

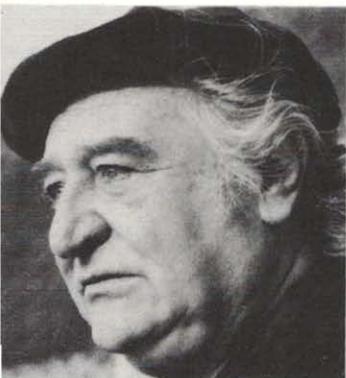


Antonio
Chicharro
Chamorro

LA TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA DE GABRIEL CELAYA

El tema que propones abarca mi poesía y también la de otros muchos. Para contentarte hubiera que escribir un ensayo - te entrego al flyer, la anti-poesía por lo elaborado, la vindicta crítica o de otra clase, la impetuosidad, el desorden, la violencia, la ambigüedad etc - no sé si mis defectos o mis virtudes - y desde luego características tanto del romanticismo como del surrealismo. Pero la verdad es que entre mis poetas españoles predilectos no figuran los románticos (sabe Bécquer) ni los del Romanticismo de Uta, González de Berceo, el Romancero, San Juan de la Cruz, Lope y Quevedo.

¿A qué clase de documento te refieres? ¿Foto? ¿An.



TEORÍA LITERARIA

MONOGRAFICA

UNIVERSIDAD DE GRANADA

La teoría y crítica literaria
de Gabriel Celaya

ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

LA TEORÍA Y CRÍTICA
LITERARIA DE
GABRIEL CELAYA

GRANADA
1989

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA.
La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya.
ISBN: 84-338-1097-9. Depósito legal: GR/361-1990.
Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de
Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.
Printed in Spain *Impreso en España*

Para Antonio Sánchez Trigueros

Prólogo

Escribir unas líneas de presentación para este trabajo de Antonio Chicharro me produce una alegría muy especial, aunque hayan transcurrido ya casi ocho años desde que se defendió como parte central y nuclear de su tesis doctoral, de la que afortunadamente algunos capítulos ya han visto la luz en sucesivas entregas.

Y esa alegría tiene su razón de ser en que ésta es la primera tesis doctoral que tuve la suerte de dirigir en mi carrera universitaria, y que a sus altos valores intrínsecos añade el haber abierto entre nosotros una nueva línea de investigación, que a estas alturas ya ha dado otros frutos importantes, como son las tesis doctorales de Sultana Wahnón Bensusan y Carmen Martínez Romero, también dedicadas a la reconstrucción histórica del pensamiento literario español contemporáneo.

El primer eslabón del trabajo de Antonio Chicharro tuvo el origen en su Memoria de Licenciatura, que con valentía desarrolló el tema de los comienzos poéticos surrealistas de Gabriel Celaya, una etapa poco conocida del poeta vasco que Chicharro dejó perfectamente diseñada y caracterizada demostrando con ello el amplio y profundo conocimiento de unos inicios literarios que habían quedado oscurecidos por las significativas etapas posteriores.

Fue a partir de ahí cuando nos planteamos la posibilidad de entrar en el estudio del pensamiento literario de un autor con una importante producción en este campo, cuyo conocimiento específico no era en absoluto desdeñable, sin olvidar el interés que podía tener para el conocimiento de los mecanismos ideológicos que actúan en su obra y de su funcionamiento como poeta en nuestro contexto, a la par del interés de reconstruir un período muy significativo de la historia de la teoría literaria en la España contemporánea.

La importancia de Gabriel Celaya como poeta y su relevancia como teórico y crítico de la literatura demandaban una investigación pormenorizada cuyas conclusiones explicarían las raíces ideológicas de sus ideas literarias, darían luces para una acertada y justa comprensión de

su poesía, y, más allá de la obra de Gabriel Celaya, diseñarían un amplio espacio ideológico problemático del que el pensamiento de Celaya no fue sino una de sus cristalizaciones históricas.

Digo históricas y hago hincapié en ello por la sencilla razón de que el trabajo de Antonio Chicharro no estudia el pensamiento de Gabriel Celaya aislado de su tiempo o simplemente conectado con una pura tradición cultural propia o ajena, sino que lo caracteriza en su historicidad, que no quiere decir relación extrínseca de dos realidades que existirían previamente (pensamiento literario y realidad histórica), sino historicidad en el sentido de que su pensamiento literario es, existe, en cuanto que producto ideológico, como realidad histórica él mismo, como algo inseparable de esas raíces ideológicas sin las cuales no sería tal, o sencillamente no sería.

Y esto es importante señalarlo por cuanto de nuevo se configura una ofensiva —sólo respetable si ella respeta— contra la incardinación histórica de la teoría y del mismo concepto de literatura y lo literario. De nuevo se intenta imponer, repito imponer, una visión inmanente de los problemas literarios en su específica caracterización, aunque ahora se disfrace de un neohumanismo que en apariencia desecha la inmanencia de la literariedad y la replantea trascendentemente a partir de la expresividad del sujeto, sujeto que es esencia ideológicamente ahistórica, aunque en su referencia se aluda a una transhistoricidad antropológica y antropocéntrica de contornos tardo-románticos cuando no tardo-renacentistas. Esto es, se vuelve a hablar de historicidad pero sólo como valor añadido, accidente de lo que se piensa como objeto ontológicamente distinto en su esencia.

Claro que la cuestión no se resuelve tratando de responder a ello con la voluntad de imposición de un nuevo radicalismo histórico, aunque estemos convencidos de su científicidad, pero sí de defenderlo con todas sus consecuencias dentro de un espacio de libre investigación teórica, cuando algunos se empeñan en certificar su muerte.

Pues bien, en este terreno se mueve el trabajo de Antonio Chicharro, un trabajo realmente modélico y riguroso, una indagación esclarecedora, exhaustiva y metodológicamente impecable, resuelta con una claridad meridiana digna de los mayores elogios, como aquellos que le dedicaron los cualificados miembros del tribunal que juzgaron este trabajo, algunos de ellos desgraciadamente desaparecidos para la Universidad y para la investigación española.

Y mi satisfacción es más completa porque pasados unos años el autor de este trabajo ha seguido por esa senda marcada y abierta

entonces, en la que tanto él como yo estamos empeñados en continuar, y junto a nosotros un valioso grupo de jóvenes investigadores que se han ido incorporando a aquel reducidísimo grupo inicial.

ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS

Introducción

Parto de la base de que los trabajos de teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya poseen una naturaleza histórica. Por esta razón, por ser productos históricos concretos, esto es, por ser discursos teóricos y críticos con una función social práxica finalmente, se impone utilizar el aparato conceptual adecuado para el conocimiento de la historia: la teoría de la historia o materialismo histórico. La historicidad de este objeto se extiende asimismo al análisis emprendido.

Desde esta posición básica, que me lleva a delimitar un objeto de conocimiento a partir de ese objeto real señalado, concibo la producción teórica y crítico literaria 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 los resultados del análisis de la producción mencionada nos dan cuenta de una estructura ideológica que no se reduce a ser exclusivamente una ideología individual, aunque así sea vivida.

En este sentido, el presente estudio pretende ser una aportación a la serie de investigaciones cuya aspiración última es, o pueda ser, el conocimiento del nivel ideológico de la formación social española en su estructura de historicidad actual. Ni que decir tiene que este tipo de análisis es posible, al ser dicha realidad social una articulación compleja de unidades diferencialmente especificables desde un punto de vista teórico. Esto justifica mi atención concreta a la producción de Gabriel Celaya, además de por haber sido sistemáticamente ignorado en esta faceta y por ser un importante caso particular para comprender lo que ha venido siendo la reflexión teórica y la actividad crítico literaria en España a lo largo de las últimas décadas.

Por lo que respecta a la organización interna del trabajo, el lector debe saber que he agrupado en diferentes apartados aquellas publicaciones de nuestro autor que poseen coherencia interna con respecto al objeto

sobre el que ajustan su arquitectura crítica, salvo cuando se aprecian cambios cualitativos en ellas. Así, pues, he procurado estudiar los trabajos en cuestión con arreglo a 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 de los problemas teórico-metodológicos y críticos.

En cada apartado, además, he obrado con arreglo a una serie de presupuesto de lectura o análisis que me ha 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 comprensión de los trabajos que constituyen el apartado en cuestión; asimismo procedo a su respectiva descripción, que hago con suma brevedad; procedo, en un tercer momento, al análisis concreto de los diversos trabajos, ocupándome, con un interés 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 históricos, etc.; por último, cuando así es necesario, ofrezco un análisis descriptivo, también muy breve, de las críticas recibidas por las publicaciones que nutren 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 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 más netamente teórico, según procedan en su análisis concreto. Ni que decir tiene que he dedicado una atención particular a las publicaciones que se presentan en forma de libro.

El estudio consta de tres capítulos. El primero, “Sus comienzos en la crítica literaria: el humanismo existencialista”, abarca su producción situada 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 críticos sobre la más reciente poesía española; sus críticas de novelas; 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 su primera reflexión teórica global: *El Arte como lenguaje*.

El capítulo segundo, “Años cincuenta y sesenta: lectura humanista del marxismo”, da entrada al estudio de sus trabajos producidos en 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 período en cuestión. Ocho apartados lo constituyen, repartiéndose de una u otra forma su variada labor teórica 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 a la 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 período de la poesía española, para dedicar 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)*.

Por último, el capítulo tercero, “De los sesenta a los setenta: profundización en la crítica literaria y crisis y revisión de posiciones: hacia su propuesta teórica global”, aborda su última producción teórica y crítica. Consta de un total de diez 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 a la luz de una nueva situación histórica y teórica: *Inquisición de la poesía*; no ignoro finalmente lo que es una nueva mirada a la poesía española contemporánea.

Antes de terminar, quiero exponer una justificación última: por circunstancias que no son del caso, este trabajo, parte nuclear y perfectamente autónoma de mi tesis doctoral, ha tardado algunos años en ver la luz, lo que ha hecho que en mis sucesivas lecturas del mismo, al reducirlo en su extensión y al corregir pruebas, etc. haya notado cierta desazón teórica en algunos momentos por lo que concierne a aspectos que hoy plantearía de una forma más precisa o compleja. Sin embargo,

he resistido la tentación de reescribir algunas cuestiones para no romper la coherencia global de la lectura aquí emprendida que, por supuesto, sigo manteniendo.

Por otra parte, recomiendo al posible lector interesado en esta faceta de nuestro escritor vasco la lectura de otras publicaciones más que vienen a completar el análisis aquí emprendido. Así, por ejemplo, *El pensamiento literario de Gabriel Celaya (evolución y problemas fundamentales)* (1983), donde me ocupo de ofrecer un perfil del pensamiento literario del donostiarra globalmente considerado, de la trayectoria descrita por sus problemas teóricos fundamentales, de su metodología crítica, etc., abstractamente considerados; *Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya* (1985), libro en el que estudio la poesía de Celaya que ofrece elementos reflexivos sobre la poesía, la relación de su variada poética con su teoría literaria expresa, etc. a través de este magnífico hilo conductor que es la serie de poemas seleccionados y brevemente analizados o glosados; *Gabriel Celaya frente a la literatura española* (1987), que no es sino una exposición de las sucesivas lecturas e interpretaciones que nuestro poeta y crítico ha venido haciendo de determinados autores y períodos de la historia literaria española, en el doble plano de interpretación crítica y en el de, exclusivamente, utilización literaria de temas y autores; y, entre otros artículos sueltos, “Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya” (en prensa), donde expongo y analizo la interpretación crítica que el poeta y crítico hace de sí mismo.

Finalmente, sería muy ingrato por mi parte, al par que un acto de soberbia intelectual, no reconocer las numerosas y variadas deudas que una investigación de estas características conlleva, las mil asistencias teóricas, la asistencia finalmente histórica. Por esta razón, quiero personalizar mi agradecimiento al menos en tres nombres propios: Antonio Sánchez Trigueros, mi maestro y amigo; Gabriel Celaya; y María Francisca Lázaro, mi mujer.

A. CH. CH.

Pues ¿qué podría esperarse de nosotros si nos desarrolláramos linealmente y no dialécticamente, entre contradicciones que nos enriquecen?

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.

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 de 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 solamente formas y estilo y que, consecuentemente, “ha trocado el arte de sugerir por la

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

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 “alumbró 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 pseudónimo *Gabriel Celaya*² un artículo-carta abierta, “Sobre poetas y poesía (Carta abierta a W. Noriega)”³ 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 problemas “afectan a la base misma de nuestra cultura y a la tremenda revolución sociológica que el Mundo está padeciendo”. Gabriel 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 y escasa difusión confirman la realidad de su afirmación anterior. 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 como hace “Norte”, establecimiento que “por defecto de una organización a cuyo hundimiento asistimos —dice nuestro crítico— no disfruta de sus beneficios”.

2 Para la cuestión de los pseudónimos, puede verse mi trabajo “Heteronimia e ideologías estéticas: Fernando Pessoa y Gabriel Celaya”, en: *Homenaje a Camoens (Estudios y Ensayos Hispano-Portugueses)*, Granada, Universidad de Granada, 1980, pp. 131-149.

3 *La Voz de España*. San Sebastián, 16 -diciembre- 1947.

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, crítica, 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 española 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 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 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 incompreensión 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 acusaciones de “camelo”, ya que no carece de sentido, ni es puramente intelectual. Tan es así, razona Celaya, que ésta apela a la imagen para decir lo que no se puede con el lenguaje convencional. Al mismo tiempo, defiende a los poetas de su momen-

4 *Ibidem*, 18 -diciembre- 1947.

5 *Ibidem*, 19 -diciembre- 1947.

6 *Ibidem*, 23 -diciembre- 1947.

to, 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 posibilitan el nacimiento de los grandes poetas, termina su artículo calificando 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 “sólo existe lo inmediatamente concreto”, aceptaremos de paso que el reconocimiento de las ideologías globales pasa obviamente por el análisis 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 perceptivo 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, esencialmente 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

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 las contradicciones históricas básicas, 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.

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. Estas posturas críticas enfrentan, de un lado, a aquellos que con su crítica-censura intentan barrer toda una práctica literaria-cultural propia de las vanguardias, favoreciendo esta actitud los intereses del régimen resultante de la Guerra Civil que ha intentado construir un orden cultural nuevo (las generaciones que “alumbra 1936” 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.

La polémica tiene también el interés de señalar un problema nuclear en la poesía contemporánea: el divorcio del poeta y del público. Las explicaciones que Celaya ofrece al respecto resultan excesivamente vagas, aunque no rehuya, para ofrecer su explicación, señalar las causas sociales de esta separación radical. En otros trabajos suyos,⁸ abordará esta cuestión con mayor detenimiento, ofreciendo análisis bastante más concretos y clarificadores; 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 solucionar, por lo que a él respecta, este problema mediante la altruista creación de su colección literaria “Norte”.

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.

Por otra parte, los artículos de Celaya se diferencian 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 irracionalistas, los formalistas, los prosaicos y tremendistas, corrientes en cuyo análisis se detendrá en trabajos no muy posteriores,⁹ si bien es verdad que en ensayos 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 nuevos 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, 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 en su producción literaria y a intervenir en el espacio político en años posteriores.

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, ya que el inquieto Celaya en-

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

vió a los distintos suscriptores de “Norte” —las capillas poéticas del momento— una carta circular dando cuenta puntual de la polémica. Algunos artículos en la prensa y en revistas especializadas, refieren el debate pocos meses después. Dos ejemplos son el artículo de Néstor Luján, “Una polémica: defensa de la poesía”,¹⁰ y el 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 sustancialmente nada nuevo, salvo el acierto de José Luis Cano al ampliar la frontera cronológica de este divorcio que no se reduce a la poesía española de postguerra. Por lo demás, se desprende de la lectura de estos artículos que tanto Luján como Cano, son partidarios de la opción que representa Gabriel Celaya en la polémica en cuestión.

10 *Destino*, Barcelona, 17 -abril- 1948.

11 *Finisterre*, Madrid, mayo, 1948, pp. 91-95. José Luis Cano envió su artículo a Juan Ramón Jiménez, provocando así unas interesantes reflexiones del poeta onubense vertidas en una carta enviada al autor del artículo, carta que he analizado en mi trabajo: “Una carta de Juan Ramón Jiménez sobre la cuestión poeta/público”, en: *Criatura afortunada (Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez)*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 1981, pp. 41-54.

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, le impulsó de nuevo, 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 la información que al respecto proporcionan, información que el poeta y crítico vasco califica modestamente de ingenua en la curiosa interpretación ofrecida de dicho período poético. Al mismo tiempo, su interés se justifica por las directrices y nuevos caminos considerados por Celaya más convenientes para la trayectoria de la poesía española que habría de producirse desde esos años. Aparte, claro está, el deseo por 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 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

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.

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)”, fue la primera revista literaria bilingüe que apareció en el País Vasco en la postguerra. Al 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 ella colaboró Gabriel Celaya en numerosas ocasiones, aparte de la ya citada, e incluso se llegaron a traducir poemas suyos al vasco, publicados en la revista cuando perdió su carácter de publicación bilingüe para pasar a euskérica completamente.

