poesía, aparte de por el carácter rítmico esencial de este discurso, por la difusión de sus poemas cantados y por la posibilidad de acceder por fin a la inmensa mayoría, la cuestión poesía y voz es, para Celaya, una cuestión básica, en la que ha insisitido en otras ocasiones.

En su "Nota" a Poesía urgente (81), aporta una importante matización a la cuestión del acceso a la inmensa mayoría, acceso en el que tanto tienen que ver los nuevos medios técnicos, en los términos que les transcribo:"El acceso a esa "inemensa mayoría", no puede lograrse con una revolución literaria. Los recusses técnicos, y en especial la posibilidad de hacer audibles y no sólo legibles, nuestros versos gracias a medios como el micro, el altavoz, la radio, etc., son sumamente importantes y están llamados a revolucionar una literatura que venimos concibiendo desde el Renacimiento bajo el signo de la imprenta, que es como decir de la lectura a solas. Pero hay algo aún más importante. Se trata del acceso a la cultura de capas sociales que hasta hace poco han vivido en estado de pura naturaleza (...) Sólo en la medida en que el poeta sepa responder a esta demanda, logrará crear un público más vasto, y algo más que un público. Pero sería ilusorb confiar sólo en los recursos literarios. Para salvar la

poesía, como para salvar cuanto somos, lo que hay que transformar es la sociedad". La matización básica a que se refería reside en que la revolución de la literatura -si por revolución se entiende el acceso a un nosotros y los cambios de estilo que a partir de los medios técnicos se generen- no sólo va a ser propiciada por la mera existencia de estos nuevos medios técnicos, sino que es también el hombre el que ha de llevarla adelante mediante una transformación social. Gabriel Celaya, al introducir esta matización, ha dado un importante salto en los planteamientos de sus artículos o, para ser más exactos, ha sido su artículo "La poesía oral", el que ha dado el giro a este planteamiento, en tanto fue publicado cinco años después que la nota o breve prólogo a Poesía urgente. Se puede observar cómo en el comienzo de los sesenta, fecha de publicación de este libro antológico, Celaya participaba todavía de los presupuestos del realismo social, perdiendo parte de esta perspectiva teórica e ideológica en el artículo citado, publicado, como sabemos, en 1965.

Con todo, es en su Inquisición de la poesía, como afirmaba anteriormente, donde esta cuestión cobra nuevo impulso, debido a que está tratada en el conjunto de una lectura teórica global del fenómeno poético. Así, pues, y aunque me detendré en esta cuestión en su momento, no podemos dejar de referirnos a la misma en esta ocasión. En dos lugares de su trabajo citado se refiere a la importancia del carácter oral de la poesía. En el primer caso, para abordar el problema del verso y de la prosa y para responder a la pregunta de qué es el verso; en el segundo, para tratar esta cuestión de una manera más concreta y a la luz de la situación creada por los nuevos

medios existentes de transmisión sonora, repitiendo por tanto buena parte de lo afirmado en "El porvenir del analfabetismo" y en "La poesía oral". En el primer caso citado, afirma que uno de los rasgos definidores del verso es que organiza rítmicamente la materia fónica, siendo su estructura fundamentalmente sonora. Y en este sentido, critica a los preceptistas su no saber dar razón de la versificación irregular de la poesía popular, ni de los versos amétricos y fluctuantes de la Edad Media. Ni por un instante se piensa, afirma nuestro crítico, que la falta de regularidad métrica puede deberse a un sentido del ritmo que no es el del preceptista. "Y una inmensa parte de nuestra poesía -dice- queda así descalificada por imperfecta o rudimentaria. ¿Y qué parte es ésta? Obsérvese: Por de pronto la poesía medieval y la poesía popular. Es decir, la poesía que, por anterior a la imprenta, o por haber sido cultivada al margen del mundo culto, fue creada, más para ser oída que para ser leída. Pero -termina diciendo-, ¿no he dicho antes que la estructura del verso es fundamentalmente una estructura sonora y una organización rítmica de la materia fónica" (pág. 136). En el segundo caso, en el apartado "Escrito, dicho, cantado" (pp. 159-171), vuelve a repetir sus posiciones conocidas, con unos más amplios razonamientos, contrastándolos con numerosas citas, por lo que no vamos a insistir en ello.

Un testimonio más de su preocupación por el tema lo podemos ver se su Exploración de la poesía, y más concretamente en la parte que dedica a "la poesía de vuelta", analizándola en San Juan de la Cruz, donde estudia el proceso de transmisión oral de la poesía carmelitana, que va estrechamente unido al cafacter doctrinario de esta poesía,

y todo ello a pesar del auge de la imprenta. Esta transmisión creaba "equipo" y "conciencia", por lo que calificaba al santo, ante el rubor de algunos críticos, como un poeta comprometido. Gaóriel Celaya pretende actuar en este mismo sentido. La clave vuelve a aparecer una vez más: la solución de la incomunicación poética y el logro de la penetración social está en la voz, en la poesía oral.

Tras este paseo o recorrido por sus publicaciones, pasemos a comentar esa sorprendente coincidencia de preocupaciones en la que se han vistos inmersos Pedro Salinas y Gabriel Celaya, las dos Españas. En 1951, pocas semanas antes de su muerte, fecha Pedro Salinas la redacción (el dictado, curiosamente) de un artículo titulado "Poesía y voz" (he aquí la "fuente" del título que encabeza estas páginas), publicado por primera vez en la revista porteña Buenos Aires Literaria (82) y añadido a la versión y edición españolas de Reality and the poet in Spanish poetry (1940), que, bajo el título de La realidad y el poeta, preparó Soledad Salinas de Marichal (83). No vamos a sorprendernos en exceso, pero sí es significativo que dos escritores españoles, uno en España y otro en Estados Unidos, hayan coincidido prácticamente en la fecha de redacción (el artículo de Celaya apareció publicado meses antes, en marzo de 1950) y en la cuestión central tratada. El desarrollo y tratamiento deparado a dicho asunto es, pese a poseer asimismo elementos coincidentes, finalmente distinto. Por estas razones expuestas, no está de más dedicarle unas líneas al conjunto de estos trabajos e incluso me referiré al que fue segundo artículo de Celaya sobre la cuestión ahora básica. Ambos destacan el profundo cambio que para la poesía supuso la invención

de la imprenta, en tanto hizo desaparecer la voz humana en función de lo escrito. El artículo de Salinas, que es más denso y completo que el que publicara Celaya en 1950 (no ocurre así con el publicado en 1965, "La poesía oral"), ofrece una serie de consideraciones que difícilmente se pueden ignorar. Por ejemplo, uno de los cambios más profundos que motivó el nuevo "artefacto" fue la desaparición del público como comunidad o grupo espectador en aras del surgimiento del individuo lector aislado, lo que coincidión con el Renacimiento y sus nuevas ideas al respecto. No obstante, pese a ser dominante ya la poesía escrita, destaca la siempre ejemplar figura de Lope, autor éste también resaltado por Celaya en su segundo artículo. Tras rastrear en el romanticismo, Salinas aborda la nueva situación creada por la presencia de nuevos y numerosos medios de transmisión oral que ya están incidiendo en el curso de la poesía. Pero, la solución de la situación actual de la poesía -el divorcio de la poesía y la voz- no la van a proporcionar estos nuevos medios técnicos, porque ofrecen la reproducción de una voz, pero una voz deshumanizada que es escuchada simismo individualmente. En esta conclusión final es donde precisamente discrepan Salinas y Celaya. El vasco, que señala el carácter revolucionario que para la poesía poseen los nuevos medios técnicos, ve la solución del problema del divorcio del poeta con el público, justamente en la solución del divorcio de la poesía y la voz a través de estos medios, porque suponen la comunicación de un yo a un nosotros, porque de esta manera crean "comunidad", amén de introducir determinados cambios de estilo en la nueva poesía. Aunque en el terreno de la hipótesis, Salinas parece no dejarse arrastrar en sus observaciones por lo que parece traer la solución a la poesía

actual. Celaya, por el contrario, movido por sus deseos de romper la incomunicación popular del poeta, ve en los nuevos medios técnicos la solución. De alguna manera, y en lo que respecta a la relación poesía y música, que no poesía y voz, Gabriel Celaya va a terminar por rechazar estos medios técnicos que, en el sentido concreto apuntado, no han logrado los objetivos previstos y deseados. Esto lo hemos visto ya en su artículo "La poesía cantada". Pese a todo, las coincidencias de estos representantes ocasionales de las dos Españas, siguen siendo significativas.

Y llegamos al final, esbozando unas líneas de lectura de los diversos aspectos planteados acerca de esta cuestión básica y que, resumidamente, son las siguientes: carácter oral de la poesía, la transformación de la poesía por los nuevos medios técnicos, los objetivos perseguidos con dicha transformación. Asimismo, iré intercalando algunas consideraciones críticas sobre el proceso de pensamiento que ha determinado la existencia de ese producto final que son los artículos en cuestión.

Nadie duda de que los elementos fónicos tienen una importancia decisiva para la poesía, tal y como es comúnmente concebida. Cualquier lector (digo "lector") de poesía se percatará, sin grandes dificultades, del ritmo, de la "musicalidad", de las repeticiones de sonidos, de las repeticiones de estructuras lingüísticas, etc. Son muy abundantes los estudios sobre el particular, como para detenernos en ello. Ahora bien, lo que se echa en falta es una lectura rigurosa de la naturaleza y función de esos elekentos del discurso poético y, por ello, de ese

mismo discurso. Hay lecturas, qué duda cabe, que ofrecen su explicación en este sentido. Pero, dichas lecturas se limitan a ofrecernos una tautología como toda respuesta, eso sí, formulada de diversas formas y con distinto acento. La clarificación de la naturaleza y función de los elementos fónico-lingüísticos es capital, porque quedarse en el marco de los sonidos por los sonidos es, desde mi punto de vista al menos, dar una explicación parcial de una realidad. Los sonidos, signifiquen -denotativa o connotativamente- o no a nivel lingüístico, conforman una realidad o producto final que tiene un valor social, un valor ideológico concreto (lo ideológico no se entiende aquí como aquello que se dice, lo ideológico es la forma y el contenido, por usar una vez más tan arraigados como equívocos términos). Esto nos lleva a considerar la materia prima de la poesía la ideología, existiendo concretamente en lengua. Ahora bien, se puede argumentar en contra de este razonamiento que se han producido poemas que no significan nada -y no hablo del intento de la poesía transracional futurista, por ejemplo-, sino una sucesión de meros, simples y puros sonidos. Precisamente su "significado" es ese no significar nada. Ese es, pues, su sentido al que hay que buscarle una explicación histórica estricta. Y traigo a colación este razonamiento para demostrar la base, parcialmente errónea, de que parten tanto Celaya como Salinas.

Pero hay más. Por lo que respecta a la modificación que ha sufrido o puede sufrir la poesía gracias a los avances tecnológicos (la imprenta y los nuevos medios de transmisión oral e incluso, como veremos en el apartado siguiente, los nuevos medios técnico-visuales), cabe decir lo si-

guientes por sí mismos,no han modificado ni modificarán nada; por sí mismos, no existen o, dicho descriptivamente, no funcionan. Están sometidos al hombre, ser histórico, pasando así a desempeñar una función social determinada. ¿Quién modifica, pues? ¿los medios técnicos? ¿la historia? La respuesta por mi parte está dada. Este razonamiento es tan simple que me consta no es ignorado por Celaya. Pero, he aquí la trampa del lenguaje y del inconsciente, su artículo afirma lo contrario.

Nos hemos detenido brevemente en los medios. Pasemos ahora al objeto modificado o susceptible de modificación. Lo que cambia sin que se alteres su esencia, esto es, lo que se modifica, según nuestro crítico, es la poesía. Pero, realmente, lo que se modifica gracias a la invención de la imprenta ¿ es la poesía, tal y como hoy es concebida? Formulo esta pregunta por una razón básica: porque es frecuente incurrir en un error de apreciación de la realidad histórica pasada -error que el mismo Celaya puso de manifiesto en su trabajo El Arte como lenguaje- al sobreponer nuestra actual visión de la realidad, pudiendo ocurrir, ocurrió de hecho, que aquella realidad social funcionara estructuralmente, y todos los elementos de la estructura van en ello, de manera diferente a la actual. Claro que, si en lugar de reducirnos a lo concreto, pensamos la poesía como una realidad ahistórica o tangencialmente relacionada con ella o incluso como el reflejo directo de la misma, mis palabras anteriores carecen de validez. Celaya mira al objeto susceptible de modificación como si de una esencia se tratara. Una esencia que adopta diversas formas o estilos para decirse a sí misma: la analiza en este caso en la Edad Media y le augura, gracias a los nuevos medios técnicos, un magnífico porvenir. Como

podemos observar, sus análisis y comentarios sobre el particular están calados por una actitud empirista y en buena medida también evolucionista.

Por lo que concierne a los posibles cambios que hoy pueden operarse en la poesía gracias a los medios ya citados, hemos de afirmar que tanto el análisis de Celaya como el de Salinas se mueven en el terreno de la hipótesis-vivencia como poetas y críticos que son. Sin embargo, las conclusiones respectivas son diferentes. Recordemos cómo Salinas, ante la posibilidad de solucionarse por fin el divorcio de la poesía y de la voz, concluía en un tono desesperanzador, por cuanto la voz sería "deshumanizada" y la comunicación seguiría siendo individual. Celaya, por el contrario, anuncia una serie de cambios importantes que pueden operarse por lo que al público, estilo y creación de conciencia popular respecta. No voy a entrar en esta cuestión, salvo en la explicación de sendas actitudes.Si en su mirada al pasado Salinas y Celaya acuden a unas categorías ideológicas que les impiden ver con claridad, en su mirada al futuro, lo que ven se hace aún más inexacto, doblemente engañoso, además de hoy por hoy inexistente. ¿Qué sentido tiene discutir sobre sendas conclusiones finales, cuando ambos proyectan sus fantasmas en esa realidad que creen ver? Lo único que podría hacerse es husmear en el porqué de esos y no otros fantasmas. En el caso de Celaya, bien conocemos sus deseos de darse a la inmensa mayoría y de "cambiar la vida", creyendo llegada la ocasión de ello con el desarrollo de los nuevos medios técnicos de transmisión sonora. Pero, no son los medios, como decía hace un momento, quienes introducen los cambios o "revolucionan" una realidad.Celaya ha seña-

lado en una sola ocasión cómo puede operarse este cambio, mediante un razonamiento que, si bien teóricamente incorrecto, posee un indudable valor deíctico. Me refiero a sus palabras, citadas anteriormente, expuestas en el prólogo o nota a Poesía urgente, razonamiento que no volvió a aparecer en su artículo "La poesía oral".

Por otra parte, aunque sabemos que una es la cuestión poesía y voz y otra la de poesía y música, es significativo que, en cierto modo, contradiga las conclusiones de su anterior artículo, al detenerse ahora a exponer que en la poesía cantada no se halla el buen camino para lograr sus objetivos, arguyendo diversas razones que el lector conoce ya.

Y concluyo, anunciando que vamos a encontrarnos en el siguiente apartado con el mismo problema básico, tan sólo que en esta ocasión los cambios o modificaciones operados van a provenir de los nuevos medios técnicos de la imagen. Los sonidos serán ahora grafismos.

Poesía y experimentación (1971-1979)

La misma inquietud intelectual, el mismo carácter desmitificador, nunca total, que le llevó a proponer un retorno a la poesía oral -un "progreso" negativo de la poesía, en el seno de sus concepciones de tinte evolucionista- frente a la práctica común de la poesía escrita, está presente también en sus experimentaciones y teorizaciones paralelas en el campo de la poesía. Existe, lógicamente, una diferencia: frente a la poesía en su forma escrita cabe una nueva posibilidad, que no es la de primar el carácter oral en la que de algún modo se sustenta, sino la de primar especialmente su carácter de escritura -un cambio de "dominante" va a decir en su Inquisición de la poesía-, esto es, primar sus posibilidades gráficas. Vamos de un extremo al otro, sin negar la realidad esencial de la poesía, salvo en su situación y forma actuales, que son ineficaces. Así, pues, de reivindicar el regreso a una poesía estrictamente oral se pasa a experimentar con las nuevas posibilidades que los nuevos medios técnicos de la imagen procuran -una de las "buenas formas"-, primando el carácter gráfico del actual discurso poético. Celaya se encamina con paso tan decidido como fugaz a lo que se viene llamando poesía concreto-visual o gráfica. De salida, y a la hora de encarar esta nueva práctica, que en nuestro caso nos llevará a sus teorizaciones respectivas, chocamos con una contradicción: si, por fin, el poeta y crítico vasco ha creído encontrar el medio idóneo para solucionar los problemas básicos de la poesía, cómo es posible que se escore hacia esta dirección que a simple

vista niega todo lo anterior. Hay una justificación que el propio Celaya ha ofrecido a esta situación contradictoria: en un primer momento, el vasco afirma que, liberado moralmente de ciertas obligaciones inmediatas, gracias a la difusión de la poesía social a través de la canción-protesta, pudo llevar a cabo esta experimentación; sin embargo, en una segunda oportunidad, expone: "(ante la degradación de la poesía social llevada a cabo por los canta-autores) traté de reanimar ésta recurriendo a un nuevo experimento: El lenguaje gráfico. Publiqué entonces Campos semánticos (1971) y, buscando nuevos caminos, pero incurriendo de hecho en el Neo-vanguardismo que tanto había condenado, tomé parte en actos y exposiciones de Arte concreto" (84). Hay, finalmente, una tercera respuesta, que se desprende de la lectura del apartado dedicado a esta cuestión en Inquisición de la poesía: pese al peligro "estructural" que supone este neo-vanguardismo, es una forma eficaz o buena forma de llevar la poesía en su dominante gráfica al público. En estas respuestas, autocríticas y sinceras unas veces y otras teóricas, ha vuelto a insistir nuestro escritor, de las que me ocuparé más abajo, así como de la valoración general de esta situación.