En “Veinte años de poesía (1927-1947)”,¹⁴ Celaya 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 y termina proponiendo en el último párrafo de su artículo la norma de acción a que antes hice referencia: “Hoy —dice—, en franca y saludable reacción contra el decir bonito y vacío del Garcilasismo, se busca una poesía sustancialmente humana, cargada de verdades bien sentidas y escrita en un lenguaje vivaz e hiriente (...) y el rigor que imponen las dificultades de la hora actual y el peligro en que se hallan nuestro ser mismo de hombres prohíben toda clase de juegos

13 *Ibidem* (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 las dos ediciones de *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)* (1: 27-35; 2: 16-22).

irresponsables e imponen a nuestros poetas unas contenciones mucho más reales y más profundas que los del mero formalismo retórico garcilasista”.¹⁵

“El punto de partida”,¹⁶ artículo escrito en 1948 y destinado a publicarse en *La Voz de España*, no ha visto la luz hasta hace poco tiempo.¹⁷ Celaya insiste en la norma de acción poética anteriormente propuesta y, aunque no puede ser analizado de la misma manera que el anterior, pues no conoció difusión alguna, sí resulta orientativo para comprender su poética de estos años, una poética obviamente censurada.

En este artículo comienza descalificando a “los hijos de Juan Ramón”, por ser prudentes y acomodaticios frente a una generación que se aproxima empapada de actualidad. Es hora, expone Celaya, de que los poetas cuestionen su condición y necesidad: “(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 creer 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. 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 global comprensión de la específica producción aquí estudiada, así como del resto de su producción.

No ha sido su amor a la literatura ni su preocupación por la poesía exclusivamente lo que ha impelido a dar este “paso”. Ha contribuido a ello también una “preocupación” (en sentido heideggeriano: un estar comprometido fundamental) de carácter más

15 *Egán*, núm. 2, p. 31.

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

17 Repárese en que ha sido incluido en la segunda edición (1979) del citado *Poesía y verdad* (...).

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

amplio y urgente: una preocupación, por tanto, de inmediatos efectos histórico-políticos.

Un aspecto de interés observado 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 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 27.¹⁹ Esto nos lleva, además, a observar como caminan juntos en el aquí y el ahora, sin ocultaciones de ningún tipo, su producción crítica y poética. Este balance, pues, de la poesía española y esta propuesta de acción concreta hacen que su crítica no se limite a comprobar 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 le lleva a invocar al poeta de la “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 humana*, 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 “épaté 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*

19 Puede verse mi trabajo “Juan Ramón Jiménez visto por Gabriel Celaya”, en: *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Diputación Provincial, 1983, Tomo I, pp. 253-258.

mismo de hombres prohíben toda clase de juegos irresponsables (...) y ante él (peligro formalista) han respondido, como yo creo que debe responderse, con una poesía directamente atendida 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 sombras 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 más que 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 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 estético). Es más, los mismos artículos que aquí nos traen y su poesía de este momento se caracterizan por ser una “solicitud” (según Heidegger), esto es, la relación establecida 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 contradictoriamente siempre aflorará. De todas maneras, el mismo Celaya se ha manifestado al respecto, al señalar reciente-

20 *Poesía y verdad* (...), op. cit. (2: 21-22).

21 Como uno de los ejemplos más claramente mostrativos de esta situación, puede verse *Lo demás es silencio* (Barcelona, Jorge Furest Editor, 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 estalinista, teniendo el Coro o Pueblo-Mar como fondo.

mente 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 hiciera 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, demostrativo de 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.

Como es lógico, por otra parte, muchas de las ideas latentes en sus dos primeros artículos siguen 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 esbozadas, hacen acto

22 Su primera etapa, etapa de claras influencias surrealistas, así lo demuestra. 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.

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 solidificándose conforme avance en su compromiso, tal y como indicaba anteriormente. Ahora bien, el hecho de concebir en estos momentos la poesía como trabajo y no como juego²⁴ 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 que ello implica. Pero, conviene precisar de todas maneras, 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, 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 perspectiva distinta y opuesta 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 he 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 en su consagración algo contradictorio, cuyo pleno alcance empezó a ponerse de manifiesto seis u ocho años más tarde,

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

24 En su etapa surrealista, tan importante como generalmente desconocida, viene a exponer una concepción radicalmente distinta.

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 menos coyuntural; 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 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 lograra alcanzar en los primeros años de la postguerra. Tal actitud 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

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*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 28-29.

temente 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.

Estos y otros trabajos posteriores de Celaya hay que situarlos — concluimos— 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, no se correspondía 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 republicano. Este modelo poético constituye un modelo de cultura democrática que, en la resistencia, se opone a los ataques de la ideología “oficial”. Por lo demás, su actitud ética no está muy lejos del moralismo de Machado, moralismo que le llevó a “los otros”. De ahí que invoque su nombre y su presencia de santo laico ejemplar.

La polémica sobre el prosaísmo y la poesía coloquial (1949)

Gabriel Celaya proponía una norma de acción que en la esfera del “trabajo creador” deberían mantener los poetas más conscientes de su momento. Esta acción, recordémosla, se cifraba en dirigirse al hombre cualquiera antes que a la “inmensa minoría” juanramoniana. Consecuentemente, la nueva actitud implicaba un aparente rechazo total de las conquistas de esa práctica poética que, entre otras denominaciones, Gabriel Celaya da en llamar “poesía sabia”. No solamente gravitaban intereses literarios en esta propuesta de acción, sino que también primaban los de carácter coyuntural: oponerse a la situación en que vivía nuestro país, situación angustiosa en que vivía el “hombre” y, consecuentemente, la poesía. Esta oposición, desde la práctica literaria, habría de ser orientada hacia la descalificación y crítica de la “poesía formalista” tan estrechamente vinculada a la “poesía oficial” a la que, por tanto, se imponía destruir. Esta acción tuvo como norte lograr un amplio contacto poético con el “gran público”, aunque para ello se hiciera necesario optar por las nuevas posiciones estéticas impuestas por el momento.

Como sabemos por sus primeros artículos, esta aspiración no es nueva. Es más, desde mediados de la década de los cuarenta y un poco a ciegas, según propia confesión, su práctica poética, la de *Tranquilamente hablando*,²⁸ 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

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 anterior. 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.

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 de 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 solamente 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 propio Gabriel Celaya, actitud que va, en sus trabajos, desde la duda (posiblemente estratégica) a la hora de identificar lo 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, clarifi-

31 El hecho de que destaquen 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 a otro tipo de preocupaciones y posiciones ideológicas.

32 Vid. nota (2).

cándose al respecto. Pero esto ocurrirá en otros artículos, cuando pase algún tiempo de la publicación de *Tranquilamente hablando* e incluso de su "Digo, dice Juan de Leceta".

Antes de referirme a 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 aún opuesta dirección de las mismas. Al mismo tiempo, podemos extraer una elemental idea del "ambiente" creado en torno a estas producciones poéticas de Celaya. Por una parte, observamos aquellos críticos que aceptaron plenamente el nuevo estilo y su posible sentido, como es el caso de Juan Guerrero Zamora,³³ J.M. Aguirre que rectificó en su 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 "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

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 Música Celaya Leceta", *El Noticiero*, Zaragoza, 15 -octubre- 1950 (nueva orientación de 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-febrero, 1948.

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

Por otra parte, hay críticos que rechazan totalmente las propuestas de Leceta, no sólo como tal estilo, sino incluso como 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 tragarseudofilosofía 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 denotadoras de los hechos que juzgadoras parciales de los mismos, como es el caso de la crítica formulada por Concha Zardoya que, a propósito de *Las cosas como son (Un*

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. Puede verse a este respecto mi trabajo "*Espadaña y el prosaísmo: un caso particular*", en: V.G. de la Concha y otros, *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, pp. 191-197, donde analizo esta polémica prestando especial atención a *Espadaña*.

“decir”), 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 lo 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 ésta nueva experimentación poética: la revista *Manantial*, por ejemplo, da cabida a un artículo sin firma en el que 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, le reconoce 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

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.

Por último, existen otras críticas que podrían ser consideradas, 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 una última cuestión preliminar: 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 solamente a la moda del momento: la influencia sartreana. Es más, en trabajos sobre el poeta realizados anteriormente por mí,⁵¹ quedó señalada 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

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 (22).

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.

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”, donde expone que Juan de Leceta, saltándose los rigores de la poesía, cuenta lo primero (y elemental) 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 “decir” 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 cuándo podrá seguir volviendo a nuevas

52 *La Voz de España*, San Sebastián, 5-junio- 1948.

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*. Gabriel Celaya dirige la carta a Crémer pues creía que este poeta había sido su autor, resultando ser en realidad Antonio G. de 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 entre otras estas afirmaciones: Gabriel Celaya advierte la necesidad de escribir a cualquier precio, incluso al precio del prosaísmo, “la voz del hombre entero y verdadero”, sea o no sea poesía, buscando una humanidad más de raíz y un lenguaje más directo, hiriente y eficaz.

El ambiente de polémica reinante le va a llevar a publicar “Cada poema a su tiempo”,⁵⁴ donde Juan de Leceta proclama unos principios más intuitivos que clarificados sobre la temporalidad de la poesía, distinguiendo dos grupos de poetas: los temporalistas y los perfectistas.

A la hora de iniciar el análisis de estos trabajos, conviene hacer notar algo ya planteado en el apartado anterior: si en “El punto de partida” Celaya proponía una norma de acción poética, 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”. La actitud de Celaya de defensa y racionalización de dicha práctica poética en estos trabajos teórico-críticos reafirma el hecho de que no existan diferencias reales entre el poeta y el crítico en el plano 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 de la poesía perfectista que el escritor donostiarra lleva a cabo, viene a reafirmar la consideración, expuesta anterior-

53 *Espadaña*, núm. 39, León, 1949. Incluido posteriormente en *Poesía y verdad* (...) (1: 45-47; 2: 31-33) y en *Inquisición de la poesía*, op. cit., pp. 68-70).

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

mente, sobre su “paso” a la crítica literaria. Ahora bien, 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. 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 estar presidido por esta nueva filosofía que es el existencialismo. Así, pues, su poesía del “aquí y ahora” y concretamente su nuevo estilo coloquial o 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, 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 función 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 ideológico-estética surgida fundamentalmente por presiones inconscientes. 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, tras-

cienden el marco de la mera aclaración y justificación de su obra. Estas cuestiones que abordan la problemática general 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. La duda que observamos en él de si lo que hacía era o no poesía la resuelve teóricamente ahora al considerar que el momento histórico que le ha tocado vivir 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: *El arte como lenguaje*—.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

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

56 El estudio de esta polémica me sirvió de base para la elaboración de un trabajo sobre la relación del prosaísmo y de la retórica en la poesía social española: “Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española”, en: M.A. Garrido Gallardo, ed., *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos, volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, C.S.I.C., 1986, pp. 603-617.

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, aun 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 los enfrenta, pero en su raíz están unificados por una misma concepción básica del fenómeno poético.

Mucho tiempo después, Gabriel Celaya ha dejado claramente delimitado que aquella producción no trataba de negar la poesía, sino sencillamente de 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 a impresionantemente 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 atrevida, 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 a las que contraviene, no es en ningún momento un discurso de ruptura, sino un discurso distorsional desde una misma base ideológica. No había, pues, motivo para que los “guardias civiles de nuestra literatura”, que dice Celaya, se asustaran. Esto no impide que, dadas las específicas circunstancias 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 oposición, etc.

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

Por otra parte, que se acusara a Celaya de pseudofilósofo nos pone sobre la pista con mayor claridad de su ideología existencialista, pues el existencialismo concibe el lenguaje como palabra creadora o portadora del ser lo que viene a unificar poesía y filosofía (Heidegger consideraba a poetas y pensadores los guardianes de esa casa del ser que es el lenguaje).

La polémica, que tuvo un importante alcance, logró un desigual balance, aunque positivo en el sentido de que el poeta vasco actuó para unos como revulsivo; para otros como 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 he seleccionado dos artículos que acusaron recibo de la polémica. Se trata de "Polémica a la vista"⁵⁸ y "Una lanza por Celaya (terciando en la polémica),"⁵⁹ 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 asimismo su postura es contraria, por cuanto no descalifica de su momento a los poetas, sean perfectistas o temporalistas, de los que solamente quedará, afirma, 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 interpretación de Gabriel Celaya, hombre y poeta, y de las circunstancias que le han llevado a esa situación tachada de

58 *Verbo*, núm. 16, Alicante, mayo-junio, 1949.

59 *Al-Motamid*, Tetuán, noviembre, 1949.

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 intelectual 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 por qué 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 inmundicia del consuelo”.⁶⁰

Podemos concluir hasta aquí que el prosaísmo no es un defecto literario, sino un recurso retórico fuertemente extrañador en relación con otras estéticas presentes en ese consabido espacio literario; que el empleo de un lenguaje prosaico es consecuencia de una nueva concepción del fenómeno poético que lo da como un acto fundamentalmente comunicativo y destinado a lograr más la eficacia expresiva que la perfección estética frente a un público que se pretende sea mayoritario. Ahora bien, el prosaísmo es un recurso retórico en un doble sentido: por una parte, como recurso que participa del carácter pragmático originario de la retórica: incidir en la realidad por medio de la palabra y modificar la situación en que se encuentra quien habla o escribe; por otra, el prosaísmo cumple una función de técnica de literaturización provocando el extrañamiento necesario para establecer y mantener la comunicación poética.

Una cuestión más a tener en cuenta en este análisis es delimitar el sentido que pueda poseer el hecho de que Celaya reproduzca ideas y citas textuales de alguno de los trabajos citados en este apar-

60 “*Deriva* o la poesía de Gabriel Celaya”, *Al-Motamid*, núm. 23, Tetuán, junio, 1951.

tado en su etapa de poeta social. Así, para su prólogo-poética puesto al frente de sus poemas en la *Antología consultada de la joven poesía española*,⁶¹ reproduce textos de “Cada poema a su tiempo” y de *El Arte como lenguaje*, del que hablaremos después. Lo curioso es que estos textos no poseen un sentido diferente en su utilización del que ahora tienen como intentaré demostrar, a pesar de que su actitud frente al marxismo sí haya cambiado de un momento al otro. Así, pues, frente a lo que hará después, Celaya combate esta concepción del mundo y el tipo de humanismo que conlleva, luchando en contra de él abiertamente 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 altruista 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 lanza un juicio condenatorio de la filosofía marxista, rechazando su teoría

61 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, «¿Qué es el hombre?»”, 2 -noviembre- 1949.

acerca de que lo económico-social sea lo único decisivo, así como su explicación de lo superior por lo inferior. Al mismo tiempo rechaza el culto positivista de la eficiencia y denuncia el peligro de aniquilamiento de la personalidad única, con lo que defiende finalmente su concepción del hombre como sujeto libre en un existir concreto cuyo libre despliegue constituye la progresiva configuración de su "esencia". En tanto que escritor⁶³, es lógico que defienda tal categoría ideológica.

Hay, aparte de la cuestión del humanismo en la que insistiré más adelante,⁶⁴ una contradicción en los textos de Celaya que es interesante exponer. 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 es intemporal, 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? ¿Quién impone esta nueva práctica poética, el sujeto libre que imprime un sentido y un valor a una existencia "de arriba a abajo"⁶⁵, 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, lo son, porque el tiempo histórico o la sociedad en su devenir va posibilitando distintos cambios en la poesía, resul-

63 He tenido la oportunidad de tratar esta cuestión de un trabajo: "Heteronimia e ideología estética: Fernando Pessoa y Gabriel Celaya", citado.

64 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 (México, (Editorial Siglo XXI, 1968).

65 De esta manera se opone frontalmente a la fundamental tesis expuesta por Marx en su *Contribución a la Crítica de la economía política*, de 1859.

tando anacrónicos aquellos que cultivan determinadas fórmulas poéticas no propias de su tiempo, por lo que deben ser combatidos. En realidad, existe la contradicción en el texto, en tanto dice más de 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 lo condiciona de un modo fatal o si todos y cada uno tenemos el poder de moderarla y ponerla al servicio de una instancia superior. Se trata de saber, en una palabra, si somos muñecos movidos por unas fuerzas ciegas de las que ni siquiera tenemos conciencia, o si somos personas 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 indagar qué actitud adoptó Gabriel Celaya posteriormente ante estos trabajos y, consecuentemente, ante estas posiciones ideológicas. Sus opiniones actuarán aquí en tanto síntoma de sus evoluciones y contradicciones ulteriores que analizaré paulatinamente. Pero no podemos dejar de ver ahora a un Celaya canoso mirando su pasado. 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?* Sentí 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, 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 en su obra: *Lo demás es silencio* es el caso. Tampoco 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, Celaya formula una serie de comentarios 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 vio 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. Asimismo, 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”,⁶⁸ 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

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

67 Vid. el apartado del capítulo II, “El escritor: la responsabilidad, los medios”.

68 Vid. nota 63.

cuestiones extraliterarias, yo imbricaba en uno muchos problemas que procuraré ahora ir tratando por separado para más claridad. Creo que en aquel 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

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

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. 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 polémica 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 producida entre 1927 y 1947 y la propuesta de acción formulada por nuestro crítico y tras el estudio de sus artículos asimismo 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 toma 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

70 En el número correspondiente a los meses de abril-mayo de 1948. Esta revista sólo tuvo de vida un año y en ella colaboraron fundamentalmente poetas aragoneses, destacando Labordeta y Pinillos. Celaya colaboró sólo en esta ocasión.