Ocupémonos ahora de sus reflexiones sobre esta práctica, expuestas en algunos manifiestos programáticos que vieron la luz en 1971 (el mismo año que publicó Campos semánticos(85)) y que ha incluido en la segunda edición de Poesía y verdad (papeles para un proceso) (86), junto a otras reflexiones que incluye en su "Addenda", probablemente de 1972. Inquisición de la poesía también se ocupa del tema, dedicándole el apartado que titula "La dominan-

te gráfica" (87), al que, cómo no, tendré que aludir aquí, si bien su descripción e interpretación global las ofreceré en su lugar oportuno (88).

En "Principios de Poesía Gráfica" (89), Celaya expone de manera breve y quintaesenciada una serie de reflexiones que van entrelazándose por el asunto de que tratan, mas sin un orden lógico de exposición. Se trata de una sucesión de puntos y aparte, forma característica que adopta la exposición de sus reflexiones sobre la poesía gráfica, como podemos ver también en los apartados que titula "Poesía social y poesía experimental" y "Addenda" (90). Veamos el primero de los textos citados:

-El gesto es nuestro primer lenguaje.
-Todo signo gráfico es mímico. Hace un gesto.
-Ningún signo acaba en sí mismo. Engendra otros signos. Procura el código gráfico que sólo puede entenderse como un dinámico engendramiento de en el y/o lo otro.
-El punto se sucede a sí mismo, suspensivo, y se convierte en línea que avanza y señala una dirección o bien gira: disco, círculo. Este es el principio IO.
-En cuanto una forma aparece puede ser leída de diversos modos con lo que desaparece para convertirse en otra forma.
-El Alfabeto Gráfico se constituye en el acto y por el acto de su desarrollo.
-La ornamentación pura es imposible.
-El signo significa lo inapresable.
-Un signo gráfico sólo se explica por otros signos también puramente gráficos, no semánticos, que se producen a partir de él de diversas maneras.
-Ningún mensaje es posible sin un Código, cuyos principios hay que ir constituyendo.

Debido al carácter contradictorio de estas reflexiones con otras formuladas por Gabriel Celaya, éste se vio obligado a defenderse contra algunas acusaciones con las siguientes reflexiones, que por su brevedad y concisión cito textualmente y que él ha agrupado bajo el título de "Poesía social y poesía experimental":

-La Poesía social también fue experimental en su momento. Dimos la vuelta a la tortilla retórica del "garcilasismo" buscando una poesía directa.

-La Poesía social apuntaba: 1) A ser un arma. 2) A la inmensa mayoría. La Poesía experimental -pese a la apariencia- es un arma con idénticos objetivos.

-La Poesía experimental es un arma. Lo que pasa es que no podemos luchar contra el Neocapitalismo como luchábamos contra el Fascismo. Necesitamos nuevas armas.

-La Poesía experimental es un arma contra la Sociedad organizada, el orden policiaco, el <u>stablishement</u> y la buena o adormecida conciencia, en cuanto choca y subvierte. Es un arma insidiosa porque el Neocapitalismo la considera suya.

-La Poesía experimental intenta apoderarse de los "mass media" (anuncios publicitarios, carteles, etc.) para anunciar la Revolución en lugar de anunciar la Coca-Cola. Intenta hacer con los <u>mass media</u> lo mismo que la Poesía social hizo con la retórica poética.

-La Poesía experimental es - o puede parecer- minoritaria, pero no debe serlo, ya que se basa en los "mass media", es decir, en los medios de comunicación cuya eficacia para llegar a la inmensa mayoría está bien demostrada.

-La Poesía experimental es hoy minoritaria por dos motivos:

1) No ha pasado de la fase artesanal a la industrial.

2) No ha llegado a una plena conciencia del Código Gráfico.

Igual ocurre con su "Addenda":

-El Neocapitalismo usufructúa los medios técnicos que la Poesía experimental precisa. Sólo una Cooperativa de experimentadores y un Taller colectivo podrían remediar esto.

-Sin técnica y sin industrialización, la Poesía experimental quedará condenada a vivir en los Laboratorios (Laboratorios: nuevo nombre de las Torres de marfil).

-La Poesía gráfica quiere mostrar, no decir. De ahí mi Código IO (recta-cero). Pero la Poesía gráfica no es más que una posibilidad experimental entre otras (fónicas, imaginísticas, verbales...). Ya he dicho, por ejemplo, que la Poesía social fue en realidad experimental.

-El lenguaje experimental, aunque se base en los mismos principios que los "mass media", difiere de éstos en cuanto no es sólo sorpresivo, sino chocante más que redundante. Por eso es revolucionario: Alarma, extraña, ataca a la conciencia dormida.

-La Poesía experimental ¿es reaccionaria? En cuanto se encierra en los Laboratorios, sí. En cuanto recurre a lo primigenio, puede parecerlo. Pero...

-Lo primigenio -mostrar y no decir, volver al gesto gráfico anterior al pensamiento -puede parecer un "asalto a la razón" (Lukács). En realidad es una muestra del escepticismo de nuestra época que, cansada de ideologías y religiones, busca, en el origen, lo indestructible. Pero no debemos tomar esto como una marcha atrás, sino como un asentarnos en lo único firme y seguro -lo elemental- para volver a empezar la aventura.

-La diferencia entre la vieja y la nueva Vanguardia. Aquélla era sólo instintiva, intuitiva, explosiva. La nueva tiene mucho más conciencia de lo que pretende. Es más técnica y en su frialdad, más revolucionaria.

El análisis que emprendo de estos textos tiene como objetivo fundamental esclarecer el sentido interno de los mismos, explicar este sentido en relación con las reflexiones teóricas sobre el tema vertidas en su Inquisición de la poesía, lo que va a aportar mucha luz sobre el particular, para concluir ofreciendo una explicación global de estas reflexiones. De esta manera, lograremos, si ello es posible, proporcionar una explicación del carácter contradictorio de esta nueva práctica literaria y teorización respectiva en relación con sus posiciones anteriores, así como una explicación de su sentido y funcionamiento históricos.

Las reflexiones de Celaya que nos ocupan tratan de mostrar, sin un desarrollo teórico mínimo, cuál es la materia prima de esta "nueva" poesía, así como la naturaleza de la misma: la materia prima es el signo gráfico por sí mismo, no semántico, que conecta en su naturaleza con lo primigenio y elemental humano, esto es, con el gesto (un signo gráfico es un gesto) que es el primero de los lenguajes (lenguaje mímico). Más adelante, se ocupa en sus reflexiones de algunos de estos signos: el punto como signo gráfico básico que en su desarrollo se convierte en línea o círculo. Asimismo, Celaya rechaza el carácter de simple adorno de estos signos gráficos que deben relacionarse entre sí, debiéndose elaborar finalmente un código de los mismos. Estas reflexiones, como ustedes habrán comprobado, corresponden fundamentalmente a las contenidas en "Principios de Poesía Gráfica".

Una vez delimitada por Gabriel Celaya la materia prima y su naturaleza, se detiene a refelxionar en la función y sentido sociales propios de esta poesía, para lo que establece un paralelismo entre la poesía experimental y la poesía social. Así, señala el carácter de experimentación que concierne a una y a otra práctica poética; las concibe como arma o instrumento de progreso social, siendo la poesía gráfica el arma específica para un momento histórico dominado por el neocapitalismo; y como tal arma la considera destinada a establecer contacto con la inmensa mayoría, para lo que esta nueva poesía dispone de los nuevos medios de comunicación social que, dado el avance técnico actual, ofrecen unas inmensas posibilidades. Por estas razones, además de por el efecto de extrañamiento que procuran -pese a utilizar los "mass media"-, por volver a lo indestructible humano, y por el carácter técnico y consciente que esta vanguardia posee, termina calificándola de prácrica revolucionaria que dejará de serlo cuando no traspase la barrera de su propio laboratorio o torre de marfil, teniendo no obstante importantes obstáculos para vencer esta dificultad. Por tanto, al ser revolucionaria es una "buena forma" o forma efizac de la poesía que en absoluto niega otras manifestaciones de la misma: la poesía oral, entre otras.

Veamos ahora estas tesis básicas en relación con el más detenido análisis y justificación teórica que ofrecen las páginas de su Inquisición de la poesía. El apartado que, a la luz teórica del concepto de los formalistas rusos (Tinianov) de "La dominante", titula "La dominante gráfica" se ocupa en un primer momento de algunas cuestiones generales de base, tales como la concepción de los

grafismos como signos específicos que no se corresponden a las letras como tales notaciones de sonidos ni a los dibujos u ornamentación del texto. Remonta sus raíces a la prehistoria (lenguaje mímico) y les depara un brillante futuro (la civilización de la imagen). A continuación, recorre la historia de esta experimentación, sentando en todo momento, con oportunas citas de determinados autores, sus tesis al respecto, destacando el hecho de que concibe nuestro alfabeto como algo no opuesto al ideograma. Asimismo, estudia la naturaleza de los signos de la poesía concreta, que no son pictográficos ni aluden a las palabras convencionalmente, teniendo, cuando estos signos son letras, su valor de imagen y una expresividad propia. Los grafismos, pues -estamos en sus conclusiones-, son un arte en sí mismos, arte en el que se expresa el temperamento del poeta. Esta poesía no niega completamente la poesía acústica, sino que es una variación de la misma por un cambio de "dominante": de la "dominante" rítmica (cuantitativa, acentual, paralelística o de timbre, según Celaya) a la "dominante" gráfica. Por tanto, esta es su conclusión final, es una buena forma posible, si bien amenazada por los peligros de la vanguardia.