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)⁷¹ y, por último, “La personalidad literaria de Blas de Otero” (9 de noviembre de 1950). 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 quintaesenciada, 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 literatura 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 preocupaciones y posiciones teóricas por lo que a la poesía respecta que en los anteriores, aunque, en este caso, podremos situarnos en vías de una clarificación de la base metodológica concreta de esta labor crítica, 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.

En el primer artículo Celaya da noticias de *Espadaña*, valorando positivamente la revista leonesa, y en el segundo trabajo habla de la alicantina revista *Verbo* y da noticias de menor importancia, resaltando de cualquier modo la febril actividad poética actual, consecuencia del tiempo angustioso en que viven los poetas, poetas que han vuelto sus miradas a una hondura sustancial.

71 Vid. mi trabajo “Juan Ramón Jiménez visto por Gabriel Celaya”, citado.

En los otros artículos expone críticas concretas de poetas como Ricardo Molina,⁷² del que dice que es un poeta auténtico que sabe por donde se anda, Azcoaga y Concha Zardoya, también positivamente criticados. En su "Poesía en el aire" se ocupa del grupo cordobés *Cántico*, destacando a García Baena, de Díaz Plaja, cuyo libro *Vacación de Estío* es un retorno a lo elemental y tremendo de la vida, de Eduardo Haro y de Dámaso Santos. En cualquier caso sobresale su artículo acerca de *La Estación total con las Canciones de la nueva luz*,⁷³ de Juan Ramón Jiménez, del que afirma que en su base está la trágica exigencia de perfección y desnudez del poeta andaluz y que recoge a un Juan Ramón total, perfecto y emotivo como el de la primera época.⁷⁴ De Blas de Otero también se ocupa en un artículo, en el que valora su poesía como algo más que un decir bonito y brillante, es decir, como una poesía auténtica y humana que, a pesar de todo, no descuida la forma. Por último, en "Poesía de hoy" hace balance del estado y desarrollo de la poesía española más inmediata, concluyendo que esta poesía acusa una marcada reacción en contra del garcilasismo, estando bien entrañada y siendo a veces, de puro abierta, desabrida.

Frente a los artículos anteriormente analizados, los que nos ocupan ahora tienen en común el hecho de que Celaya se ocupe en ellos de un objeto exterior a él —a simple vista—, afirmándose como crítico. Si veíamos anteriormente cómo el poeta vasco había acudido a la crítica para defender sus concepciones de la poesía y para proponer 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

72 Esta crítica fue reproducida poco tiempo después, con ligeras variantes y la misma denominación, en la revista *Doncel* de Zaragoza.

73 Buenos Aires, Editorial Losada, 1946.

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

momentáneamente aquellas razones que le condujeron a determinada tarea crítica. Aquí y ahora, 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 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, quiero decir, más sometida al propio discurso crítico. En él predomina ahora la otra faceta del sujeto literario, esto es, la faceta del sujeto lector. 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 ni del poeta, tal y como vamos a observar a continuación. Concibe el 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 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 simplemente la ausencia del mismo presupone una teoría o unas concepciones determinadas de la literatura, reflexionadas o no, de las que 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

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).

en un doble sentido: por sus propias concepciones al respecto y por el medio —periódico— y público a que se dirigen, lo que hace que estos artículos sean coyunturales. 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 engrandece 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 en cierta crítica. No obstante, nos indica su concepción acerca de la crítica, de cómo debe “leerse” el

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

79 Vid. nota (77).

discurso poético. 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 tanto 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. 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 expuesta esta consideración global acerca de sus artículos, procederé a resaltar algunas de las contradicciones 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 Azcoaga. 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 andaluz universal lo que critica a partir del libro en cuestión. El hecho, además, de que le dedique un artículo exclusivamente al poeta, 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 de 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 cuantitativamente y cualitativamente inferior a la prestada 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. Esto no quiere decir, por otro lado, que en tanto “creador” no haya cultivado en alguna ocasión la narración.⁸⁰ 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,⁸¹ 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 y 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 extran-

80 Su producción en este sentido abarca cuatro novelas: *Lázaro calla* (Madrid, SGEL, 1949), *Penúltimas tentativas* (Madrid, Arión, 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. Lo mismo cabe decir para su publicación *Memorias inmemoriales* (Madrid, Cátedra, 1980).

81 Véase la bibliografía sobre Gabriel Celaya incluida en *Poesías completas*, de G.C. Madrid, Aguilar, 1969.

jeros frente al dedicado al joven Miguel Delibes con ocasión de haber obtenido el premio Nadal en su convocatoria de 1947 con su novela *La sombra del ciprés es alargada* y a Manuel Pombo por ser finalista con *Hospital general*. Los artículos a que me refiero, que aparecieron en *La Voz de España* y en *Insula*, respectivamente, siendo la primera vez que Celaya colabora en tan prestigiosa revista literaria,⁸² son los siguientes: “El cuarto «Nadal»”,⁸³ “Robert Henriques: El capitán Smith y compañía”⁸⁴ y, finalmente, “Noticia de Henry Miller”.⁸⁵

En “El cuarto «Nadal»,” Celaya expone una serie de consideraciones en torno a tan importante premio, destacando su importancia frente a los concursos eruditos de los centros de cultura oficial, significando un 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”. Señala como característica de los dos libros, tras calificar el de Delibes como el más literario, el hecho de que presten su atención a la vida directa y a la sencilla realidad.

Su artículo sobre la novela de Henriques comienza con unas consideraciones generales sobre la novela, exponiendo 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. Es por lo que delimita 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.

En “Noticia de Henry Miller” expone que el novelista quiere dar una experiencia más que autobiográfica y “pone el contenido de su

82 *Insula*, revista de ciencias y de letras al principio, se orientó finalmente a las letras, ofreciendo sus páginas a todas las corrientes críticas y a sus respectivas concepciones literarias, constituyendo por ésta y otras razones un testimonio único para conocer la cultura y pensamiento literario españoles desde el año 1946 en adelante.

83 *La Voz de España*, San Sebastián, 10 -julio- 1948.

84 *Ibidem*, 17 -marzo- 1949.

85 *Insula*, núm. 41, 15 -mayo- 1949, p. 2.

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).

mensaje por encima de las preocupaciones de orden pura y un poco estérilmentè estético". Lo importante para Celaya es que escuchemos "como él quiere su mensaje, y, sobre todo, tratemos por un momento de hacerlo nuestro".

Voy a ocuparme inicialmente de las concepciones que posee en estos momentos sobre la novela. También de la metodología crítica empleada y de sus concepciones explícitamente expuestas acerca de la crítica.

Dice en su artículo sobre Henriques que la novela actual es tan varia en intención y estructura que no puede hablarse en propiedad del género "novela", ya que ésta carece de reglas. Algo similar viene a decir en "El cuarto «Nadal»". En este sentido la novela contemporánea no es propiamente novela o al menos no lo es en el sentido de las 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 Pombo, más que construir una obra literaria, narran una vida y toman como argumento y estructuras 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 na-

rrativo, se encarna en él, persiguiendo objetivos que van más allá de lo estético, esto es, que procuran la comunicación de un mensaje de base experimental. 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. Consideremos lo que al respecto expone 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 de 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 crítica en su estructuración para defenderla finalmente, apelando al gusto y agrado que su lectura proporciona. Para el crítico vasco, esto 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 tratarse 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 rastrea 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 de los premios de inspiración oficial y, al mismo tiempo, de 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 continuo 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

publicaciones 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 simultáneas 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 reseñas críticas de ensayos y estudios literarios (1949)

En tres ocasiones solamente, 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. Bleuca, *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 sean 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 los que atraviesa el escritor vasco.⁹⁰

Quiero advertir que 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 en cuestión.

87 *La Voz de España*, San Sebastián, 21 -julio- 1948.

88 *Ibidem*, 6 -mayo- 1949.

89 *Ibidem*, 20 -septiembre- 1949.

90 Vid. mi trabajo citado “Heteronimia e ideologías estéticas (...)”. Por cierto que recientemente ha llegado a mis mano el trabajo de J.M. González, “Aproximaciones y diferencias entre Alberto Caeiro (Fernando Pessoa) y Juan de Leceta (Gabriel Celaya)”, *Atenea*, Año I, 3ª época, núm. 1, Universidad de Puerto Rico, Facultad de Artes y Ciencias, Mayagüez, junio, 1981, pp. 43-56.

En el artículo sobre el libro de Idelfonso Manuel Gil plantea nuestro poeta y crítico el alcance del término “heterónimo”. Este fenómeno lo explica así: 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. Esto se ve muy claramente en Pessoa al que dedica el resto del artículo.

Sobre la publicación conjunta de trabajos de Gullón y Blecua acerca de la poesía de Jorge Guillén, Celaya viene a decir que ambos trabajos convergen en una visión totalizadora, “irrecusable y exacta”, del poeta. Con estos trabajos se pretende rebatir los reproches tópicamente formulados a la poesía de Guillén, el de la oscuridad y el de deshumanización.

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 puntualizando; por otra, el interés reside en que el crítico vasco, al escribir sobre Pessoa y sus nombres, está reflexionando al mismo tiempo 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 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 pseudónimos, o a veces de heterónimos, que llegan a cobrar la fuerza que tuvieron para Fernando Pessoa, “Alvaro Campos” (sic.), “Ricardo Reis” y “Alberto

91 *Ibidem*.

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 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 génesis 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. 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

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

93 *Itinerario Poético*, Madrid, Cátedra, 1975, p. 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 "Ensaio contemporâneos", núm. 4, pp. 193-206.

95 *Presença*, núm. 17, diciembre, 1928. Aquí escribe el propio Pessoa: "O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias a que poderemos chamar artónimas a heterónimas. Não se poderá dizer que são autónimas o pseudónimas, porque deveras o não são. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo a nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como o seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu. As obras heterónimas de Fernando Pessoa, são 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".

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. Razón 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 trabajos 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.

Abriendo el marco de nuestro análisis, podemos observar que estas diferencias explican el diferente tratamiento posterior que el poeta vasco ofrece de 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 ideológicos-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 solamente 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 *Cántico*.

Dejando a un lado algunos aspectos del artículo a que acabo de referirme, salta a la vista una cuestión de interés fundamental 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 vamos 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”.

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 estereoscopio 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 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 guillenianos) 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 concretan en una actividad lingüística especial cuyo fin último es la comunicación.

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 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 estudiados en nuestro trabajo.¹⁰⁰ Me ocupo de estos artículos ahora por no corresponderse en su proyecto con otros trabajos posteriores sobre el poeta sevillano, que analizaré aisladamente.¹⁰¹

96 Vid. el apartado del capítulo III titulado “Exploración 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.

98 *Ibidem*, 9 -julio- 1949.

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* (1946) fruto a su vez de una conferencia impartida por Celaya en San Sebastián. Este trabajo está en la base del incluido en *Exploración de la poesía* (vid. nota 96) lugar precisamente donde será estudiado.

“Bécquer una vez más” es un artículo 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 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. Todo el artículo tiene un sentido desmitificador del Bécquer poeta y hombre e incluso de la iconografía becqueriana.

En *El Contemporáneo* de Madrid 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 —dicé Celaya—, muy típico de Bécquer, aunque quizás extraño a los que sólo conocen a nuestro poeta por sus *Rimas*”.

Una característica fundamental recorre estos dos 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 la falsificada imagen, en sentido estricto, que popularmente se tiene de él. En segundo lugar, la desmitificación arranca de sus continuas 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 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 con-

cretamente 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 solamente esbozada, adquiriendo su expresión más acabada en los trabajos posteriores ya citados.

Por lo demás, el primer artículo tiene el interés de plantear entre líneas 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 in formulado, 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, 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 in formulado, 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 general 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 y afirmando, por el contrario, la obra como

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)”.

mero punto de intersección entre el poeta y el lector dentro de la verdad humana general que los sustenta a ambos. Esto supone concebir el texto, obviamente, como un objeto que no dice nada por sí mismo, siendo únicamente vehículo —despierta, dice Celaya— entre dos intimidades: la del poeta y la del lector, resultando la comunicación más completa 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 hacerlo quedar inexpresivo, lo que lo pone en estrecho contacto con la teoría literaria actual del lector.

Por lo que respecta al segundo artículo, cabe decir que posee escaso interés, salvo por la parcial desmitificación que plantea y salvo por dar a conocer una faceta comúnmente ignorada de Bécquer, la de periodista.

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 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 Panini”.¹⁰⁵ A simple vista, las causas que hubieran podido determinar la reacción y siguiente publicación del artículo de Celaya podrían estribar en que Viglione ataca ferozmente a Baroja, escritor vasco nacido en San Sebastián, al igual que Celaya.

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”. Cuando Viglione, leyendo las *Memorias* de Baroja, se encuentra con el ataque a Papini no puede remediar lanzar unas exclamaciones de las que sólo destaco una: “¡Qué peso de bestialidad tiene esa opinión!”.

104 *La Voz de España*, San Sebastián, 28 -julio- 1948.

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

Celaya, por su parte, no pudo callarse y destaca en su artículo, ilustrado con una fotografía de Baroja, algunas de sus virtudes, tales como su insobornable independencia y su buen instinto literario. Por otra parte, justifica Celaya que el juicio que el novelista vasco emite sobre Papini (escritor que también es poca cosa para Celaya) se entiende al ver los estilos antagónicos de uno y otro.

El hilo que recorre el artículo de Celaya de parte a parte es el 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 Panini, 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 encendida 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 ex-

puestas 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 ejemplar 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 *El Arte como lenguaje*, 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 *paralelamente*. Lo único que puedo hacer momentáneamente es señalar esta cuestión, si bien no puede quedar resuelta, dado que estamos inmersos en una de las trampas 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 teóricamente 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 con 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. Y todo para defender a un vasco, Pío Baroja, escritor auténtico para Celaya. 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 cincuenta¹⁰⁶ 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; por último, ofrece interés por cuanto esta teorización acerca del arte se sitúa en los comienzos de su labor crítica.

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.

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 un total de siete apartados. En el primero, Celaya rechaza para la comprensión del “Arte” (sic) el camino que remite a la “Belleza” (sic), entendida como perfección de los objetos; rechaza la intemporalidad de la obra de arte y cuestiona al mismo tiempo nuestra apreciación de las obras del pasado que pueden ser interpretadas en un sentido que su autor no previno.¹¹⁰ El arte existe como actividad concreta de un hombre concreto que apunta un proyecto partiendo de una situación determinada.¹¹¹

En “El «modo de hablar artístico» y el «modo de hablar común»” plantea que la obra de arte lo es por algo perceptible a simple vista, el «modo de hablar artístico» o modo de hablar auténtico frente al cotidiano. Celaya sitúa el origen del 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. Por otra parte, el lenguaje artístico —tercer apartado del trabajo— tiene valor en la medida en que es intraducible y en la medida en que fondo y forma resultan indisolubles. Esto le lleva a afirmar que el poeta no se expresa mediante palabras sino *en* palabras.

Delimitados teóricamente el lenguaje artístico y la indisolubilidad de fondo y forma, amplía su explicación al lector o espectador, lo que le lleva a reafirmarse en su concepción del arte como comunicación. Asimismo, en “El Arte como representación:

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.

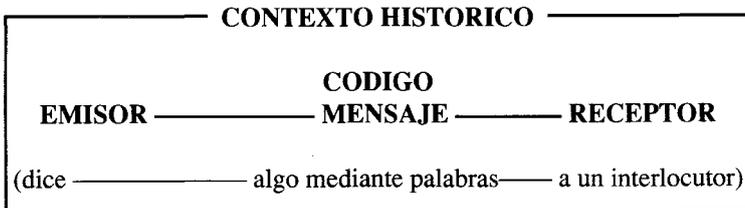
110 *El Arte como lenguaje*, op. cit. (1951:9).

111 *Ibidem*, p. 11.

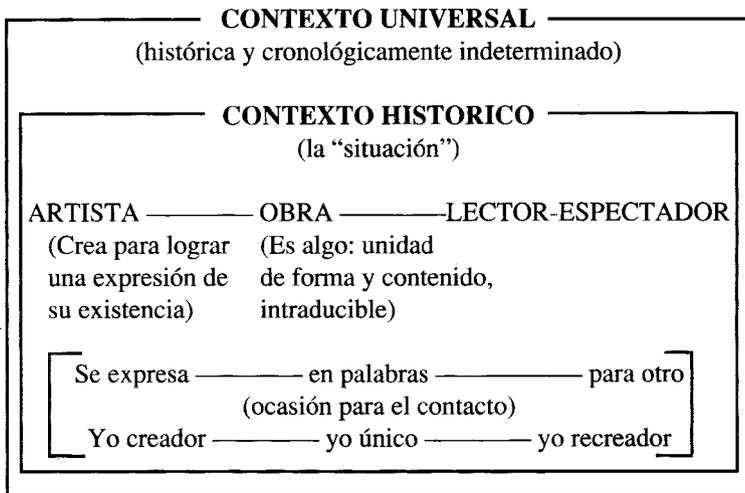
individuo y autor”, amplía su atención al autor. Así, afirma que es la necesidad de comunicación la que hace a la obra actividad gratuita y esta necesidad de ser para otro tiene su origen en que el artista lo que busca es engrandecerse en su obra y forzar así la finitud existencial.