Según se desprende de las reflexiones de Celaya, la poesía gráfica no niega en absoluto la poesía, sino que es una experimentación , obviamente poética, orientada hacia la consecución de la eficacia social, aprovechando para ello los nuevos medios técnico-visuales que han desarrollado los "mass media". Sin negar, por tanto, una realidad esencial de base, la poesía concreta se yergue en una nueva forma poética que prima su atención y el desarrollo de un componente de la poesía hasta ahora no po-

tenciado: su carácter de escritura, que tan amplio desarrollo obtuvo desde la invención de la imprenta. Desde la era de la escritura o "Galaxia Gutenberg", expone Celaya no ignorando las teorías del norteamericano MacLuhan, se pueden recorre en la evolución de la poesía dos caminos: una evolución negativa que se cifra en el retorno a la poesía oral y una evolución positiva que se centra en la consecución de una poesía gráfica, respondiendo ambas evoluciones a las nuevas posibilidades que procuran los avances técnico-científicos. En última instancia, pues, la poesía gráfica se presenta como una experimentación vanguardista que, a diferencia de los "ismos" de principios de siglo, pretende solucionar el divorcio del poeta con el público, experimentando con determinados elementos estructurales que, en un segundo plano de importancia, la han venido constituyendo hasta ahora. Queda por delimitar, puesto que, según Celaya, esta vanguardia reclama para sí una específica función social, si se trata de una específica vanguardia artística o si es una vanguardia política en el terreno de la práctica artística, en tanto parece dar entrada a un compromiso social explícito. Para clarificar esta cuestión, de capital importancia, hemos de distinguir el funcionamiento real de esta nueva práctica de los deseos de que funcione de una determinada manera, puesto que las reflexiones de Gabriel Celaya en este sentido han sido expuestas al mismo tiempo que se ha elaborado una práctica creadora gráfica o concreto-visual. Quiero decir, nuestro crítico no analiza una práctica dada, sino que sus reflexiones se aproximan más al manifiesto programático y a la declaración de intenciones que a otra cosa, salvo en cierta manera las vertidas en <u>Inquisición de la poesía</u>.

Por eso, no podemos aceptar y dar por válidas estas reflexiones por sí mismas. Debemos, por el contrario, comprobar el funcionamiento de la práctica de la que se ocupan y, al mismo tiempo, del funcionamiento de este propio discurso. Así, al pretender utilizar los "mass media", que no los utiliza, y al proponer que esta poesía funcione atípicamente o, lo que es lo mismo, que procure un efecto de extrañamiento para evitar ser absorbida por los canales de difusión y los criterios que los hacen funcionar, impuestos, como dice el crítico-poeta, por el neocapitalismo, está creando las condiciones para hacer de este experimento con ambición social un experimento por sí mismo. Ya no es el arte por el arte de los "ismos", ahora se trata de la experimentación (con buenas intenciones, pero sin resultados efectivos) por la experimentación: una y la misma cosa. Pese a sus objetivos sociales tan amplios, la realidad de su funcionamiento demuestra que éstos no se cumplen, quedando su difusión enmarcada en la esfera de una élite cultural, de una minoría intelectual productora-consumidora de sus propios productos. Volvemos a estar donde estábamos: la situación social de este y otros intelectuales es de marginación, marginación que en algunos casos pretenden hacer saltar en pedazos, sin conseguirlo. Esta práctica está cerrada a la inmensa mayoría, esto es, tanto al proletariado como a aplias capas de la burguesía. Son sus productores y teorizadores, pertenecientes a la pequeñoburguesía intelectual, los receptores reales de esta práctica. No tiene sentido, pues, que Celaya le añada a esta vanguardia el adjetivo de "política", al concebirla como arma o intrumento de prgreso social. En niggún momento, pese a que lo justifique de alguna manera, laten aquí los supuestos de la poesía social. Aquí no se da entrada a la

vida, sino que se trata de una experimentación con materiales gráficos concebidos por sí mismos y no como materiales, podríamos decir descriptivamente, sociales, aunque luego en la sociedad pretendan surtir unos efectos.

No obstante, esto no impide que tengan un funcionamiento histórico coyuntural específico en nuestra realidad social, pese a y por tratarse de una vanguardia específicamente artística. La única utilidad política coyuntural de esta práctica es su oposición democrática al franquismo -estado de excepción permanente- que, por estos años, entra en una crisis irreparable que alguien ha llamado los años de "agonía biológica". El papel que juega esta nueva práctica y sus manifiestos programáticos y siguientes reflexiones es de oposición al régimen, en tanto defienden posiciones progresisitas. Pero, fuera de los efectos sobre la coyuntura histórica, su funcionamiento se cifra en reproducir determinadas concepciones y categorías ideológicas de base burguesa, debidamente tratadas y orientadas en función de los intereses de sus propios productores pertenencientes, como tales, a la pequeño-burguesía intelectual. Las concepciones a que me refiero son las que siguen: incuestionabilidad del arte y de la literatura, su autoconcepción como artistas o creadores, su concepción de la materia prima de esta nueva práctica como materiales estricta y aisladamente gráficos, entre otras. ¿Hasta dónde llegan, pues, las rupturas de esta nueva práctica vanguardista? Se potencia una faceta del hecho literario en su forma actual, rompiendo por ello las concepciones de la palabra y quedándose con las letras más que como notaciones de un sonido como simples signos ideográficos, se rompe la asociación lógico-significativa por tanto. Estas rupturas-experimentaciones, sin embargo, no

niegan en ningún momento esa serie de principios y categorías ideológicas últimas. ¿Qué ruptura es ésta? En realidad no existe tal ruptura. La poesía concreto-visual o gráfica no es una solución de recambio de la poesía social, aunque Celaya se empeña en demostrarlo. Estamos en la esfera de las intenciones y de los objetivos. Se trata en realidad de una vanguardia artística (91), porque se está en primera fila de una experimentación que Celaya espira a que culmine en una "buena forma" literaria, en una forma socialmente eficaz, para lo que en la práctica poética concreta y ahora en las reflexiones y teorizaciones respectivas va a proceder a una serie de "rupturas" que pasan por el "reencuentro" de los orígenes del signo gráfico: el lenguaje mímico, el simple mostrarse sin más, el gesto en una palabra. Es perfectamente deberente desde estos supuestos celayanos que el gesto aspire a los medios de comunicación de masas, que ya existen y que, según él, anuncian la nueva era de la imagen. Pero, de todas maneras, esta vuelta a lo elemental e indestructible humano -el gesto- tienen un específico sentido en el conjunto de la última producción poética del vasco, sentido que analizaré en el capítulo quinto del presente trabajo.

Ahora bien, lo que nos vuelve a mostrar con nitidez la contradictoria y, por ello, errónea base teórica de la que parte es la estrecha relación y dependencia que establece entre esta nueva poesía y los nuevos medios técnico-científicos existentes ya y que están creando un nuevo "marco", el de la era de la imagen, que viene a sustituir el marco de la era de la escritura o "Galaxia Gutenberg". Y todo ello a pesar de que Celaya no ignore, y aun lo exponga abiertamente, que el origen de esta nueva prác-

tica reside en el neocapitalismo. Su actitud es contradictoria, por cuanto en ella se dan cita tanto esa ideología evolucionista, de la que ya he hablado, como determinados supuestos materialistas de la historia, irreconciliables ambos en su base. Esta nueva práctica literaria y sus reflexiones o justificaciones teóricas pertinentes son fruto no de la presencia en la historia de nuevos medios técnicos ni de determinados avances científicos, sino de una formación social concreta en una estructura de historicidad determinada, que genera no sólo estas nuevas concepciones y prácticas, sino también la de la poesía oral y otras tantas que existan o puedan existir. Celaya no niega en absoluto estos razonamientos, pero tampoco llega a una clarificación teórica suficiente de los mismos, fruto de su "ubicación" teórica a caballo entre el marxismo y el evolucionismo historicista o, para decirlo con mayor exactitud, fruto de su lectura historicista del marxismo.

Por otra parte, llama la atención la utilización que hace Celaya del concepto tinianoviano de "la dominante". Todos sabemos que Tinianov propuso un nuevo concepto de la obra literaria como sistema o todo verbal dinámico frente a anteriores concepciones mecanicistas y estáticas de dicho fenómeno. Mediante este concepto, permítaseme que insista en algo tan conocido, el formalista ruso concibe la obra constituida por un material heterogéneo que adquiere una relevancia diversa según su función en la obra. Así, los elementos fonéticos, sintácticos y lexicales de la palabra no son equivalentes entre sí, ya que uno de estos elementos puede sobresalir a costa de los demás. Por tanto, Tinianov cree que una obra literaria se constituye a través de la primacía de un factor o grupo de fac-

tores y no a través de la interacción pacífica de todos ellos. El factor o grupo de factores que subordina al resto -estos factores dominados han de existir para justificar la acción del factor principal- es lo que él llama "La dominante". Gabriel Celaya ha adoptado este concepto para la justificación y comprensión de lo que pueda ser la poesía gráfica, cuyo factor constructivo subordinante son los grafemas. De ahí que hable en su Inquisición de la poesía de la "dominante" gráfica. Asimismo llama la atención que haya acudido a este movimiento teórico ruso, que conoce por traducciones italianas, tan conectado en sus presupuestos básicos con las corrientes estructurales-semióticas (de ahí el gran hallazgo que supuso el formalismo ruso en los años sesenta, especialemente) cuya "traducción" en el campo de la creación literaria muy bien podría ser esta poesía gráfica que llega al "en sí" no ya de las palabras, sino de las mismas letras que las configuran; que concibe la página y los blancos mismos como elementos de una estructura final, etc. No olvidemos que por estos años Celaya no tiene un asidero fijo, pues va del "estructuralismo" al "marxismo", pasando por un retorno a los orígenes vanguardistas y procurando lograr algo nuevo y eficaz mediante la experimentación. Su situación es caótica. El eclecticismo teórico que estamos observando ahora es una prueba más de su situación, como lo es el hecho de que intente unir los supuestos de la poesía social a esta poesía visual. Más adelante, a un paso del nihilismo (otra vez) comprenderá esta compleja situación. No hay más que leer su introducción a Itinerario poético (1975), donde, refiriéndose a esta poesía, expone: "Muy pronto el neo-vanguardismo, que ya se respiraba en el aire, proliferó, y se manifestó en todo lo que bajo sus apariencias de experimentalismo renovador,

tiene de reaccionario y neocapitalista (...) Intenté el experimentalismo a ultranza y la poesía concreta con Campos semánticos". Otros testimonios en este sentido son los comentarios que incluye en la edición de estos textos en Poesía y verdad (papeles para un proceso). El más significativo es precisamente el último: "Me parece inútil decir -afirma Celaya- que este retorno a la vanguardia que yo mismo había condenado tantas veces, no pasaba de ser una escapatoria que no resolvía nada" (pág. 188). Así, pues, vemos cómo esta situación de crisis le lleva a elaborar lo que prácticamente podemos considerar un manifiesto de esta poesía, a teorizarla después en su Inquisición de la poesía para, más tarde, intentarla unir con sus concepciones anteriores de la poesía de corte realista, desdiciéndose finalmente de todo esto en sus comentarios a los textos editados en su libro ya citado.

Acabo de referirme a su intento de unir determinados supuestos de la poesía social a esta nueva poesía, concibiéndola como arma, destinada a la inmensa mayoría, etc. Bien conocemos la inviabilidad de este intento, por más que Celaya se haya ocupado de demostrar lo contrario. El adjetivo de "política" no se puede aplicar a esta vanguardia, tal y como él mismo ha reconocido después. Sin embargo, en su entrevista publicada en el suplemento de Cuadernos para el Diálogo, Literatura y política (en torno al realismo español) (92), introduce una importante matización a este asunto, al responder a la pregunta de si sigue definiendo la poesía como arma cargada de futuro: "Después de lo que acabo de decir -respondo-, es claro que, hoy como siempre, creo que la poesía es algo cargado de sentido social, siempre a punto de explotar por eso,

y apuntado al futuro en cuanto hace manifiesto lo que todo el mundo siente más o menos oscuramente, es decir, el porvenir". La poesía gráfica,en nuestro caso, es un arma, tiene sentido social y anuncia el porvenir, esto es, la nueva era de la imagen y una socialización de los productos artísticos, que, por las razones argüidas en anteriores ocasiones, nunca va a llegar. El poeta se yergue en tanto vidente de la nueva era o etapa social. Su ideología evolucionista no puede estar más claramente manifestada. El carácter del experimento por el experimento, variante del arte por el arte o incluso de la acción por la acción, que ya le atribuye a esta práctica, no sólo ha sido resaltado por nuestro crítico y poeta una vez transcurridos los años y clarificado el panorama, sino que ya en 1971, en otra respuesta publicada en la entrevista que acabo de citarles, se manifiesta en unos términos que entran en contradicción con los supuestos que ya conocemos: "Los juglares -dice- me han descargado de ciertas obligaciones morales, si bien se entiende, y me han devuelto la libertad de dedicarmea una poesía experimental. Porque nuestra época es muy social, pero es también muy técnica, como decía recientemente. Lo que a mí me interesa ahora es estudiar nuevas técnicas poéticas -práctica y teóricamente- e intentar nuevas aventuras. No hay nada tan bonito como empezar, estar siempre empezando". Estas palabras resumen perfectamente su situación real en aquellos momentos: liberado de su compromiso social, al menos momentáneamente, se orienta al juego experimentador utilizando las nuevas posibilidades técnicas (que aiela en su respuesta de lo propiamente social no concibiéndolas como lo que son: fuerzas productivas y, como tales, fuerzas sociales). Todo lo

que escape de esta "sincera" respuesta es teorizar sobre una práctica, nacida por impulsos inconscientes, con el deseo de justificarla frente a determinadas acusaciones y críticas. De todas maneras, cabe decir que la "racionalización" de su trayectoria desborda, como es el caso de sus páginas incluidas sobre el tema en Inquisición de la poesía, la propia esfera de acción literaria individual, alcanzando un sentido más amplio en el conjunto de unas posiciones teóricas globales. Más adelante, cuando nos ocupemos del libro citado, nos encontraremos de nuevo con estos y otros problemas.

Poesía y cine (1970-1972)

Como se desprende de lo expuesto hasta este momento, la preocupación teórica y crítica de Gabriel Celaya se orienta de manera especial a la poesía, aun sin faltar otros trabajos en los que su atención se dirige a otros géneros literarios y/o a cuestiones teóricas generales. Pero una cosa está clara: el norte de su compleja actividad intelectual es la poesía. No extraña, pues, que ahora nos encontremos con un artículo suyo sobre tema tan poco frecuente como atractivo como el de la relación entre la poesía y el cine. Sin embargo, no hemos de dejar pasar por alto la circunstancia de que el artículo en cuestión (93) es el único que sobre este asunto ha publicado, encontrándose aislado en el variado panorama de sus publicaciones, aunque bien es cierto que las preocupaciones y posiciones teóricas que en él laten no nos son desconocidas. Es inevitable. Pero si este trabajo llama la atención, tampoco se queda atrás lo que no es sino una breve colaboración crítica sobre la película Uts-Cao, de Javier Aguirre, en un volumen colectivo sobre cine (94) que, a pesar de no poder ser considerado como un artículo de crítica literaria obviamente, sí tiene interés en tanto desarrolla concretamente una serie de supuestos teóricos manifestados en el artículo "Poesía y cine", cuyo medio de publicación fue la revista Triunfo (semanario, como se sabe, de información general, política y cultural, de reconocido prestigio en los medios intelectuales de la oposición al régimen de Franco).

El cine del que en principio nos habla Celaya es el cine mudo, cuya desaparición ante el avance del cine hablado lamentó y lamenta profundamente. ¿Por qué él y la vieja vanguardia "llora tanto el cine mudo? ¿Es que había conseguido un lenguaje realmente poético? Antes de responder -estamos en la descripción de su artículo- a la pregunta, aclara lo que entiende por poético: "Un poema -dice- es un mecanismo basado en el hecho de que las palabras son fónico-significativas, es decir, son o pueden ser expresivas por su sonido, al margen de lo que quieran decir según el Diccionario, y es precisamente la combinación de ambos registros, dentro de un aparato fundamentalmente verbal, lo que constituye un poema como un hecho lingüístico distinto del habla común. Es decir, un poema es un aparato hecho con palabras; no sólo con palabras, pero por de pronto, con palabras que suenan".Pero, pese a esta concepción del fenómeno poético, muchas veces se califica de poética a una película con lo que se está apelando a algo extralingüístico. En este sentido, cuando se utiliza el término "poético", "se evoca algo o se apela a algo excitado por lo que tenemos ante nosotros, pero que no es propiamente ese algo", a diferencia de lo que ocurre en poesía: no se evoca, se invoca, es decir, se mete <u>en</u> la voz: es la palabra en sentido propio, lo dicho: el poema. La utilización del térino "poético" a propósito del cine mudo es sencillamente metafórica. De lo que propone hablar Gabriel Celaya en un sentido real es de cómo la imagen había empezado a hablar por sí misma, dejando de ser comentario o explicación del texto mudo . De ahí la influencia que el cine de aquella época -Eisenstein, Charlot, Cocteau- ejercía sobre los poetas que buscaban un lenguaje transverbal, que perseguían la ruptu-