A continuación, en el apartado “Los dos límites: el objeto absoluto y la expresión informe”, trata de dilucidar Celaya el alcance de la comunicación artística, pues ésta tiene sus limitaciones. 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, procurando la perfección que no es sino ajustar el fondo y la forma. 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. Celaya termina definiendo el arte como una técnica de fabricación de 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, objeto de estudio del último apartado de *El Arte como lenguaje*: una obra de arte es pura 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 sugerido, es decir, lo impuro, que hace a una obra transmisible o comunicable.

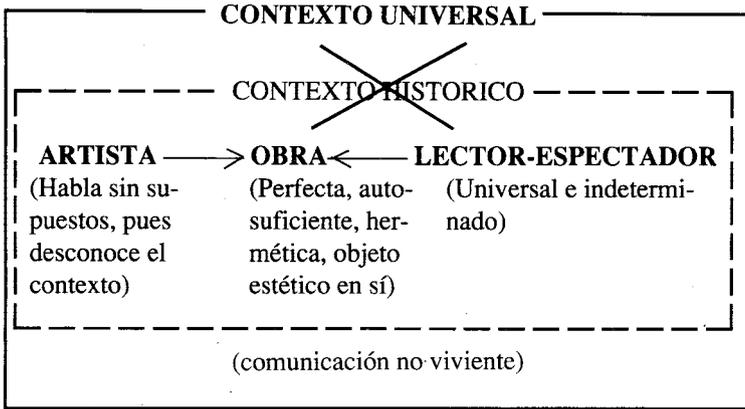
Para comprender sus proposiciones teóricas acerca del arte como comunicación no estorba, pese a su extremada reducción, su exposición a través del esquema del proceso de comunicación. Así, el *proceso de comunicación lingüística* del que participa Celaya es el siguiente:



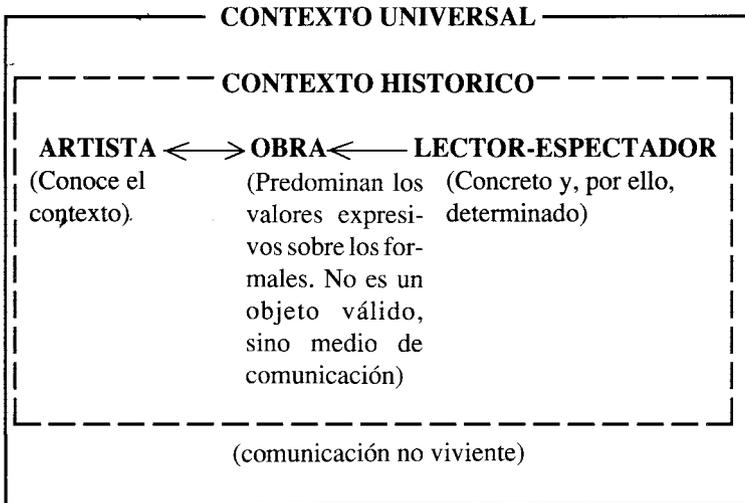
Ahora bien, este proceso de comunicación lingüística, que se ajusta a un código común y que, por tanto, es un “modo de hablar” común, difiere radicalmente del *proceso de comunicación artística* (Gabriel Celaya especifica aquí la materia prima de que se vale el artista: la lengua, los colores, etc., 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:



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 *comunicación viviente*, 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 continuo movimiento de lo impuro hacia lo puro y un constante rebotar en la insuficiencia de la pureza que nos mueve a volver al océano de lo inexpresivo. 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 con el 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 obviamente de base racional 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 explícitamente expuesto. Esta manera de proceder en su proyecto supone aceptar lo dado, sin cuestionar lo dado, es decir, el arte; y, en segundo término, supone concebir el arte como una realidad que se relaciona con la realidad histórica o contextual, esto es, supone hablar de dos realidades de orden distinto, aunque obviamente relacionadas. En el primer caso, observamos que, a pesar de la actitud 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 cuya existencia no es necesario plantearse 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 objetividad es sólo aparente, porque

en la base de su discurso teórico hay una confusión: partir de un objeto incuestionado e incuestionable, comúnmente aceptado como tal, fruto de una confusión de realidad y pensamiento, esto es, se da por existente lo que no es sino una noción de la realidad, confundiendo el proceso de pensamiento con el proceso real.

Ahora bien, por lo 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 descriptivamente, de que el arte es su circunstancia, de que el arte es su situación. 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 dominantes, 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.

Este es su punto de partida. Todo lo que a partir de él se construye entra dentro de su juego lógico. Así, sus análisis o reflexiones teóricas sobre los elementos constituyentes del proceso de comunicación artístico: el artista, el objeto artístico y el lector-espectador, no hacen más que segregar esta ideología de base que domina el horizonte teórico 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.

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 hom-

bres. De ahí que los discursos artísticos no sean sino modos de hablar, eso sí, específicos, ya que están producidos por hombres, poseedores de una “intransferible 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, téngase en cuenta que 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 la categoría ideológica de sujeto.

La expresión del sujeto, más que el sujeto constructor, presupone un interlocutor. De ahí que titule su exposición teórica *El Arte como lenguaje*, esto es, el arte como comunicación. Pero Gabriel Celaya no se pregunta sobre qué es lo que se comunica. De cualquier forma 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 lo que se comunica es una dominación, una dominación ideológica concreta, porque, 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 insolubilidad de la tradicional dicotomía forma/contenido y la objetividad del discurso artístico y literario. Notemos que Celaya, aún 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 per-

siguen 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, la poesía pura, la estética del 27, el garcilasismo, etc.). Aquí es donde se puede ver matizadamente ese compromiso existencialista que le ha llevado a las cosas como son.

Posteriormente, analiza al *lector o espectador*, elemento asimismo fundamental del proceso de comunicación artística. A la hora de reflexionar sobre la cuestión, Celaya vuelve a ratificar lo que analizábamos 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, intrínsecamente 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.

Por otra parte, me gustaría referirme a otras cuestiones. En primer lugar, *El Arte como lenguaje*, aunque es una explicación teórica 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 *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)* incluyera un

apartado 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 científicidad 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. 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 puede 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 discursos 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*¹¹² 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*.¹¹³ La cuestión fondo/forma sufrirá una relectura en *Inquisición de la poesía*.¹¹⁴ Así, pues, básicamente, y no perdamos esto de vista, *El Arte como lenguaje* no será negado nunca en buena

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

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

114 Vid. “Propuesta teórica final: *Inquisición de la poesía* (1972)” del capítulo III.

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, cabe decir que las coincidencias, parciales o totales, son tan abundantes como variadas. Así, coincide 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 Sklovski, aunque parcialmente (la poesía no brota 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”).

Finalmente, vamos a detenernos en las críticas que en su momento se formularon del 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 *Atzavara* donde 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”.¹¹⁵ Firmado por “D.A.” se publicó una breve referencia del trabajo en la *Hoja del Lunes*. 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 de 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”.¹¹⁶ *Índice* publicó, sin firma, una breve reseña de *El Arte como lenguaje* en la

115 “*El Arte como lenguaje*, conferencia pronunciada en la Sala Studio de Bilbao”, *Atzavara*, núm. 3, Barcelona, 1953.

116 “*El Arte como lenguaje*, por Gabriel Celaya”, *Hoja del Lunes*, 30 -marzo- 1953 (¿San Sebastián?).

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.¹¹⁷ Por último, la crítica más amplia de que cabe dar cuenta es la publicada por Alberto Clavería en el conocido diario *La Voz de España*. Allí Clavería, tras parafrasear y ofrecer una breve descripción del trabajo y dar 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”.¹¹⁸

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 algunas objeciones de tipo teórico, pese a que haya intentado identificar su origen y función, no quiere 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 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.

117 *El Arte como lenguaje* de Gabriel Celaya”, *Índice*, Madrid 9 -mayo- 1953.

118 “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 de teórico y crítico literario y en su obra 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 demostrativos 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 demostrativos 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: ¿Qué 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

1 Valencia, Distribuciones Mares, 1952. Incluido también en *Itinerario poético*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1975, pp. 23-25. Asimismo se le ha dado entrada

Durante estos años y por lo que a su producción poética concierne, aparecen publicados sus libros considerados comúnmente 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).⁵ Por estos años, exactamente en 1955, está escribiendo *Las resistencias del diamante*, libro diamantinamente comprometido.⁶

Gabriel Celaya, con el título “Un poco de historia”, ha elaborado unas breves notas de introducción a la poesía social con ocasión de

- 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. Por otra parte, la antología en cuestión fue una de las de mayor repercusión entre las muchas publicadas en aquellos años. Significó, según expone Celaya en “Noticias literarias de España” (*Excelsior*, México, diciembre, 1957), para los poetas de ese decenio, lo que para la promoción de 1925 (sic) fue la *Antología Parcial*, de Gerardo Diego.
- 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. (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).
 - 5 El primero de ellos —cito por las primeras ediciones— publicado en Madrid, Adonais, 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.
 - 6 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'irréductible diamant* (bilingüe), Paris-Marseille, Action Poétique, 1960. Por lo demás, se halla recogido en diversas publicaciones antológicas —*Dirección prohibida. Parte de guerra*— de aparición relativamente reciente.

la recopilación y nueva edición de trabajos de esta época en la segunda edición de *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)* (1979). 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 hacer el libro de Dámaso Alonso, *Hijos de la ira*, el origen concreto de la poesía en cuestión, aunque reconoce que vino a romper con la poesía oficial; ahora bien, por lo que concierne a los antecedentes, 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, por entonces 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.

"Poesía eres tú" condensa en siete puntos sus posiciones sobre la poesía en estos años. La mayoría de sus ideas se contenía en trabajos anteriores como "Cada poema a su tiempo" y *El Arte como lenguaje*. "Respuesta a una encuesta: ¿qué es la poesía social?" es un artículo que surgió de la necesidad de Celaya de aclarar lo de "poeta social", tal y como comenzaba a llamársele. "Nadie es nadie" es el prólogo de *Paz y Concierto* donde reflexiona sobre el "buen decir" literario y sobre la inexistencia del "yo". En su carta a Alfonso Canales, de 27 de octubre de 1954, se suceden, junto a afirmaciones personales, algunas reflexiones sobre el fenómeno poético que llevaron a su destinatario a publicar la carta en *Caracola*, aunque fragmentariamente. Ahora bien, nosotros disponemos del texto completo de la carta que paso a describir, avisando al lector de cuáles son los fragmentos que entonces no aparecieron publicados.

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 Compos-

tela tuvo la oportunidad de comprobarlo (hasta aquí el resumen de los párrafos iniciales no publicados). Posteriormente Celaya, insistiendo 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 poesía 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»”. A continuación, 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 poeta social y por la que, dice, le acusan de propagandista. A pesar de todo, sin caer en publicista, el poeta debe cuidar los medios poéticos con los que cambiar la conciencia. A partir de aquí, la carta decae en su interés literario al entrar en consideraciones personales.

Entremos ya en el análisis de estas reflexiones teóricas: 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 dos 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 solamente 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 estos trabajos. Son, por ejemplo, las que se refieren a “lo social” como tema, al 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 planteamientos y los sustentados anteriormente por Gabriel Celaya, esto es, los planteamientos que hemos considerado de base existencialista? La respuesta sólo puede ser provisional: las concepciones de Celaya no han variado ahora 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 ha 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 ahora 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 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.
Los demás, inhumano, es un misterio.
Lo demás es vacío.
Lo demás es silencio.*

Indudablemente, aunque en un conjunto de presupuestos que necesariamente 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 entenderlo 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, desconociendo el posible 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 — no entre nosotros, como se dice— para transformar el mundo, publicó un artículo, “Doce años después”,⁷ 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 eviden-

⁷ *Acento cultural*, núm. 3, Madrid, enero, 1969.

te. 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 literaria. 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 circunstancia interior coincide con la circunstancia 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 tradujo 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 vérité pratique” que, a su vez, conecta literalmente con uno de los pensamientos que Lautréamont expusiera en su *Prefacio*. 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. 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 les viene de ahí, de los surrealistas que, en el principio del fin de las van-

guardias, 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”.⁸ Después vendrían las contradicciones, las disidencias de algunos surrealistas, la no aceptación del verdadero sentido del transformar marxista, o su incompreensión 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 á 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”.⁹ 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 Castell—, o entre formalistas y aquellos que, en alianza más o menos efectiva 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”.¹⁰ 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 cree 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 identifi-

8 Apud. Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, II, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971, p. 44.

9 *Gabriel Celaya* (présentation, choix de textes, traduction ... par Pierre-Olivier Seirra), Paris, Ed. Pierre Seghers, 1970, col. “Poètes d’Aujourd’hui”, p. 63.

10 Madrid, Ediciones Turner, 1976, p. 217.

cación con el sentido real de la tesis, sino más bien una utilización 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”.¹¹ Asimismo, en el prólogo a su antología de poemas de tema socio-político, *El hilo rojo*,¹² 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 recorre Europa”, por ejemplo),¹³ 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 la 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.

Todo esto va despejando un poco el brumoso panorama en que nos movemos. La distancia existente entre el existencialismo y las

11 “(Entrevista con) Gabriel Celaya”, en *Literatura y política (en torno al realismo español)*, de E. García Rico, Madrid, Edicusa, 1971.

12 Madrid, Alberto Corazón Editor, 1977, Col. “Visor de Poesía”.

13 Vid. el apartado “La polémica sobre el prosaismo y la poesía coloquial (1949)” del capítulo anterior.

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 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 mujer, en su polémica y premiada *Autobiografía de Federico Sánchez*,¹⁴ donde cuenta su encuentro con Celaya. Esta visita de Semprún obedecía a una estrategia del PCE para reconstruir las bases del partido en España.¹⁵

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 aparecida en una entrevista publicada en uno de los suplementos, citado en nota, de la desaparecida revista *Cuadernos para el Diálogo*. 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.

14 Barcelona, Ed. Planeta, 1977. Las páginas en donde hace referencia a Gabriel Celaya son: 43, 46, 47, 48, 53, 54, 59 y 180.

15 Vid. Pilar González Guzmán, “Historia del Partido Comunista de España: De la guerrilla a la legalización”, en *Tiempo de Historia*, Año III, núm. 31, Madrid, junio, 1977, p. 51.

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 “transformar 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, el texto de 1952, hemos de delimitar el sentido inicial de su concepción de la poesía como instrumento 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 teoría 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, a cualquiera que a fin de cuentas todos somos vulgar y santamente”.

Su punto de partida, por tanto, no es el marxismo en tanto que teoría, sino una ideología humanista. 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. De ahí que 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 teóricamente incorrecta. Y digo respetable en el plano 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. Por lo demás, permítanme, para comprender definitivamente esta cuestión, que les cite unas palabras de Louis Althusser 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 consigna 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”.¹⁶

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 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”, lo que impone 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, dicho más exactamente, la noción ideológica del sujeto. Esta afirmación, claro está, necesita toda clase de aclaraciones. En realidad, el punto de partida de nuestro escritor proviene, como sabemos, 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 es distinto en su raíz. Gabriel Celaya parte para negar al sujeto del

16 “Nota sobre el «Humanismo real»”, en *Polémica sobre marxismo y humanismo*, de Louis Althusser y otros, México, Siglo XXI, 1974, p. 56.

idealismo del sujeto, en tanto las raíces de sus concepciones se encuentran en una filosofía antropocéntrica. 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 irrefutables hombres ofrendados 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 anteriormente 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. El hecho, pues, de que esta concepción del sujeto 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, pudiera “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 clases populares y a largo plazo los de una burguesía liberal y democrática, aunque afirme entre líneas 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, naturalmente, 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”.¹⁷ 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 en 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

17 “Gabriel Celaya y la conciencia colectiva” (entrevista), *Kantil (Revista de Literatura)*, núm. 13, San Sebastián, febrero, 1979.

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”¹⁸ 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”:¹⁹ “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”,²⁰ señala asimismo el realismo que caracteriza a Gabriel Celaya. Pere Gimferrer, por otro lado, expone sobre este aspecto: “Tras la estupidez del espantajo neogarcilasista, se adquiere brusca y brutal conciencia de la realidad como pesadilla vivida (...) rápidamente se remite luego la pesadilla a causas históricas y surge la poesía social”.²¹ Otros críticos, es el caso de Fernando Lázaro Carreter en su trabajo “El realismo como concepto crítico-literario”,²² 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 estéticas sumamente diversas.

Celaya, al propugnar 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 claro carácter empirista de su actitud. Durante estos años, las teorizaciones y prácticas de la poesía fueron consideradas progresistas. Y no otro

18 *Papeles de Sons Armadans*, núm. CI, Madrid-Palma de Mallorca, agosto, 1964, pp. 121-184.