ra del lenguaje de la poesía a todos los niveles: los surrealistas. Pero esta relación fue provisional, ya que los términos en que se planteó el cine contrariaba la tendencia a su implantación popular y a la explotación del medio. La difusión del cine y el empleo de una "orgía" de medios expresivos lo han condenado a la banalidad. Y va mal, por tanto, es más importante, piensa Celaya, un plano visto despacio que el efecto producido por su atropellada sucesión. "Y esto de que el cine sea efecto es lo que le hace incompatible con la poesía, que es presencia". Aparte del fracaso de aquél y de este cine, del mudo y del hablado, existe un problema estético que hace del cine actual algo ridículo e inválido y que Celaya resume en esta pregunta: "¿Cómo puede compaginarse el lenguaje de la imagen y el lenguaje hablado, es decir, el cine propiamente dicho y la literatura propiamente dicha?" La ambición de un arte total, responde, es tan vieja como nuestra cultura. Pero, lo que ya no es viejo es la movilidad y la riqueza de la imagen que ha proporcionado la técnica del cine, con lo que éste ha heredado el matrimonio de la música con la poesía, de la imagen con la poesía, remitiendo a los cineastas a Wagner que intentó contiliar dos modos de expresión distintos. Nuestro crítico afirma después que para él en tanto poeta le resulta insoportable que la imagen cinematográfica se convierta en comentario o traducción del texto. "La imagen debe hablar por sí misma -dice-, cambiar el texto en profundidad, decir lo que el texto no había dicho, combinarlo con lo latente, y siempre dejar a las palabras en su propiedad de palabras; es decir, en su original y radical ser poéticas, sin imágenes inútiles. "Sólo una imagen -dice más adelante- que no sea el doblado de las palabras, y que se haga

cargo, señores cineastas, de que una palabra poética o dramática no es sólo su contenido o su significación, sino su entraña fónica, será lenguaje cinematográfico". Por todo esto el cine le va poco a la poesía. Propone después la que sería una solución de este problema: los cineastas deben hacer sonar las palabras y hacer ver las imágnes, conciliar la palabra y la imagen que es la cuestión que plantea el cine hablado, esto es, que la palabra no sea sólo argumento y que la imagen no sea sólo acompañamiento. Lo que Gabriel Celaya piensa del cine lo resume en tres puntos: 1) El cine como pura imagen no existe hoy, sólo existe como comentario de un significado previo; 2)El cine conocido, en tanto que depende de la palabra, es un ínfimo género literario; 3)"El cien puede ser, puede ser...".

El escritor vasco fue invitado, junto a otros intelectuales españoles, a una sesión cinematográfica en la que se proyectó el cortometraje Uts-Cero, de Javier Aguirre. En su crítica manifestaba que esta película le había interesado, ya que el punto es el mínimo posible de representación y en este "corto" se trata de una de las aventuras posibles del punto: expansión y contracción.Esta película le parece cine auténtico, porque, según él, el verdadero cine no debe ser ilustración de un texto, sino imagen que se signifique a sí misma. Son muchas, piensa, las interpretaciones simbólicas que pueden darse de esta película, lo que demuestra que hay una presencia expresiva no reducible a nada conceptual, siendo ésta la razón de ser del cine. Este "corto" demuestra la posibilidad de constituir un alfabeto gráfico-dinámico, tal y como comenzó haciendo el cine antes de que trastocara su curso.

El interés básico que posee este trabajo es mostrarnos una vez más sus concepciones del fenómeno poético, si bien ahora en relación con el cine, así como su particular visión del cine mismo. Como hemos visto ya, sus reflexiones sobre la relación de estos dos fenómenos se orientan a lo que podríamos llamar materia prima respectiva de ambos discursos: la imagen y la palabra, sustentando sus explicaciones en la necesaria separación de ambas, separación hoy inexistente, pero que de alguna manera comenzó a observarse justamente en los inicios del cine para desaparecer ante el avance del cine hablado. Sus tesis básicas, recordemos, son las siguientes: la imagen no debe convertirse en traducción del texto, sino que debe hablar por sí misma, y no debe doblar a las palabras, porque éstas no son sólo significación, sino que poseen una entraña fónica. La combinación de los registros fónico y semántico dentro de un aparato estrictamente verbal es lo que caracteriza al lenguaje poético frente al lenguaje común. Mientras no se consiga la separación de la palabra en tanto argumento y de la imagen en tanto acompañamiento de ésta no se habrá logrado el objetivo básico a que debe aspirar el cine. Al depender hoy por hoy de la palabra, el cine es un ínfimo género literario.

Celaya aborda esta relación de la poesía con el cine en base a criterios estrictamente formales, como reconoce en su artículo, y, por tanto, falseadores en su conjunto. En primer lugar y por lo que respecta a la poesía, vuelve a reproducir sus concepciones del fenómeno poético como una explotación de los recursos expresivos de la lengua en su autenticidad o pureza; en segundo término y por lo que al cine concierne, considera que su materia prima

debe ser la imagen por sí misma, sin dependencia alguna de la palabra. Evidentemente, la palabra y la imagen son elementos básicos de sendas prácticas. Ahora bien, no son la materia prima en el sentido de la palabra por la palabra y la imagen por la imagen misma, sino que esta palabra y esta imagen son vehículo o medio donde se inscribe una ideología. La materia prima, pues, es una ideología determinada que en concreto existe en esta imagen y en esta palabra. Se puede obsevar que el grado de fetichización a que somete la palabra tiene su "traducción" en la esfera del cine, al concebir la imagen por sí misma. Durante el periodo en que escribe este artículo, un periodo de crisis en sus planteamientos de la poesía social, de desorientación y vaivenes, retornos, experimentaciones y otros juegos, ha vuelto a la palabra por la palabra en su poesía, a la imagen por la imagen en su poesía gráfica y, ahora, en sus concepciones del fenómeno cinematográfico. En estas concepciones late una vieja ideología estética que le remite ahora a lo esencial de los fenómenos artísticos, descuidando su aspecto de instrumento de progreso social. Es significativa y comprensible esta actitud en los momentos de crisis en que escribe este artículo, puesto que parece no creer ya en el humanismo, aunque finalmente no pueda desprenderse de esa"manía humanista" en libros de poesía que se pretenden antihumanos como es el caso de su Lírica de Cámara y de su Función de Una, Equis, Ene, F (I.X.N.), escritos y publicados a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, respectivamente. Sólo le queda lo esencial a nivel de su práctica literaria: la palabra y el nihilismo en su práctica vital. Del cine, sólo aspira lógicamente a la imagen por sí misma.

Celaya ha manifestado en alguna ocasión que en estos años sufrió la influencia del estructuralismo (95). Esta afirmación resulta excesivamente general y amplia, aunque a simple vista se observen determinadas concepciones que parecen justificar dicha influencia. Sírvanos de ejmplo el hecho de que se detenga a matizar el sentido en que emplea el adjetivo poético a la hora de referirse al cine, al cine mudo más concretamente: lo utiliza en un sentido metafórico, viene a decir, ya que lo poético es presencia, esto es, realidad verbal. Con un razonamiento similar, por poner una comparación, inicia Jean Cohen su trabajo Structure du langage poétique (París, 1966), del que tenemos traducción española fechada en 1974 (96), siendo este trabajo resultado de unos presupuestos lingüísticos-estructurales. Pero, con todo, su estructuralismo no llega a ser tal. Y así lo veremos en el capítulo quinto.

Su concepción del cine como imagen está en la base lógicamente de su crítica del cortometraje Uts-Cero. Y saco a relucir esta crítica, que obviamente no es literaria, porque ofrece un interés sorprendente, ya que los criterios que emplea para elaborarla son los mismos que ha utilizado en sus "Principios de Poesía Gráfica", trabajo en el que se ocupaba fundamentalmente de la materia prima de esta poesía. Así, en su crítica, se apoya en elementos básicos estrictamente visuales como el punto -círculo o línea en su desarrollo-; en la imagen concebida como gesto, afirmando asimismo de esta película que demuestra la posibilidad de constituir un alfabeto gráfico-dinámico, necesidad ésta que también afirmaba en su aproximación a la poesía concreto-visual. Se puede deducir

de estos planteamientos que la materia prima, siempre según Celaya, de esta poesía como del cine es la misma: los grafismos o imágenes, respectivamente, que muestran más que explican, conectando así con lo elemental y primigenio: el gesto. De esta manera, y sin pretenderlo explícitamente al menos, es como nuestro crítico conecta la poesía -en una de sus formas- y el cine. Pero, paradójicamente, esta posibilidad no la desarrolla en el artículo "Poesía y cine", limitándose, como hemos visto, a señalar las diferencias básicas, formalmente delimitadas, y concluyendo que se trata de dos realidades distintas, aunque hoy por hoy el cine se apoye en la palabra.

Aunque las fronteras que establece Celaya tienen un sentido lógico, podemos afirmar que tanto el cine como la poesía escrita, la estrictamente oral y la concreto-visual, por no aludir a la pintura y a otras manifestaciones que usualmente consideramos artísticas, están unidas por un mismo "hilo rojo": el de ser prácticas ideológicas elaboradas en su especificidad y con sus respectivos medios, tomando una misma y común materia prima: una ideología o más concretamente unas ideologías fundamentalmente prácticas, históricas en su raíz. Ahora bien, atendiendo a los materiales y medios específicos que utilizan, sí cabe su especificación a nivel teórico. De ahí que hablemos de la literatura como una forma ideológica específica, concepto este que obviamente no es -no pretende ser- un mero cambio de nombre, sino que denota una realidad distinta de la que comúnmente entendemos por literatura.