19 *Europe*, núm. 345, París, pp. 85-96.

20 *La Estafeta Literaria*, núm. 164, Madrid, marzo, 1959, pp. 8-12.

21 “El pensamiento literario (1939-1976)”, en *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1977.

22 En *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 121-142.

papel jugaron, en tanto la lucha contra el franquismo aunó, como ya he dicho en otras ocasiones, diversos intereses históricos. 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 impropio 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 aluda 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”.²³

Entroncando con este concepto de realismo, observamos en la “Carta a Alfonso 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 formulado hasta sus últimas consecuencias. Veamos si no el párrafo de la carta en cuestión donde aquel aparece: “Como comprenderás —dice

23 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.

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: prácticas 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 del 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: ésta no niega el objetivo de su poesía existencial) es el logro de la eficacia expresiva frente, en su caso, al objetivo formalista de perfección estética. Esto se lee 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 solamente 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", incluido en las dos ediciones de *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*.²⁴ 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".²⁵

24 Op. cit., 1: 81-85; 2: 171-174.

25 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 tenden-

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 poéticos. Además, esta manera de escribir posibilita —y en esto se halla también la eficacia para Celaya— el fenómeno de extrañamiento, tal y como Lázaro 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 exhibición de artificio”.²⁶ No opinan lo mismo, en cambio, Carlos Barral en su artículo “Reflexiones acerca de la aventura del estilo en la penúltima literatura española”²⁷ ni Félix Grande²⁸ ni Carlos Bousoño.²⁹

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 lograr 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 fin, las citas se multiplicarían incansablemente. Lo que importa ahora es esbozar esta

cia 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.

26 Vid. “El realismo como concepto crítico-literario”, en *Estudios de poética* (...), op. cit., p. 141. Por otra parte, me he ocupado más particularmente de esta cuestión en mi trabajo citado en la nota (56), del capítulo anterior.

27 *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.

28 “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.

29 “Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea” —vid. nota (18)—, p. 180.

cuestión que será analizada más detenidamente en uno de los apartados siguientes.³⁰ 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,³¹ 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,³² 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. Posteriormente, 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, tienen unos efectos históricos complejos en el conjunto de la 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 no 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-garcilasistas-nacional-católicos, etc. No podemos olvidar tampoco el encuadramiento de muchos de estos poetas sociales en organizaciones políticas de izquierda. Esto explica que Pilar González Guzmán en su "Historia del Partido Co-

30 Vid. "Nuevos análisis de la poesía española contemporánea: la poesía politizada (1956-1962)", apartado de este mismo capítulo.

31 Vid. nota (11).

32 Vid. nota (17).

munista de España” 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 Gaité, Bardem) que hacían de sus obras un instrumento de denuncia social y de lucha por la libertad”.³³

Por lo que respecta a 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. Por otra parte, volveremos sobre 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.³⁴

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 a 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 poéticas del donostiarra y nunca en función de estas teorizaciones mismas. La razón de que esto ocurra 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.

José Miguel Velloso publicó “¿Poesía eres tú?” (*Revista*, 2, 1953), artículo en el que criticaba algunos prólogos de la *Antología*

33 *Tiempo de Historia*, núm. 31, p. 52.

34 Vid. el apartado del tercer capítulo del presente trabajo titulado “Poesía y voz (1950-1976)”.

consultada, resaltando el de Celaya como uno de los que abordan la poesía con claridad mental, aunque termina planteando si la poesía es un instrumento o un arte. José Domingo, por su parte, plantea el “nadie es nadie” de la poética del vasco en interesante relación con las ideas de Goethe, en su artículo “Poética de Gabriel Celaya”, aparecido en *La Tarde*. En el diario *El Universal* de Caracas, Plá y Beltrán publicó una breve nota, “Gabriel Celaya” (28 -febrero-1956), en la que delimita con nitidez los rasgos que caracterizan la producción del vasco: lenguaje poético, proximidad con Neruda, radicalismo poético, etc. Ricardo Orozco en el número nueve de *El Sobre Literario* publica una reseña de la *Antología consultada*, dedicando su total y positiva atención a Celaya, del que reproduce sus ideas. También Ramón de Garciasol³⁵ se ocupa del prólogo de *Paz y concierto*, intentando demostrar la inexactitud de sus concepciones acerca del yo y la no correspondencia entre ellas y su poesía. Melchor Fernández Almagro, por su parte, publica en *ABC*, como era habitual en él, un artículo sobre *Paz y concierto*, donde el académico acusa el golpe propinado por el prólogo “Nadie es nadie”³⁶ y resalta que el yo de Celaya permanece en su libro por mucho que trate de subrogarse en emociones colectivas. Algo parecido a esto último viene a afirmarse en la tinerfeña revista *Ganigo* que en una reseña sin firma se ocupa del libro y del prólogo en cuestión (noviembre-diciembre de 1954): la autodestrucción es imposible para Celaya pues su voz es demasiado personal y rica “para hundirse en las ondas igualitarias”. Antonio Gamoneda en “Poesía y conciencia (Notas de una revisión)” (*Insula*, 204, 1963) dedica uno de sus cuatro apartados al vasco y particularmente al planteamiento y comentario de la concepción de la poesía como instrumento en relación con la afirmación, que el crítico atribuye a Louis Aragón, de “la poesía debe tener por fin la verdad práctica”. Finalmente, González Garcés³⁷ señala que *Lo demás es silencio y Paz y concierto* representan el lanzamiento de su poesía por los caminos de la consecución social; y Torrente Ballester³⁸ insiste en

35 “Gabriel Celaya, *Paz y concierto*”, *Poesía Española*, núm. 26, Madrid, febrero, 1954, p. 26.

36 “*Paz y concierto*, por Gabriel Celaya”, *ABC*, Madrid, 12 -septiembre- 1954.

37 “La preocupación existencial de Gabriel Celaya”, *Atlántida*, núms. 9-10, La Coruña, mayo-agosto, 1955.

38 *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1956, pp. 427-430.

que, a pesar de todo, esta poesía va destinada a una minoría y propone una moral.

Por lo que a los efectos históricos de estos trabajos concierne, hemos de decir que, si bien no constituyen unos discursos teóricos marxistas propiamente, son 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 por entonces? 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 cuando 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”.³⁹

Aparte de los efectos históricos inmediatos de carácter político que procuran estos discursos, no podemos perder de vista otros efectos, en otros planos, 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 cada vez más exacto de la realidad literaria. Por tanto, estos trabajos aunque parten de 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 estos tipos 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 proporcionan una

39 “Cultura y política: la farsa del mandarín y el funcionario”, *El Viejo Topo*, núm. 31, Barcelona, abril, 1979, p. 39.

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 teórico totalizadora”.⁴⁰

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,⁴¹ esto no quiere decir que no tuviera un funcionamiento “atípico” en su circunstancia histórica. No vale aquí el rechazo gratuito.

40 “La filosofía marxista en el pensamiento español actual”, *Cuadernos para el Diálogo*, núm. 63, Madrid, diciembre, 1968.

41 Gabriel Celaya es consciente ahora de la serie de “componentes” heterogéneos de sus discursos de estos años. Así, en una 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).

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 tiempo 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”,⁴² 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 hartos 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”.⁴³ Este, sí, nacido sin la urgencia de un debate y en el que se detiene a esclarecer el mismo problema.

42 *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. Los intelectuales españoles exiliados en México no sólo la publicaron en su Boletín, sino que la lanzaron, además, como prospecto.

43 Este artículo fue publicado inicialmente en *Excelsior*, México, 20 -abril- 1958;

José García Nieto escribió en septiembre de 1955 un poemacarta 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*.⁴⁴ Muy poco tiempo después lo incluyó en su libro de poesía *La red*.⁴⁵

La reacción de Gabriel Celaya no se hizo esperar. Un profundo malestar le llevó a enviar una carta abierta a José García Nieto para que la publicara en el mismo medio, la revista *Poesía Española*,⁴⁶ 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”.⁴⁷ 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 reproduce 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 y, 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, no reproduciendo esta edición el final de la carta en el que se alude al poeta ruso Maiakovski).⁴⁸

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. A continuación, reproduce

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.

44 Núm. 46, octubre, 1955.

45 Madrid, Colección Agora, 1955.

46 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 caso 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”).

47 *Poesía y verdad* (...), op. cit., p. 87 de la segunda edición.

48 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., p. 98.

irónicamente algunas de las ideas de García Nieto, que el poeta debe ser intemporal y convertir su lírica en inefable. Sin embargo, según Celaya, un poeta no puede admitir el conformismo debido a las miserables condiciones en que se desenvuelve la poesía, condiciones que pueden modificarse creando un estado de conciencia previo. El problema puede resolverse en el terreno de la economía y en el de la justicia social y no en el de las escuelas poéticas ni en el de las categorías estéticas. El poeta debe, pues, marchar, al igual que Maiakovski, en el sentido de la historia y resolver el problema de la incomunicación.

“Con la lírica a otra parte”, que apareció en México y también fue incluido en la primera edición de *Poesía y verdad*, fue publicado de manera incompleta y con variantes, salvo en la segunda edición de dicho libro. Un cuarenta por ciento del texto original no se da a la luz en España (elimina desde el principio hasta la frase “de la poesía real y vivamente virulenta” y sustituye los dos últimos párrafos por un fragmento de la carta citada, el de Maiakovski). En este artículo, Celaya trata de comprender las razones de la incomunicación popular de los poetas. La pregunta central es: ¿cómo debe responder el poeta a la demanda de una poesía para la inmensa mayoría? Celaya responde tajantemente: “Sólo asumiendo hasta el colmo lo real”. El poeta ha de hablar “en el pueblo”. Debe ir con la lírica a otra parte: a los hombres humildes “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”.⁴⁹

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 estas 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 mínimamente

49 *Poesía y verdad* (...), op. cit. (2: 97-98).

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.

Se puede observar en la “Carta a Gabriel Celaya”, de José García Nieto, cómo este poeta se dirige en un tono amistoso y confidencial al escritor vasco, pretendiendo hacerle recapacitar en torno a la esencial soledad del poeta, en torno 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”.⁵⁰ 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 tiempos 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 en un análisis teórico.

50 “*La red* por José García Nieto”, *ABC*, Madrid, noviembre, 1955.

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".⁵¹ 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 antagónicos 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 va a cuajar con mayor claridad aún en

51 Vid. *El hilo rojo*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1977, col. "Visor de poesía", p. 93.

su artículo "Con la lírica a otra parte". Veamos, por tanto, el desarrollo y aspectos nucleares 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 Lírica reciente 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 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 del 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 propuesto la necesidad del establecimiento del contacto con el hombre cualquiera, contacto que el persiguió mediante la creación de la pequeña editorial "Norte" y mediante la práctica de un nuevo estilo o modelo poético, calado fundamental-

mente por el coloquialismo, a pesar de todo ello, repito, Celaya no ve en aquellos momentos la viabilidad de la solución que ahora reclama: 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. 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 intemporal 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 sin 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 historicista 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 las que determinan 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 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 lo 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 comprobación 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. 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. Que 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 cuanto hay de discusión bizantina en esto del arte para las masas, y cómo la cuestión depende de un problema educacional”.⁵² Alfonso Sastre, por otra parte, aborda la cuestión en su trabajo *Anatomía del realismo*⁵³ 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”⁵⁴ señala como fundamento de la poesía actual frente a la 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)”.

Antes de concluir, 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

52 Madrid, Alfaguara, 1960, p. 41.

53 Vid. el capítulo II: “Las mixtificaciones del realismo: el «populismo»”. Este libro fue editado por Seix-Barral, Barcelona, 1965, 1974².

54 *Papeles de Sons Armadans*, cit.

conocer el lector. Las matizaciones provienen de la comprobación 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 exponer 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 conciencia colectiva “que, yo pensaba —dice Celaya— 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”.⁵⁵

⁵⁵ *El País/Libros*, núm. 40, Madrid, 27 -julio- 1980, entrevistado por Rosa María Pereda.

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

Acabamos de ver un intento por parte de Gabriel Celaya de conocer las causas subyacentes, y ofrecer las soluciones oportunas para su 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”⁵⁶ y “La responsabilidad del escritor”.⁵⁷ 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”.⁵⁸ 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

56 *Insula*, núm. 131, Madrid, 15 -abril- 1958, pp. 1 y 9; *Poesía y verdad* (...), op. cit., en la primera edición 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, sí se reproduce completo entre las páginas 98-104.

57 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* op. cit. con el título de “La responsabilité de l'écrivain”, pp. 173-176; asimismo se halla en *Poesía y verdad* (...), op. cit., pp. 190-192 de la segunda edición.

58 *Poesía y verdad* (...), op. cit., p. 189 de la segunda edición.

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. El problema concreto es que el escritor español no puede vivir hoy de lo que escribe y a pesar de ello escribe. Esto significa que es un trabajador especial no compensado nunca económicamente. Citando a Marx (“Marx 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. Este desinterés económico es una manera de romper el orden social burgués. Otras cuestiones de las que trata son la del obligado “segundo oficio” del escritor y la de la “amplitud” y “calado” de la obra literaria.

En “La responsabilidad del escritor”, Celaya insiste en una serie de ideas ya expuestas, tales como la de que los escritores actúan sobre la conciencia de los hombres, transformando así el mundo, y plantea asimismo que el problema fundamental para un intelectual no revolucionario oscila entre producir una literatura barata para las grandes masas y partir del principio de que una obra literaria debe ser ante todo una obra bien hecha. De cualquier forma un escritor con verdadera conciencia revolucionaria no puede mantener este dualismo, sino que debe sumirse en el pueblo y mantener despierto su sentido crítico.

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 hay 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 interesante que, tomando múltiples caminos, viene 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 escritor vasco no ignora esta circunstancia. De ahí que en uno de sus artículos vistos exponga 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 *Inquisición de la poesía*⁵⁹ y lo que, en un plano ya propiamente crítico, le lleva a la descripción minuciosa de la serie de “segundo oficios” de Bécquer que separa cuidadosamente de su obra⁶⁰). 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 la 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 posiciones de vanguardia. Lo que acabamos de exponer hay que situarlo no sólo en la base de la situación y función social del escritor 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 aborda la cuestión del compromiso del intelectual con las fuerzas sociales que representan hoy en el plano internacional la vanguardia en el frente de lucha contra el capitalismo: proletariado de los países industrializados y el “Tercer Mundo”. Con su natural franqueza, Celaya explica cómo se sintió obligado

59 Vid. “El desclasamiento de los poetas”, pp. 23-29.

60 *Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid-Gijón, Júcar, 1972.

por las circunstancias —su presencia en la Cuba castrista— a pronunciarse sobre el papel del escritor en el mundo contemporáneo precisamente cuando, en su práctica literaria, la poética del realismo social estaba haciendo aguas y, en su posición teórica con respecto al marxismo, estaba abandonando el marxismo dogmático y militante, entrando así en una etapa sorprendentemente contradictoria. Y, sin embargo, nuestro poeta-crítico expuso sus tesis conocidas. 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 en el campo 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 de un 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 poética⁶¹ 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 período que acota en esta ocasión concretamente abarca la poesía producida en la inmediata postguerra, poniendo como frontera 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 pseudónimo 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 tres 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)*.⁶²

61 Vease el apartado “Primer análisis de la poesía española contemporánea y una propuesta de acción (1948)”, del capítulo I.

62 La primera vez que se publicó el artículo con el título “La España de hoy en su poesía real” lo fue en México, en la revista *Las Españas*, abril de 1956, e iba firmado por “Felipe San Miguel”, un nuevo pseudónimo. Posteriormente fue publicado en Francia con el título, en su traducción española, de “España en su poesía actual”, en la revista *Europe*, 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 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 troyanos (sobre poesía y política)”⁶³ —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.

En el primer artículo, Celaya señala que hasta llegar al “realismo” se ha recorrido un largo camino: el de la poesía garcilasista, “realismo al revés” que trata de crear un nuevo clasicismo y una

63 *Insula*, núm. 184, marzo, 1962, p. 7 y en *Poesía y verdad (...)* (1979: pp. 140-145).

poesía oficial; el “tremendismo” de *Espadaña* cuya rebeldía es una válvula de escape del franquismo: anarquía libre-lírica y rebeldía sólo literaria. La disconformidad toma su cauce por la poesía, surgiendo consecuentemente como tema la circunstancia histórica y social del hombre. Se invoca a Unamuno y Machado y se impone un lenguaje prosaísta.

En el segundo artículo, nuestro poeta y crítico se ocupa de la politización en que se encuentra la poesía española del momento, en la que existe gansterismo literario y en la que late el espíritu de la Guerra Civil, lo que genera una sobrepolitización nefasta. De cualquier forma toda poesía es política y apela a su realidad. Por otra parte, se ocupa de la cuestión del compromiso en dos libros de Miguel Hernández y Pemán: *Viento del pueblo* (1937) y *Poema de la bestia y el ángel* (1938), respectivamente. Ambos libros de poesía épica se diferencian finalmente en que el primero de ellos se encarna en el pueblo y el segundo es elaborado desde fuera de él.

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 no se observa diferencia cualitativa alguna entre estos análisis: ya vimos como 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 construido a partir de ella 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,⁶⁴ “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 *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, 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

64 Véase el apartado de este mismo capítulo “Primeras reflexiones acerca de la poesía social (1952-1955)”.

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 *refleja* (...) la situación nacional”.⁶⁵ No hay necesidad ahora de añadir el término tal como hice más arriba al plantearles la cuestión ya en el mismo título. Ha sido utilizado con todas las consecuencias: *la poesía refleja la situación nacional*. 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, otras, 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, calando su práctica poética.

Así, pues, la poesía española del momento analizado es reflejo de la situación nacional, según Celaya. Esta lectura, que ofrece un reconocimiento de la realidad, más que un conocimiento 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

65 El subrayado es mío (A. Ch.).

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 cuanto a 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 años 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 atribuida, 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. 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 esta reacción de base ético-humanista. Su labor crítica está situada por estos años en el “deber ser”. Este es su objetivo 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, podemos comprobar cómo en “La España de hoy en su poesía real” habla del garcilasismo como “reflejo indirecto o realismo al revés”, que tiende a la evasión, al escapismo, al no compromiso explícito, lo que de alguna manera se convierte 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 reino 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 conciencia que embarga a Celaya en su “ubicación” poética. Para cubrir de alguna manera estos objetivos 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. 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 conciencia 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 las dos funciones.⁶⁶

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

66 Véase mi comunicación “*Espadaña* y el prosaísmo: un caso particular” en: De la Concha y otros, *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, pp. 191-197.

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 razonamientos 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 fin*, San Sebastián). En “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 sentido era, por múltiples razones que no son del caso, muy distinta. Ese “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”.⁶⁷ 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 rescaldos 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. Esta 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”.

67 El subrayado es mío (A. Ch.).

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 período, 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 Buero Vallejo, Miguel Angel Asturias y José Hierro, rebasando propiamente el marco de la poesía (sobre una obra teatral de Buero 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*⁶⁸ que

68 Las Palmas de Gran Canaria, Alisio, 1952. Este libro inauguraba la colección

había sido premiado recientemente.⁶⁹ 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”⁷⁰ rebasa esta esfera e incluso conecta con toda una problemática o más específicamente con una determinada y, por supuesto, colectiva poética. 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*⁷¹ 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, directamente. Más adelante justifica algunas imperfecciones que la estilística podría hacer notar: irregularidad de los versos, etc. imperfecciones que son fruto de ese hablarnos “de hombre a hombre” de Manuel Pinillos.

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 circunstancias, es “inmoral”, razón ésta que le lleva a no comprender el hecho de que Celaya se refiera a ella.

de poesía nacida a 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.

69 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.

70 Pp. 13-17 del libro *De hombre a hombre*, op. cit.

71 Junto a Celaya y Pinillos estuvieron, entre otros, Albi, 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.

El escritor vasco se ocupó también de Aleixandre en dos artículos, así como en su significativo libro de poesía *Cantata en Aleixandre*,⁷² del que habla en sus “Notas para una *Cantata en Aleixandre*”⁷³. También lo hizo en su *Castilla, A Cultural Reader*, libro del que nos ocuparemos. Por su parte, Aleixandre dedicó un capítulo de *Los encuentros*⁷⁴ a Celaya, en el que ofrece una interesantísima visión literaria de nuestro autor.

En su primer artículo sobre Aleixandre, Celaya se ocupa de la evolución del poeta, del interés que ofrece su trayectoria dialéctica, aún sin resultado claro: el surrealismo y el polo que escuetamente denomina “realidad”. Todo ello obviamente a través de la obra poética del autor de *Historia del corazón*. Por otra parte, lo que Celaya pretende en su *Cantata en Aleixandre*⁷⁵ es dar voz a los principios indestructibles que luchan en el poeta del 27 a través de una voz sola (el poeta), un coro femenino (“Las Madres Primeras”) y un coro masculino (“Los otros”, público o pueblo). En “Penúl-

72 Palma de Mallorca, Papeles de Sons Armadans, 1959, col. Juan Ruiz 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*.

73 *Papeles de Sons Armadans*, XXXII, noviembre-diciembre, 1958, pp. 375-385, Palma de Mallorca. Incluido también en *Poesía y verdad (...)* (1979: pp. 106-113).

74 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.

75 A este libro se le dedicaron en su momento numerosos artículos críticos, pres-tándole 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”, *Índice*, 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 Sons 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.

timas noticias de Vicente Aleixandre”, el vasco se refiere al creciente interés que este poeta tiene para los jóvenes creadores, interés al que ha contribuido la publicación de sus *Poetas Completas*. Ahora bien, Celaya trae la buena noticia de un nuevo libro, con la que contradecir a quienes hayan podido pensar que el poeta ya estaba terminado: *En un vasto dominio*, del que Celaya adelanta su positiva crítica.

Pese a estos artículos, nos encontramos en un momento en 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”.⁷⁶ El artículo a que alude es el titulado “En torno a Luis Cernuda”,⁷⁷ en el que se materializa el conflicto entre escritores de dentro y escritores de la España errante debido al desconocimiento por parte de éstos de la actividad literaria y de la lucha que lleva a cabo un nutrido grupo de escritores en pleno franquismo. Todo ello a propósito de dos poemas de Cernuda, llenos de “escapismo”, lo que los convierte en poesía estéril.

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*.⁷⁸ 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 autotitulaba “Generación sevillana del cincuenta y tantos”, en el que se encontraba 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 componentes, considera que puede hablarse de los poetas en cuestión como integrantes de una generación o promoción poética.⁷⁹ Al-

76 *Poesía y verdad* (...) (1979: p. 151).

77 *El Universal*, Caracas, noviembre, 1961. Incluido en *Poesía y verdad* (...) (1979: pp. 151-154).

78 Núms. 168-169, noviembre, 1966, pp. 7-18.

79 Los poetas en cuestión eran: Aquilino Duque, María de los Reyes Fuentes, Manuel García Viñó, Pío Gómez Nisa, Manuel Mantero, José María Requena y Julia Uceda.

gunas 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. La de Celaya es, si cabe, la más extensa. Celaya rechaza la ambición generacional de este grupo, ya que una generación “no se inventa”, y les recomienda huir de localismos para dar en universales.

Nuestro autor, por razones económicas, se hizo cargo de la corresponsalía en Madrid de *Excelsior* (México). Allí publica “Noticias literarias de España”,⁸⁰ dividido en tres apartados que dedica, respectivamente, a Buero Vallejo, a la información de una serie de visitas realizadas a España por algunas personalidades literarias del otro lado del Atlántico y a José Hierro.

De Buero Vallejo y de su obra, *Las cartas boca abajo* (no se olvide que el poeta donostiarra tiene un libro de poesía, de 1951, titulado *Las cartas boca arriba*), estrenada en el Reina Victoria de Madrid, critica la ambigüedad y su realismo incompleto, es decir, su punto de partida realista que acaba en mecanismos alegóricos, eludiendo así lo concreto. De José Hierro y, particularmente, de *Cuanto sé de mi* valora el hecho de que se dé a necesidades generales y urgentes en detrimento de sí mismo como creador. Su poesía, que no es bravía, es expresión de un cansancio colectivo y contiene un verbo claro, limpio, fluido y substanciado. Por otra parte, las significativas visitas que comenta son las de Pablo Neruda, Nicolás Guillén,⁸¹ Miguel Angel Asturias y Alfredo Varela, una manera de comprender a los escritores de dentro de España.

Debo comenzar mi análisis afirmando que nuestro poeta y crítico 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 co-

80 *Excelsior*, México, 29 -diciembre- 1957, p. 2. La revista da noticias del nuevo corresponsal en un recuadro situado en la misma página que reproduce el artículo.

81 Nicolás Guillén ha ofrecido dos testimonios sobre Gabriel Celaya, recogidos en el libro antológico *Gabriel Celaya* (presentación, choix de textes, traduction par ... Pierre-Olivier Seirra), Paris, Editions Pierre Seghers, 1970, pp. 99-100.

riente 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 *pseudo-crítica*, ni siquiera cuidan de guardar las buenas formas.”⁸² 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 inexacta 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.⁸³ 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 Bousño: 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.

82 El subrayado es mío (A. Ch.).

83 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. En otro orden de cosas, 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.

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 captado «inconsciente colectivo»”, pues da a entender de hecho que la conciencia ha intervenido en dicha captación, cuando éste es asumido precisa y necesariamente por el inconsciente. El hecho además de que su fase surrealista vaya cediendo para ir dando paso a una poesía más atendida 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. 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, haciéndole ver de esta u otra manera.

Finalmente, quiero destacar que su artículo “Penúltimas noticias de Vicente Aleixandre” es un trabajo meramente 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 de Aleixandre* podemos destacar el de Federico Carlos Sáinz de Robles y el de Pablo Corbalán, citados en nota, 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 percatado de su evolución poética. Estos

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 incompreensión 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 hace referencia a esta corriente teórico y crítico literaria, tan fuertemente 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 día 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 en el caso de críticas concretas esto ocurriera así. Pero no es éste el objetivo de la estilística que, sin llegar a serlo, pretende erigirse en toda una ciencia de la literatura. Esto, que suena bien, no parece corresponderse con la realidad, pues en la postguerra la neutralidad de la estilística se interpretaba como una evasión de la realidad concreta.

Venimos viendo, por otra parte, que Celaya separa en sus planteamientos teóricos la vida de la obra: *El Arte como lenguaje*, o incluso lo veremos más adelante 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 ideología del materialismo histórico es abismal, pues, desde esta

perspectiva, tanto si 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 nuevamente 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",⁸⁴ 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 ahora 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. Solamente voy a asentar una afirmación, remitiendo al trabajo del

84 *Caracola*, núms. 168-169, octubre-noviembre, 1966, p. 11.

profesor Sánchez Trigueros, "Modernismo, 98 y lucha de clases",⁸⁵ 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 período 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 de manera descriptiva. 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 intelectual 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.

85 En *Simposio sobre Villaespesa y el modernismo: comunicaciones*, Almería, Comisión del Centenario del Poeta Villaespesa, 1977, pp. 41-47.

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 contrarios al régimen. Invocar a uno de estos poetas en los años de postguerra, equivalía generalmente a invocar 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 inscribe este tipo de lecturas a que acabo de aludir. Esto explica en parte el paulatino y elevado grado de politización 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.⁸⁶ No puede afirmarse que nuestro crítico actúe movido por motivos exclusivamente estéticos o de

86 Puede verse el apartado de este mismo capítulo, “Nuevos análisis de la poesía española contemporánea: la poesía politizada (1956-1962)”.

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 motivó la publicación de sus artículos, haciéndolo a través de unos breves y esclarecedores comentarios escritos expresamente para la segunda edición de *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*.⁸⁷ Las razones 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.⁸⁸ 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 Casti-*

87 Véanse las páginas 119-120, para Antonio Machado; 145, para García Lorca; y 155-157, para Miguel Hernández, de la segunda edición.

88 Véase su trabajo "Veinte años de poesía (1927-1947)", en "Primer análisis de la poesía española contemporánea y una propuesta de acción (1948)", apartado del capítulo I.

lla. 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.⁸⁹ Los artículos de nuestro crítico sobre Antonio

- 89 Recordemos en este sentido el homenaje, finalmente frustrado, que se le iba a tributar a Machado en Baeza, en 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, “20-2-66”, 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”.*

Por otra parte, puede verse mi artículo sobre éste y el homenaje efectivo que tuvo lugar en Baeza, el 10 de abril de 1983, titulado “Noticia de un homenaje (Baeza, febrero de 1966— abril de 1983): ¿Qué homenajeamos hoy en Antonio Machado?”, aparecido en la prensa regional de aquel día, en *Ideal*, de Granada.

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 enterramiento, 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*, de 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, circunstancia que ha alimentado en importante medida la creación de un mito universal 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”.⁹⁰ Claro está que Celaya no apela ahora a la estética del 27

90 Les transcribo un fragmento del poema “Mi residencia de Estudiantes” (incluido en *Motivos económicos*, en *Poesías completas*, op. cit. pp. 836-838), testimonio literario de esta afirmación:

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 otros dos aparecidos en 1966 y 1976.

Hablaré brevemente en primer lugar, de 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*.⁹¹ Los otros dos artículos son: “Un recuerdo de Federico García Lorca”,⁹² que fue traducido al inglés con el título de “Last encounter with Lorca”⁹³ y “Recordando a García Lorca”.⁹⁴

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.⁹⁵ 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 solamente una pálida sombra del que él y otros muchos conocieron en actos públicos, como es el caso del de la conferencia impartida en abril de 1936. Recuerda las horas pasadas junto a Federico —también los acompañaba José Manuel Aizpu-

*“¡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, más siempre fijos en su trabajo.
Miré en torno y entonces sentí la gran vergüenza
de ser un pobre diablo que hace gestos en vano”.*

91 2 -mayo- 1948.

92 *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.

93 La traducción se debe a José Yglesias. El artículo fue publicado en *The Massachusetts Review*, Massachusetts Summer, 1964.

94 *El País*, Madrid, 10 -junio- 1976.

95 Gabriel Celaya, no obstante, ha rememorado este encuentro en posteriores ocasiones. Así, en entrevistas como la publicada en la guipuzcoana revista *Kantil*, núm. 13, febrero, 1979.

rúa⁹⁶— y alguna afirmación suya en torno al *Romancero gitano*: “El *Romancero gitano* no es gitano, es español”, lo que tiene sentido, según Celaya, pues el granadino universal encontró la unidad de las corrientes de nuestra cultura.

En “Un recuerdo de Federico García Lorca”, Celaya habla de una entrevista mantenida con Marie Laffranque a la que le proporcionó algunas notas de su diario escritas a raíz del último encuentro suyo con el poeta granadino, con fecha 8 de marzo de 1936.⁹⁷ En su artículo habla del escrúpulo formal de Lorca, a partir de un juicio que el granadino le expuso sobre *Marea del silencio*, primer libro poético de Celaya; también hace referencia al anunciado libro *Sonetos del amor oscuro*; y rompe el curso de preocupaciones literarias para detenerse en lo que no pudo contar de su último encuentro con Federico: los comentarios que se habían hecho sobre sus contactos con José Antonio Primo de Rivera.⁹⁸

“Recordando a García Lorca” es su tercer artículo sobre este poeta, publicado en uno de los primeros números del diario madrileño *El País*. Los recuerdos que evoca ahora Celaya son dobles:

96 Aizpurúa, arquitecto 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”.

97 M. Laffranque así lo ofrece en *Bulletin Hispanique*, 60, 1958, XIV, p. 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’écris un livre de sonnets. Il faut en revenir là. Aussi, ce qui me plaît 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 mais correspond à la formule la plus classique”.

98 A este capítulo 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 llamados al 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 plati- llo”.

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 Saõ 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 gastaban entre sí habrían de terminar en una Guerra Civil.

Sobre Miguel Hernández, como ya sabemos, publicó dos artículos, “Memoria de Miguel Hernández”⁹⁹ y “La actualidad de Miguel Hernández”.¹⁰⁰ 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 que 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 el carácter limpio y desinteresado

99 *Unidad*, San Sebastián, 1952. Incluido en *Poesía y verdad (...)* (1979: 155-157).

100 *Excelsior*, México, mayo, 1962; en *Nuestras Ideas*, París, 1962. Incluido en *Poesía y verdad (...)* (1979: 158-161).

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. En él resalta que sea, pese a las dificultades de la censura, uno de los poetas más leídos por ser un poeta del pueblo, pueblo “tantas veces asfixiado y traicionado”. Asimismo se refiere al poeta de Orihuela como “poeta-puente” entre el 27 y los poetas de postguerra, es decir, entre el simbolismo y el realismo. Destaca que es con el comienzo de la Guerra Civil cuando Hernández alcanza su hora más apasionada: *Vientos del pueblo*, por ejemplo. Miguel Hernández sabe asumir lo real, lo que comienza a revolucionar el concepto de poesía.

Entre 1959 y 1962 publica Celaya tres artículos titulados “El XX aniversario de Machado”,¹⁰¹ “Por Machado, en Collioure y en Segovia”¹⁰² y “Con Machado, en Collioure”.¹⁰³ 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”.¹⁰⁴

En el primer artículo de la serie, se refiere a 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 Machado, deteniéndose en el homenaje de un grupo de intelectuales franceses, donde se aunaba el recuerdo y la reivindicación política. Paralelamente, otros escritores se reunían en la

101 *Las Españas*, México, junio, 1959 (firmado por “Juan de Juanes”). Incluido en *Poesía y verdad (...)* (1979: 120-124).

102 *Excelsior*, México, 15 -marzo- 1959. Incluido en *Poesía y verdad (...)* (1979: 124-128).

103 *El Universal*, Caracas, 20 -marzo- 1962. Incluido en *Poesía y verdad (...)* (1979: 129-133).