Por otra parte, Gabriel Celaya ha vertida algunas opiniones sobre el cine en determinadas y esporádicas ocasiones, como en la entrevista que mantuvo con Jorge Cela. A la pregunta de "¿Cine o teatro?" Celaya responde que el teatro y continúa diciendo: "Me gustaba el cine mudo. Pensé entonces que el cine iba a ser el séptimo arte. Con el sonido me desilusioné. No me gusta nada. El teatro, en cambio, me apasiona". Asimismo, en 1950, destaca la importancia de la imagen como sustitutiva en este caso de la palabra. Precisamente estas opiniones se encuentran en su primer artículo de reivindicación de la vuelta al carácter oral de la poesía, "El porvenir del analfabetismo". Estas son sus palabras: "Y hoy volvemos a comprender lo que hay de pedante y estrecho, en la lectura, cuando asistimos al experimento pedagógico de instruir por medio del cine. El enorme y desproporcionado esfuerzo de atención que exige la lectura aparece allí sustituido con estupenda eficacia por unas imágenes que se nos meten por los ojos y se nos graban casi sin querer". Una imagen o el gesto, le faltó decir, vale por mil palabras.

En torno a Pablo Neruda (1972)

La Revista de Occidente, con motivo de la concesión del Premio Nobel de Literatura al poeta chileno Pablo Neruda, solicitó a Gabriel Celaya un artículo sobre este poeta a lo que accedió nuestro escritor. "Pablo Neruda (Poeta del Tercer Día de la Creación)" (97) tituló su colaboración para la revista, siendo ésta la única ocasión en que Celaya dedica un artículo crítico a tan importante figura. Sin embargo, en el plano de la creación literaria, Pablo Neruda ha ocupado un destacado lugar, ya que por una parte ha servido de "guía" en múltiples ocasiones al poeta vasco y, por otra, ha sido objeto de su atención creadora. En este sentido, cabe destacar su poema-carta "A Pablo Neruda", publicado en una revista literaria a comienzos de los años cincuenta e incluido en su libro Las cartas boca arriba (98), poema cuyo título fue chatamente reducido a "A P.N." por causas que el propio Celaya recuerda: "Por ejemplo, yo tengo la historia -dice- de un poema a Pablo Neruda que se publicó en la colección Adonáis. No dejaron poner (los censores) "A Pablo Neruda". Hubo que poner "A P.N.". Después, pasado el tiempo, el poema se ha publicado poniendo el nombre completo, sin ningún inconveniente. Son cosas un poco cómicas, como ve" (99). En este poema Celaya recuerda al chileno, tal como le había conocido en Madrid, "caótico y desesperanzado", al mismo tiempo que dedica una parte a cantar "su resurrección y su alegría constructiva de comunista". También le dedicó el poema titulado "Carta mortal a Pablo Neruda" (100), en el que un Celaya de nuevo combativo mantiene

un diálogo esperanzado con el chileno universal, teniendo como telón de fondo la situación política actual del país andino. Pero, mucho antes de todo esto, el poeta y crítico le dedicó la traducción de dos poemas de Louis Aragon, aparecidos en el número 36 de la revista leonesa Espadaña: "Dedico esta traducción -dice- a Pablo Neruda, en recuerdo de nuestra amistad de 1935. G.C.".

Pablo Neruda, pese a no haber sido objeto de la atención crítica de Gabriel Celaya, ha significado mucho para nuestro escritor, como él mismo reconoce en una entrevista: "Yo le conocí a Neruda, pues por Federico (García Lorca, lógicamente) claro, precisamente, y me influyó tremendamente. Creo que hasta muy lejos está la influencia de Neruda, vamos, creo que se nota muchísimo en Lo demás es silencio (...) Luego, además, me ayudó mucho, porque el año 35, cuando había venido a San Sebastián, le mandé un poema y él me lo devolvió y lo conservo, un poema copiado a máquina y él me lo llenó de notas" (101). A lo largo de su vida se encontraron ambos poetas en algunas ocasiones: en Francia, en Brasil (con motivo de un homenaje a García Lorca e incluso Pablo Neruda había invitado a nuestro poeta-crítico a un viaje a Chile, viaje que nunca llegó a realizarse debido a la situación política de aquel país: el final de Allende.

¿Qué razones han impulsado a nuestro crítico a ignorar desde su actividad crítica, salvo la ocasión que nos ocupa, a Pablo Neruda, paradigma y ejemplo de los poetas sociales, según el vasco? Dos respuestas del propio Celaya se agolpan en este momento: una, ofrecida entre líneas en el artículo "Notas para una Cantata en Aleixan-

dra, donde se lee: "En otro aspecto, advierto que"la confesión" de un Alberti o un Neruda, con los que ideológicamente estoy mucho más de acuerdo, no me interesa tanto como la evolución dialéctica y todavía sin resultado claro de Vicente Aleixandre. No se trata de una preferencia estética" (102); la otra respuesta es directa al mismo tiempo que ambigüa y la ofrece en el breve comentario introductor de su artículo sobre Neruda en su edición en Poesía y verdad (papeles para un proceso) : "Pero las circunstancias -afirma- mandan, y pase a lo importante que era para mí y para muchos poetas sociales, el ejemplo y la obra de Neruda, no tuve ocasión de volver a escribir sobre él (se refiere a la esfera de su producción poética) hasta mucho más tarde (alude al artículo en cuestión), y quizá por eso más pálidamente de lo que hubiera hecho en los años de lucha" (103). Veamos en qué pálidos términos habla de Neruda.

Celaya comienza recordando la última vez que vio al poeta, en el homenaje a García Lorca celebrado en Sao Paulo en 1970, y describe literariamente a continuación la figura simbólica y la poderosa personalidad de Pablo Neruda. No es pues un retrato exacto lo que hace nuestro crítico, como él mismo reconoce, sino una descripción-presentación a través de innumerables imágenes en la figura simbólica del autor de Canto general. Celaya no ve diferencia entre el joven poeta que él conoció en Madrid en tiempos republicanos y el que ahora ha visto: "Y así lo recuerdo yo como si fuera ahora: su enorme corpachón pesa apagado sobre el sillón, que ha hecho casi orgánicamente suyo, y nos mira a todos los que le rodeamos -en su tertulia- sin vernos o como si nos contemplara desde un mun

do no humano. Está fuera de cuanto ocurre a su alrededor. O dentro, más dentro que los demás. Monumental y adiposo, parece uno de esos ídolos primitivos en los que lo bestial, lo grotesco y lo terrorífico se aúnan para producir la impresión de algo que, por incomprensible, parece sagrado" (104). Así lo vio y así lo ve Gabriel Celaya. Por tanto, cuando Pablo Neruda lanzó un llamamiento activista a los poetas españoles en 1930, la ilusión de que podía haber cambiado su forma de ser sustancial pronto se desvaneció para Celaya. "Pues siempre existe -dice- un abismo engañoso entre lo que un poeta dice y lo que su poesía manifiesta: es decir, entre su ideología predicada y lo que su estilo, tanto si el autor quiere como si no quiere, hace patente. En términos marxistas, ya que Neruda lo es, podríamos formular esto como uno de sus fundamentales principios: "La existencia precede a la conciencia" !Y hasta qué punto no llega esto en el caso de nuestro poeta!" (105). Afirma más adelante que Neruda es el Poeta del Tercer Día de la Creación, atribución que Keyserling utilizaba para evocar al contánente americano. Esto quiere decir, según Celaya, poesía pululante, quizá acéfala, capaz de regenerarse, poesía que se alarga indefinidamente, pues es el principio sin fin (106). Si Pablo Neruda, piensa nuestro crítico, ha influido mucho con su poesía y si "en cierto modo" puede ser considerado poeta social debe entenderse esto en términos muy distintos a los de un <u>engagement</u>, siendo su poesía, por tanto, la del Tercer Día de la Creación, tal como lo entendía Keyserling. La poesía del chileno es para Celaya la dimensión, la variedad, la libertad, la agotación y la paz. De ahí que no le gustara a Juan Ramón Jiménez y que uno de los jóvenes poetas españoles, An-

gel González, se manifiesta en términos parecidos. Esto, afirma el crítico, es injusto, ya que en la monotonía de la poesía de Neruda hay algo hipnótico: si su estilo parece que cae en los "tics" y en el "procedimiento", quizá se deba a los muchos imitadores que ha tenido, y si lo tachamos de descuidado es porque no le prestamos atención a lo que en él hay de valioso. Colaya acude a un ejemplo muy concreto para sostener su afirmación: se trata de comentar las correcciones que Neruda le hizo a un poema suyo, donde se ve la preocupación del chileno por las mínimas unidades del poema, la adjetivación propia, la imagen no gastada, el sentido funcional, etc. antes que por la forma propiamente dicha y la construcción global del poema. Por eso, Pablo Neruda no es descuidado, aunque eso no quite que sea un poeta que se deje llevar, "un poder cósmico desencadenado, un volcán y un torrente que lo arrastra todo en sus enumeraciones caóticas, un río gigante que todo lo arrasa y lo borra, una selva en perpetua germinación, una explosión popular, una revolución permanente como la naturaleza, una criatura del Tercer Día de la Creación" (107). Por eso, piensa Colaya, América Latina se reconoce en él. Finalmente, hace alusión a los ataques de distinto tipo que el chileno ha recibido, para terminar diciendo que no hace falta ser marxista para comprender que la realidad, la autenticidad acaba por prevalecer sobre las ideologías.