104 *Poesía y verdad (...)* (1979: 120).

casa de Segovia donde vivió el poeta. 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 siempre en Soria, el 22 de febrero y a las doce de la mañana. Celaya señala las diferencias entre ambos homenajes. Se refiere también a otro acto de homenaje celebrado en el Paraninfo de la Universidad de Madrid cuyo verdadero sentido —más que académico— se descubrió cuando intervinó Celaya. A continuación analiza el número de *Acento* dedicado a Antonio Machado, señalando las peripecias del mismo, entre las que destaca la prohibición oficial de las colaboraciones de Barral, Otero y Celaya y su sustitución por otras colaboraciones, lo que muestra cómo el franquismo pretendía hacer suyo a Machado una vez “interpretado”.

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 los textos de las convocatorias así como unos comentarios sobre el homenaje celebrado en Segovia el 22 de febrero.

En “Con Machado, en Collioure”, Celaya recuerda el homenaje tributado al autor de *Campos de Castilla* en el pueblecito francés, en 1962. Se detiene también a exponer sus impresiones sobre los premios que “Ruedo Ibérico” había creado en aquella ocasión, de los que había sido jurado, refiriéndose elogiosamente al libro de poesía *Grado elemental*, de Angel González, y a la novela *La mina*, de López Salinas.

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. 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 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*¹⁰⁵ expone, esta vez con acierto: “El determinismo ha llevado a los críticos literarios pseudo-marxistas a ensalzar o anatematizar 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

105 México, D.F., Editorial Grijalbo, 1967, p. 23.

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 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 89. 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 rasgo 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 lee 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 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 persiga 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 de este tipo 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 el comprometido recuerdo de una amistad, late una vieja preocupación del vasco por nuestras raíces históricas. Cuando, hablando del *Romancero gitano*, remite a la “protohistórica” Tartessos, alude a nuestras raíces ibéricas, muy particularmente mantenidas y obsesivamente guardadas por el pueblo

vasco. Esta preocupación tendrá su eclosión final en sus libros de tema vasco.¹⁰⁶ 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 (São 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.¹⁰⁷

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 período 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 coincidente 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 vemos. 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”.¹⁰⁸ Este término, empleado en un sentido lato, permite a Celaya referirse a ese conjunto de poetas, sin

106 En este sentido puede verse mi trabajo “*Revasquizar España*”: *Reflexiones en torno a “Iberia sumergida” de Gabriel Celaya*, Granada, Universidad de Granada, Curso de Estudios Hispánicos, 1980.

107 Véase el apartado del capítulo III “En torno a Pablo Neruda (1972)”.

108 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”.

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 existencia 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”.¹⁰⁹ “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. Encontrados 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 fuentes: la España de la preguerra, la Europa de la postguerra (...). Era 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.

109 *El Viejo Topo*, núm. 31, Barcelona, abril, 1979, pp. 34-35.

Sobre poesía vasca: Xavier de Lizardi (1961)

La publicación de un artículo sobre el poeta vasco Xavier de Lizardi,¹¹⁰ 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. 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 *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 lo que dice sobre este poeta vasco 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*,¹¹¹ publicados conjuntamente bajo el expresivo título *Canto en lo mío*¹¹² 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

110 “Xavier de Lizardi, poeta vasco”, *Insula*, núm. 175, Madrid, junio, 1961.

111 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.

112 Barcelona, El Bardo, 1968 y San Sebastián, Auñamendi, 1973².

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”.¹¹³ 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 trae¹¹⁴ y en el que, una vez más, descubrimos cómo desde la poesía se puede

113 *Itinerario poético*, Madrid, Cátedra, 1975.

114 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 encontré 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 tí. Canto en tí.

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 su pausa.

¡Cantar! Así cantaba Lizardi en nuestra entraña:

Biarr? ... Gogapen txarrok

urrn! Egun banari

gau bat darraikio

egiñaz atsartzeko,

ez eginkizunarren,

orde kezkatzeko!.

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*

*¡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 poco cosa!
Puede ser simplemente el disparar contra el techo
dos zapatos cargados de
barro de los caminos
con cólera y con ... ¡bueno!
Biyoz
oñetakuok gora,
abea yo arte².*

*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 galurrak
argiak ez beste ...
Ai, egaztia ba'nintz,
gañik-gain nenbilke!³*

¡Ay, si también yo lo fuera como tú sí que lo fuiste!"

Traducción de Orixe [Nicolás Ormaetxea (1888-1961)]:

1. ¿Mañana? ... ¡Quita allá, mal pensamiento! A cada día le sigue una noche para que se descansa 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. Amó a las cumbres más que las ama la luz ... ¡Oh!, si yo fuese pájaro, siempre volaría de cima en cima.

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 inscriba 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 escriban en español, nos hemos tropezado ya con alguno: 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.¹¹⁵

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 vasca lo es menos. Pero esto no quita, dice Celaya, para que haya poetas dignos de ser conocidos como es el caso de Lizardi (1900-1933), del que habla con el pretexto del homenaje que le va a tributar el País Vasco, reconstruyéndose un pequeño monumento en “Mendigaña” destruido por “los bárbaros” durante la Guerra Civil.

115 Vid. el apartado “Poesía y voz (1950-1976); del capítulo III.

Lizardi no es un poeta fácil, su lenguaje y su temple son vascos desde las raíces.

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 manteniendo Celaya.

El crítico aprovecha la circunstancia del homenaje que el País Vasco le va a rendir a Lizardi para apoyarlo con sus palabras, divulgando 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 elementalidad milenaria podríamos decir, haciéndolo como los vascos “sumergidos”,¹¹⁶ 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,

116 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 106—.

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 prosaísmo 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”.¹¹⁷ 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 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. A las razones antes señaladas del porqué de su prosaísmo, hay que añadirle otras muy significativas que tuvo la amabilidad de exponerme en una carta (Madrid, 21 -febrero- 1980), 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, que ahora les resumo con la brevedad oportuna: espontaneidad creadora, el carácter coloquial y, por último, decir 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, elemental, 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

117 *Poesía española contemporánea*, México, Ed. Era, 1969.

razonamientos, más propios de un Taine que de un crítico y poeta que se considere marxista.

Podemos ir comprendiendo ya por qué Celaya se considera 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 1979²)

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)*,¹¹⁸ 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: 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 creador y teórico-crítico de la misma. Del interés y significación de esta publicación dan prueba las diversas críticas que recibió en su momento,¹¹⁹ de las que nos ocuparemos oportunamente.

118 Pontevedra, Ed. Litoral, 1959, col. "Huguín" (prólogo de Luciano del Río); Barcelona, Ed. Planeta, 1979², col. "Ensayos", núm. 7.

119 J.M. Caballero Bonald, "Poesía y verdad de Gabriel Celaya", *El Espectador*, Bogotá, 27 -noviembre- 1960; y en *El Universal*, Caracas, 5 -octubre- 1961; R.

A los veinte años justos de aquella primera edición, en 1979, apareció 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 *Poesía y verdad (papeles para un proceso)* tantas veces demorada pese a muchas solicitudes, sea en realidad un libro nuevo”.¹²⁰ 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.

¿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. 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 Co-

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.

120 *Poesía y verdad (...)* (1979: 9).

llioure 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 las ediciones: La primera edición consta de dieciséis epígrafes 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 segunda 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. 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 *España*” por “del grupo rebelde de la revista *España*”; *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 recrudescen los métodos de la Censura” por “se recrudescían los

métodos de la censura” (párrafo undécimo); estos cambios de tiempo verbal señalan claramente la relectura que ha hecho del artículo en cuestión.

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 estos títulos dan cuenta de su concepción del fenómeno artístico como comunicación.

Este libro, como fácilmente se comprende, vio la luz por necesidades más que editoriales. Es, por supuesto, una suma de muy diferentes trabajos, pero cada uno de estos trabajos, y por tanto el libro en sí, obedece a unas concepciones del fenómeno artístico literario que llevan a Celaya a dar su “razón narrativa” de cuanto escribe. Esto lo lleva a la crítica literaria, al concebir además 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”¹²¹ (aparte del romántico alemán, Paul Eluard utilizó este título para uno de sus libros: *Poesie et vérité*).

¿Qué sentido tiene considerar “Memorias” lo que en apariencia

121 *Poesía y verdad* (...) (1979: 13-14).

no son sino unos trabajos teóricos y críticos literarios? Para Celaya lo son, en tanto dan cuenta de su trayectoria poética y, como resulta obvio, de su trayectoria vital, ya que el escritor vasco concibe las “Memorias” no como una narración de hechos anecdóticos, sino como hechos “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 entendidas, a mí me gusta llamar Memorias Inmemoriales”.¹²² 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 crítico literarios, ya que ofrecen una reflexión e interpretación de un período literario, de unas obras e incluso de algunos aspectos de determinados escritores, proporcionándonos 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, ofreciéndonos 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 *Cantata en Alexandre*”; 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

122 *Memorias inmemoriales* (edición de Gustavo Domínguez), Madrid, Cátedra, 1980, p. 54.

Aleixandre, seleccionados y ordenados según la marcha de la *Cantata*, 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 teórica y abstrusa, y en tal caso debería renunciar a esta *Cantata* que pienso 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”.¹²³ Una vez que nuestro autor ha creído desenmascarar 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 explicarse a sí mismo.

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

123 *Poesía y verdad* (...) (1979: 12).

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 período 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 cuarenta¹²⁴ 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 reunir 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

124 Véanse en este sentido sus libros de poesía *Tranquilamente hablando*, *Avisos de Juan de Leceta* 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.

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 suyo 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 más o menos objetivo, sino dar cuenta de su visión personal sobre el tema en cuestión, a veces movido por intereses políticos y partidistas y otras por intereses literario-realistas, yendo imbricadas 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*”, etc. (el subrayado es mío).

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.¹²⁵

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 en la que 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 a encontrar el lector: el fenómeno poético descansa sobre la dimensión de su “comunicabilidad” con el pueblo a través de

125 Véase el apartado del capítulo III “Poesía y voz (1950-1976)”.

la sociedad en que vive el poeta, haciendo patente a través de la poesía la estructura social en que viven los hombres. Celaya, dice, lleva a cabo la misión esclarecedora del proceso poético en tanto escritor y poeta. Las páginas de este libro son fruto del afán de transformación que palpita en el pueblo al que Celaya hace consciente de esta necesidad a través de sus versos. Más adelante se ocupa del problema de la relación entre el arte y la política, así como el de la oposición poesía formal y poesía social.

Ramón de Garciasol, pseudónimo como se sabe de Miguel Alonso Calvo, publicó una crítica de *Poesía y verdad* en *Cuadernos Hispanoamericanos*.¹²⁶ Destaca Garciasol el apasionamiento que lleva a Celaya a sus “ataques” en prosa para defender sus versos y plantea a continuación el problema de la forma. Garciasol no critica minuciosa ni pormenorizadamente el libro. Se limita a glosar al poeta vasco en un momento o en otro a exponer sus propias posiciones al respecto. Su artículo termina valorando especialmente el apartado “Poesía eres tú” y juzgando el libro estéticamente.

Rafael Santos Torroella dio cuenta de este libro en un breve artículo que tituló “Verdad y poesía de Gabriel Celaya”¹²⁷ y en el que considera a Celaya el más claro exponente de una nueva actitud poética. El interés del libro reside en que quiere ser poesía y conducta, poesía y verdad, verdad ante todo humana.

Pemán, desde las páginas de *La Gaceta Ilustrada*, también se ocupó del libro,¹²⁸ haciéndose eco de la disyuntiva que plantea: poesía pura o poesía social. Para Pemán toda poesía es de circunstancias, aunque esto puede ir en contra de la aspiración poética. Considera también demasiado poco para la poesía “el simple estar aquí”, cuyo conocimiento no debe estorbar el ímpetu del gran creador.

Manrique de Lara, en *Poesía Española*,¹²⁹ afirma que la “contradefinición” no suele conducir a una apreciación justa y que Celaya defiende la poesía no por ella en sí, sino por los fines que con ella se logren. Además, dice, 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 que

126 Véase nota 119.

127 *Idem*.

128 *Idem*.

129 *Idem*.

parece sacrificarlo todo a un fin, tal vez no sacrifique nada si realmente, expone el crítico, no tiene apego a las formas.

José Luis Cano se ha referido de pasada a este libro,¹³⁰ señalándolo como precedente de *Exploración de la poesía*: “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 efectuado desde el marxismo resulta en buena medida “vulgar”. De todas formas, y esto puede sonar a justificación, 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 políticas 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 cambios. Veámoslos.

130 “Una exploración de la poesía”, *Insula*, 212-213, Madrid, julio-agosto, 1964.

CAPITULO III:

De los sesenta a los setenta: profundización en su
labor crítica 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 parecernoslo, ni tampoco se descubre en él la justificación teórica explícita de lo que debe ser la poesía. Parece ser ésta una de las ocasiones en que el escritor vasco se plantea la 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 fenómeno poético a través de Herrera (“poiesis”), Bécquer (“lírca”) 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 partidario 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 continua defensa por parte de Gabriel Celaya de su status de escritor. Recordemos que él deviene

1. Barcelona, Seix-Barral, 1964, 1971², col. “Biblioteca Breve”.

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 *Exploración de la poesía* muestra una decidida voluntad de ofrecerse no como investigador, sino como un testigo directo del “vivir” poético; no como un profesor, sino como un escritor cuyas relaciones con la poesía rebasan el mero acercamiento profesional. Y así viene a decirlo en el prólogo de 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.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

2. *ibídem* (2:9).

3. Sólo voy a citar a manera de significativo ejemplo la *Historia de la Literatura Española (Edad Media y Renacimiento)*, de J.L. Alborg (Madrid, Gredos, 1970²), donde cita el trabajo de Celaya (pp. 847 y 922), al tratar de Herrera y San Juan de la Cruz, considerándolo un “penetrante estudio”.

de mostrarles una vez más la faceta de crítico literario de éste, 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 metopoesía 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.

Antes de referirme, aunque sea brevemente, a las críticas recibidas por el 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” y, 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: *Exploración de la poesía*). 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. Como síntoma de lo que afirmo, puede observarse la pequeña, pero importantísima variante que se aprecia entre ambos títulos: el de 1948, “La poesía pura de Fernando de Herrera”. Por lo que se refiere a la lectura con-

4. *Finisterre*, II, 1948, Madrid.

creta 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.

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 ellas.

“Poesía pura, Metapoesía, Poesía de Vuelta” tituló Concha Castroviejo su crítica, aparecida en un vespertino madrileño.⁵ 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 cuestión. A continuación se refiere al último ensayo, considerándolo “justo y medido”, sometido a orden y dotado de claridad. Termina valorando el trabajo muy positivamente, como 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”.⁶

5. *Informaciones*, Madrid, 20 -junio- 1964.

6. *Insula*, núm. 212-213, Madrid, julio-agosto, 1964, pp. 14-15.

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 producción. 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 como mejor etapa la de Fernando de Herrera y expone sus reparos a la “extraña” conclusión aplicada al poeta místico.

José Acosta Montoro publica una breve crítica en *El Diario Vasco*, “Exploración de la poesía”,⁷ 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*,⁸ 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.

Cuadernos Hispanoamericanos ofreció, en el primer número correspondiente el año 1965, un extenso artículo crítico de José Batlló⁹ quien enjuicia de verdaderamente importante esta

7. 6 -septiembre- 1964.

8. *La Gaceta Ilustrada*, Madrid, 12 -septiembre- 1964.

9. “*Exploración de la poesía* (Barcelona, Seix-Barral, 1964)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero, 1965, pp. 199-204.

publicación, al ofrecer una lectura no sólo de tres modos distintos de “enfrentarse” con la poesía, sino también de tres poetas. Batlló señala que tanto en la primera como en las restantes etapas el hombre es siempre lo más importante para este autor. Asimismo considera el primer ensayo el más revelador e incluso revolucionario. Describe el segundo apartado, el dedicado a Bécquer, señalando la proximidad de las teorías de Celaya sobre el *otro* con las de Edgan Morin.¹⁰ 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.

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”¹¹ y una carta de Gabriel Celaya, titulada por el propio Ponce de León “San Juan de la Cruz y pistolas al santo”,¹² 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 Gabriel 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

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

11. núm. 297, Madrid, 1 -agosto- 1964, p. 19.

12. *Ibidem*, p. 2.