El presente artículo, dentro de la unidad y tesis global que él representa, podemos considerarlo integrado por tres partes fundamentales: la primera, ofrece una

aproximación a la figura simbólica y humana de Neruda; la segunda, aventura una suerte de interpretación global del sentido de la obra del chileno; la tercera, expone dos conclusiones básicas. Para sustentar su aproximación a la figura del premio Nobel, Gabriel Celaya se vale de su condición de escritor, haciendo uso de un lenguaje metafórico, más sugeridor que propiamente denotativo, para referirse a lo que él considera un rasgo definitorio del poeta hispanoamericano: su ser/estar arcaico. Así, sus referencias a pri cipios tan elementales como los ídolos primitivos sagrados, la naturaleza telúrica, la materia una, la muerte, el sexo, etc., están en función de la demostración de este rasgo que, tanto en los años treinta como en la actualidad, lo han caracterizado, imponiéndose incluso a su toma de partido consciente y militancia comunista, pues una cosa es lo que dice (ideología) y otra lo que su poesía manifiesta. A partir de aquí se da paso a lo que podemos considerar segunda parte del texto crítico, donde Celaya afirma el carácter realista de la poesía nerudiana, elementalmente realista, siendo en este sentido más que un poeta social conscientemente comprometido. Su lenguaje poético, pues, es más que metafórico, es lo elemental mismo, es la voz de todo un continente (Tercer Día de la Creación). Más adelante, de la delimitación y justificación de algunos rasgos estilísticos de su poesía, así como de una característica del proceso de creación poética del poeta que coexiste paradójicamente con algunas peculiaridades estilísticas suyas: junto a su obra, caótica, desbordante, excesiva, monótona, descuidada, sobresale su preocupación por las unidades mínimas del poema. Así es su poesía. Finalmente, y ésta es la tercera parte, destaca dos conclusiones: una, América

Latina se reconoce en Neruda, está en lo que dice más que por lo que dice; y dos, la obra del chileno, pese a los ataques de que ha sido objeto, prevalecerá por auténtica o no ideológica. Esta es la estructura y sentido internos del artículo. Demos paso ahora al tratamiento de una serie de cuestiones que, aunque concretas, son más que internas.

En Gabriel Celaya se dan cita varias circunstancias que van a obrar en ese producto final que es su crítica de Neruda: el poeta-crítico-lector, el amigo del poeta y, de alguna manera, el camarada. Y efectúo esta matización última, porque el crítico vasco se encuentra en una situación de crisis ideológica durante estos años que, al menos para el artículo que nos ocupa, parece haber resuelto volviendo o intensificando sus conocidas posiciones realistas. Esta afirmación es todavía provisional. Sin embargo, y pese a confluir tan inmejorables condiciones, que vienen de antiguo, extraña que nuestro crítico sólo se haya ocupado una vez -ésta- del chileno, y aun le pese el tono escasamente combativo de su artículo, causa probable de la "palidez" a que hacía referencia -los años de lucha abierta parecen estar lejanos. No ha ocurrido en esa otra faceta del vasco, la de poeta, en la que esta personalidad de las letras hispanoamericanas ha gozado de una atención suficiente. En efecto, los poemas y textos que les citaba al comienzo de este apartado son sólo una pálida sombra -habría que rastrear más detenidamente la obra total del donostiarra- de la enorme presencia-invocación que la producción del chileno ha tenido en la del español. Pero, volviendo a lo que especialmente nos interesa ahora, cabe decir que el artículo rinde un tributo de amistad, de admiración y justificación de la obra poética nerudia-

na y, en cierto modo (de nuevo la matización), hace resaltar esa concepción del mundo y militancia política del sudamericano, amén del carácter realista-auténtico de su producción. Como decía, en el artículo se dan cita el poeta-lector-crítico, el amigo y, de alguna manera, el camarada. Pero no sólo se percibe la presencia de estas distintas facetas en el producto final a nivel de efectos globales, sino que también saltan a nuestra mirada nada más acercarnos al texto. Así, el amigo vierte sus recuerdos y anécdotas personales; al poeta elabora junto al crítico -hablo descriptivamente- esa suerte de descripción literaria del chileno; el camarada reflexiona en torno a algunos principios básicos del marxismo y ofrece su interpretación, no le puede evitar, de corte marxista vulgar. Todo ello procura el producto último, que valoraré en su momento más detenidamente.

Por lo que respecta a las concepciones ideológicas básicas reproducidas en este artículo, no creo necesario insistir en el desarrollo y explicación de las mismas, toda vez que Celaya sigue manteniendo unas mismas posiciones básicas, tratadas ya a lo largo del presente estudio y que con más atención veremos en el análisis de su <u>Inquisición de la poesía</u>. Por esta razón, sólo enumeraré las más sobresalientes: su caracterización del fenómeno poético como un hecho esencialemente lingüístico, su concepción de la poesía como reflejo de la realidad, en este caso de la realidad americana; su concepción del lenguaje poético como el resultado de la utilización expresivas y analógica del lenguaje auténtico o en su pureza. Reafirma cuanto digo la oposición que establece entre estilo e ideología, a propósito de establecer una barrera entre lo que

un poeta dice y lo que su obra manifiesta: la vivencia inconsciente y oscura del fondo social: el reflejo real de la realidad. De ahí que establezca la oposición entre poesía auténtica o basada en la realidad y poesía ideológica basada en la consciencia del poeta. Parejas a estas categorías, que teoriza ampliamente en Inquisición de la poesía, libro publicado el mismo mes y año que este artículo, con lo que muchos de aquellos supuestos teóricos sirven de base a este concreto acto crítico, parejas a estas categorías, digo, van su concepción del poeta y su concepción del acto crítico.

La afirmación de Celaya entorno a la existencia de un abismo engañoso entre lo que un poeta dice y lo que su poesía manifiesta,no puede escapar a nuestro comentario. Ya se ha manifestado en este sentido en más de una ocasión. Y hay que volver a reconocer con él que, efectivamente, existe este abismo engañoso. Sin embargo, y aunque no se le pueda exigir todo un razonamiento teórico en este sentido en un artículo crítico sobre un poeta concreto, queda este principio expuesto de manera aislada, por lo que debemos orientarnos a reconstruir los pasos que le han llevado a tal conclusión. Para ello, no podemos perder de vista sus concepciones de la poesía como real reflejo de la realidad, al proceder el poeta a darnos su oscura vivencia de esta realidad y al ofrecernos por tanto una imagen de lo que es, una imagen auténtica pues. En el artículo que nos ocupa, este principio le sirve para sustentar su lectura de Neruda como un poeta que ha mantenido siempre su poesía en pleno contacto con lo real, pese a o por su militancia política, pero separándose de ésta. Así, esto le lleva a afirmar que el hecho de que en un momento dado Neruda se declare comunista y actúe en este

sentido, no introduce ningún cambio en su poesía, pues ésta es la misma en su base: una poesía realista. En este sentido Neruda era poeta realista, de alguna manera comprometido, mucho antes de saberlo, mucho antes de ingresar en las filas del Partido Comunista de su país. Es su actitud poética lo que lo hace un poeta auténtico y real. De la crítica de este razonamiento ya me he ocupado en otras ocasiones, por lo que no voy a exponer el razonamiento, distinto en su base, que lleva en efecto a la conclusión de que un poema se seapara de su autor al decir más de lo que él pensó o lo que ni siquiera quiso decir. En todo ello actúa la contradicción consciente/inconsciente ideológico, como bien se sabe.

Hay, por lo demás, una cuestión de sumo interés para comprender la compleja situación ideológica por la que atraviesa Celaya en estos momentos. Cuando escribe este artículo, terminando el año 1971, nuestro poeta-crítico se encuentra recorriendo los más diversos caminos poéticos que, como veremos, van a confluir en una misma dirección, y se encuentra revisando posiciones a nivel teórico que van a dar como resultado final su <u>Inquisición de la poesía</u>. Este artículo, en el conjunto de esta situación contradictoria, supone un desarrollo de las teorizaciones de su libro citado y de alguna manera una intensificación de las mismas, por cuanto el objeto analizado así lo requería. De todas formas, la "palidez" que Celaya cree ver en su trabajo sobre Neruda no es otra que la palidez o descoloramiento de sus posiciones realistas fuertemente comprometidas que, si bien no se abandonan, sí se estrechan en el marco de una labor estrictamente teó-

rica, de revisión de posiciones fuera ya del marxismo dogmático y a la luz de nuevos conceptos teóricos, pretendiendo con ello encontrar un nuevo modelo poético que venga a sustituir al realismo social.