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 “vinculaciones 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 Crisógono 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 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 carga 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 resultar convencido 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 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”. Gabriel Celaya efectivamente 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 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, 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 de la poesía: poiesis y lírica, ambos esencialmente lingüísticos, 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 ello 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 prefiere 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 inconscientes—, 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 poetas 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 estáticos 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 estatismo en su lectura; asimismo podemos destacar las respectivas lecturas que realiza de Herrera, Bécquer y San Juan de la Cruz, que ponen de manifiesto 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 “objetivo”. No se olvide que este riguroso y complejo trabajo ha nacido con voluntad de ensayo y de la mano de un “enamorado” escritor. Quiero decir con esto que el proceso de construcción de conocimientos seguido por Celaya no cumple las

exigencias de cientificidad propias de nuestro horizonte científico actual, esto es, se confunde hecho real y noción de ese hecho, se parte de una concepción *esencial* de la literatura que descansa en la evidencia, etc. Obviamente esto no supone desconsiderar el saber que proporciona *Exploración de la poesía* como un tipo de saber de la literatura que posibilita más que su conocimiento (científico) su reconocimiento literario. En este sentido Celaya es coherente pues no pretende otra cosa que actuar como “enamorado” de la poesía y más que construir una explicación desde la *distancia* lo que pretende es identificarse, Celaya es más *creyente* que científico en este caso. Por tanto no debe sonar a descalificación mi afirmación de que no es discurso “científico”. *Exploración de la poesía* es otro tipo de saber literario. No obstante, si establezco algunas comparaciones entre lo que considero saber científico de la literatura y el saber que proporciona este trabajo no es para descalificar el libro de Celaya, insisto, sino para aportar luz para el conocimiento del tipo de saber que pueda constituir. Por esta razón, doy paso a una fase del análisis, tan minuciosa como necesaria, que justifique mi inicial 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 (“experiencia lectoras”, 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 enormemente útiles, en tanto muestran 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 reivindicación 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”.¹³ 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 de, insisto, aquí y ahora, es perfectamente racional, es típicamente existencial: existencia frente a esencia. Pero estos 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 afirmar que su exploración de la poesía va a ser “en vivo”. Su actitud existencial

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

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 esta 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, añadido 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, confortadores. 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 abrazar a un poeta, a un solo poeta, en su limitación (...) para sacarle todo lo que lleva dentro”.¹⁴ 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 mínimas de objetividad.

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

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 *Inquisición de la poesía*, coexisten contradictoriamente en estos momentos en Gabriel Celaya.

Hay, además, una cuestión a tratar sumamente importante y esclarecedora. Me refiero a que su actitud racional, que le lleva a huir de lo meramente especulativo y a 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 se lleva la investigación y estas concepciones básicas por él empleadas, en tanto éstas son pensadas, 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 está previa e inconscientemente delimitado qué va a buscar allí. Esta es, pues, la contradicción. Claro que esta contradicción solamente existe en apariencia, porque en realidad proceder de esta manera es perfectamente coherente con la problemática teórica, hoy dominante, de la que él participa. Quiero decir, no hay contradicción interna porque gran parte de 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 no constituyen un conocimiento, sino materia prima de conocimiento. 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 entre líneas 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.

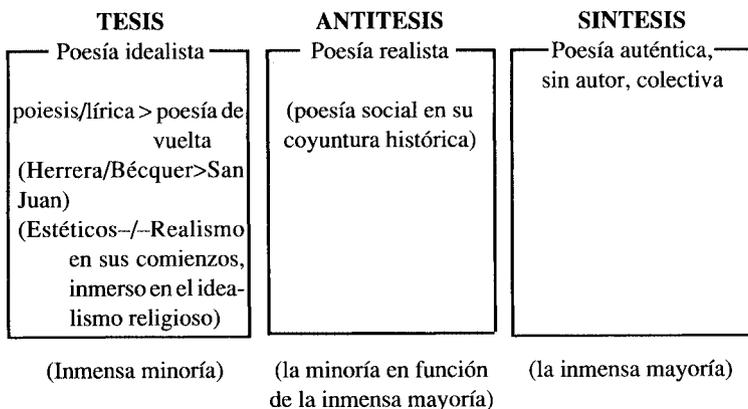
Su investigación se presenta como una exploración en la que como método de conocimiento se ha empleado la dialéctica. La utilización del método dialéctico parece hacerse tanto en el proceso de pensamiento como en el de la exposición concreta del resultado final de ese proceso. En el primer caso tenemos 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 de 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 contradicciones. No obstante, antes de avanzar conviene tener en cuenta que la dialéctica como método puede ser “atravesada” por distintas teorías 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.

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 pueden darse a este tipo 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 de modo abstracto, porque si 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 poesis/lírica es la poesía de vuelta. Este planteamiento es internamente coherente porque se piensa abstractamente 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 *Exploración de la poesía*.

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 internas señaladas dejan de desempeñar su papel, permitiéndonos articular este trabajo en el conjunto de la producción del vasco y consiguientemente en el conjunto de sus concepciones teórico-críticas, porque, si bien la utilización de la dialéctica en la estructura interna del libro ofrece sus dudas, en su plano 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 for-

mulación 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 década y está presente también en *Exploración de la poesía*. Gráficamente éste sería el proceso dialéctico que sustenta el trabajo, así como su producción de corte “social”:



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 inexistente 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 teórica 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 sociales. Es solamente una matización, pero hondamente significativa.

El hecho de que Celaya sea considerado como un crítico más profesionalizado en esta *Exploración de la poesía* frente a su combativa 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. 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 ya 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 en que a esta tesis sucederá una antítesis (otra exploración que no ha llegado como tal, aunque puede “reconstruirse” en otros trabajos suyos) y en que este trabajo es parte de un conjunto, parte de una práctica que en última instancia viene 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 misma. 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 análisis fenomenológico de lo primero que encuentra, esto es, su propia experiencia, y en este sentido “halla” materiales coincidentes con los de otros poetas, porque Gabriel Celaya participó durante largos años de posiciones literarias de corte vanguardista, posiciones que, una vez evolucionó a la poesía comprometida, tachó él mismo de idealista. Nuestro escritor “militó” en el surrealismo y estuvo a la orden del día de todo lo metapoético e inconsciente, asimismo intentó elaborar una poesía pura (*Objetos poéticos* tituló expresivamente el libro que recoge ese intento 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 se puede 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 desde una perspectiva 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 al 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 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 recogen y transmiten eficazmente algo que el poeta piensa y siente pero no puede decir con el lenguaje común” (p. 17). Y precisamente 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 palabras (p. 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 estos, 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, el arte en cada obra de arte, y tiene por eco una pretensión de absoluto” (p. 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 (p. 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 conducen 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, la mayor parte de 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, existen concepciones antagónicas del fenómeno poético que lo consideran como una práctica ideológica y semiótica 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, dialécticamente 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. 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.

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” (p. 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*,¹⁵ 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.

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

En torno a Rimbaud (1969)

Gabriel Celaya publicó en 1947 una traducción de *Une saison en enfer*, de Jean Arthur Rimbaud, generalmente aplaudida.¹⁶ Esta publicación constituyó el séptimo número publicado por la flamante editorial-colección literaria “Norte”, creada y codirigida, como sabemos, por Celaya y Amparo Gastón. Hasta esa fecha hemos de remontarnos para comprobar 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 1965, la conocida colección “Visor de Poesía”, de Alberto Corazón Editor, iniciaba su andadura precisamente con la publicación de esta traducción que incluía además una

16. Jean Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, San Sebastián, Editorial Norte, 1947. La traducción iba firmada por “Francisco Tuera”, nuevo pseudónimo del escritor vasco que pasó desapercibido en su momento; pero cuya paternidad resulta indudable al haberse responsabilizado de la traducción en posteriores ediciones, así como al haber incluido dicha publicación en su bibliografía. De la utilización de este nombre apócrifo hay testimonios en algunas de las reseñas que de esta publicación se hicieron en su momento. Véanse: *Insula*, Madrid, 15 -mayo- 1948; *Espadaña*, núm. 34, León, 1948; *Amanecer*, Madrid, 4 -julio- 1948; *Cántico*, VI, Córdoba, 1948.

introducción de Gabriel Celaya, titulada “Rimbaud sin más”, y un prólogo de Jacques Rivière,¹⁷

“En Rimbaud sin más”, nuestro crítico y traductor enumera una serie de imágenes que conservamos del poeta francés: la del Rimbaud de los surrealistas, la del rebelde simpatizante de la “Comune”, la del “místico en estado salvaje” y, por último, la del pío Rimbaud agonizante. Posteriormente, presenta la traducción de *Une saison en enfer*, libro al que le atribuye un valor especial en tanto todo Rimbaud se encuentra en él con su ritmo sacudido y su síntesis precipitada. Celaya se limita a ofrecer algunos datos y deja al lector ante la obra abierta.

Pero no es ésta la única ocasión en que Celaya se ocupa de Rimbaud, ya que en su trabajo *Exploración de la poesía*,¹⁸ se detiene a establecer un paralelismo entre este poeta francés y el español Bécquer,¹⁹ cualitativamente del mismo tipo del mantenido entre Herrera y el también poeta francés Mallarmé. 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

17. Rimbaud, *Una temporada en el infierno* (introducción y traducción de Gabriel Celaya, prólogo de Jacques Rivière), Madrid, Alberto Corazón Editor, 1969; col. “Visor de Poesía”; 1971² (Segunda edición en esta colección, tercera de la traducción).

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

19. Véase *Exploración de la poesía*, op. cit., pp. 141-144.

desplazamiento del problema poético a otros planos. Todos los puntos en que Celaya observa estas coincidencias entre Bécquer y Rimbaud los 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 de 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 literatura, 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 atraviesa 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),²⁰ la reedición de Rimbaud podría venir a reanimar este ambiente neo-vanguardista como una pequeña pero significativa aportación en el conjunto de

20. Véase lo que dice al respecto en la “Introducción” a *Itinerario poético*, Madrid, Cátedra, 1975, pp. 28-31.

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 poetas, 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 crítica 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 poeta. Esta afirmación está 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 lectura 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, al 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 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 *Inquisición de la poesía* (p. 17) se refiere a él a propósito de la Metapoesía, señalando cómo fue vidente del más allá y, para ello, cita la rimbaudiana *Carta a un vidente*. En su volumen *Gustavo Adolfo Bécquer*,²¹ 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 ocupa en esta ocasión. Un silencio elocuente, significativo, por cuanto el Celaya realista no hubiera dudado en atacarle para así poner de manifiesto una vez más las bases del realismo social. Desde luego algo ha cambiado.

21. *Gustavo Adolfo Bécquer*, op. cit. p. 133 y ss.

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 españolas²² 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 “aséptica” 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, a Cultural Reader* supuso un esfuerzo crítico considerable.

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

22. *Castilla, a Cultural Reader*, New York, Appleton Century-Crofts, Educational Division Meredith Corporation, 1970.

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 forma: una breve introducción a la vida y obra del escritor en cuestión y el texto o textos seleccionados, anotados con múltiples aclaraciones e interpretaciones.

En el prólogo se exponen unas consideraciones sobre Castilla, eje del libro, desde un punto de vista histórico, geográfico y cultural, así como unas explicaciones sobre los textos y autores seleccionados.

Este manual ofrece poca novedad crítica. Ahora bien, esto no elimina su interés, pues 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 solo como “tema literario”, sino también como realidad histórica.²³ Dedicar un manual no digo a España sino a Castilla posee una profunda significación y pone en relación a nuestro crítico con el 98. Por todo lo dicho, este libro es para nosotros algo más que un manual.

Por otra parte, debe tener en cuenta el lector que, a pesar de ser un libro escrito en colaboración, 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 otro papel.

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; final-

23. Para conocer más detenidamente estas críticas, puede verse mi libro *Gabriel Celaya frente a la literatura española*, Sevilla, Editorial Alfar, 1987.

mente, 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 por lo que a la lengua respecta como veremos), al ser lo español ya una realidad distinta cuantitativa y cualitativamente. Ahora bien, si juzgo en esta ocasión sus ideas al respecto como ideas "equilibradas", 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 Gabriel Celaya, 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 el 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”.²⁴ 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*,²⁵ 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 ecúanime 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

24. Madrid, Editorial Turner, 1975², p. 9.

25. Madrid, Alberto Corazón Editor, 1977, col. “Visor de Poesía”, p. 36.

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 agrupo de la siguiente manera: un primer grupo de escritores noventaiochistas y un modernista, descriptivamente hablando, Manuel Machado; un segundo grupo de escritores que incian 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 escritores, 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 considerara 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, Alexandre, 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 carácter 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 obligar a tratar de imponer una determinada ideología. Ya no corren los tiempos en que todo era posible para la burguesía y pequeña burguesía 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, denuncia 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 (Lain Entralgo) o, aparte del tremendismo, por retomar la noventaiochista 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, y a algunos 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 estos 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 estos y no otros textos y a estos y no a otros autores supone aceptar de alguna manera la problemática en ellos inscrita y no vierto esta afirmación gratuitamente. Basta leer las notas bibliográficas 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 al Alexandre 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, critica 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 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.

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 cuarenta²⁶ 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*. 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.

Esta publicación se presenta dividida en dos partes fundamentales, 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,

26. Véase el apartado del capítulo I, “Primeros indicios de una preocupación constante: Gustavo Adolfo Bécquer (1948-1949)”.

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, sustentado 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 de su obra, lectura o conocimiento que en Gabriel Celaya comienza a convertirse automáticamente en un proceso desmitificador de tan importante como mal leído poeta.

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 psicofísica 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 veintiún años, hasta los veinticinco en el tercero, en el cuarto hasta los veintinueve 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”, plantee 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”.²⁷ 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” (p. 33). Una vez más lo vemos en el apartado que titula “El sarcasmo”, en el que, junto a un proceso de desmitificación 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 —repetirá— el hombre que sobre pobreza y tanta contradicción levantó el extraño personaje-autor, poeta, que hoy admiramos” (p. 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 al 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 afirmaciones 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 exis-

27. *Gustavo Adolfo Bécquer*, op. cit. p. 18.

tencia 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” (p. 40).

De acuerdo con lo que vengo afirmando, es imprescindible la clarificación interna, por una parte, y delimitación exacta, por otra, de la operatividad 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 del 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 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, 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 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, 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 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 de 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-comunicativa-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 sólo en su realización inmediata por parte de los individuos que conforman una estructura social (la historia deber ser concebida 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 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 conscientemente y éste inconsciente, etc. supone desplazar las cosas de su lugar.

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 ingnorando el carácter social del fenómeno literario, no llega a sus últimas consecuencias en sus análisis. ¿Qué se lo impide? por una parte, el desconocimiento de los conceptos que permiten este análisis social; por otra parte, el hecho, íntimamente relacionado con la razón anterior, de tomar como medios de conocimiento determinadas nociones ideológicas o simples percepciones de la realidad —el hombre, el poeta; la literatura, en nuestro caso—, nociones que deben ser utilizadas en el proceso de

conocimiento pero no como medios de conocimiento o conceptos, sino como materia prima del proceso de pensamiento, como vengo diciendo aquí radica la diferencia, por lo demás fundamental. En este sentido Celaya da crédito a lo que sus ojos ven: el hombre como sujeto, individual o colectivo; el poeta como tal poeta, puro o impuro, comprometido o no comprometido; la literatura como lo que dice ser: literatura. Elaborar así un concepto como el que sustenta su trabajo sobre Bécquer, supone reproducir una serie de categorías ideológicas básicas que, globalmente, van a impedir el conocimiento de orientación objetiva de la realidad dada. Y digo globalmente, porque, qué duda cabe, su lectura de Bécquer posee en muchos momentos clarividencia. 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 el sentido real de ese texto y de ese marco.

En consecuencia 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-fetichización 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 o, 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 en su 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 desde 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 período muy concreto del siglo XIX. Esta es una cuestión que, tratada de manera más concreta y explícita en otros 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 período vive inmerso. Este 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 sintetizarse 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" (p. 43). Esta postura, que ha desarrollado ya en una carta abierta publicada en *La Estafeta Literaria* a propósito de una acusación de plagio, 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 Mallo 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, tal como afirma Amparo Gastón en su prólogo al libro antológico de nuestro autor *Poesía, hoy (1968-1979)*.²⁸ Esta problemática en el plano 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 extraña, 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.

28. Madrid, Espasa-Calpe, 1981, col. “Selecciones Austral”, núm. 82.

Poesía y voz (1950-1976)

La óptica desmitificadora de Celaya en torno a la literatura y, muy especialmente, la poesía le ha 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: el oral, aunque nunca sus preocupaciones llegaron al límite de cuestionar desde su base el fenómeno literario. En el seno de esta óptica global, pues, hemos de ver inmersos sus interesantes trabajos sobre el carácter oral de la poesía.

Valga esta afirmación de principio para entrar en esta cuestión, cuyo primer testimonio aparece en 1950 en un artículo titulado “El porvenir del analfabetismo”,²⁹ reapareciendo nuevamente a mediados de los años cincuenta en su “Carta a Alfonso Canales”,³⁰ siendo tratada esta cuestión de manera más pormenorizada en su artículo titulado “La poesía oral”,³¹ aparecido en 1965. Asimismo he creído conveniente dar cabida en este lugar a un artículo sobre la poesía cantada³² 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*.³³

En su temprano artículo “El porvenir del analfabetismo”,

29. *La Voz de España*, San Sebastián, 8 -marzo- 1950.

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

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

32. “La poesía cantada”, *Berriak*, San Sebastián, 1976. Incluido en *Poesía y verdad (...)*, op. cit. (2: 182-184).

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

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, aunque hoy asistimos a los prolegómenos de una crisis de la letra impresa gracias a los nuevos medios técnicos.

“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 su artículo anterior y analiza en este sentido los años de la poesía social, señalando la necesidad de solucionar el problema de la relación del poeta con el público, considerando que tal solución estaba en la poesía oral. Esto encierra algunas posibilidades y cambios, en los que se detiene Celaya.

La cuestión “poesía y voz” sufre una nueva orientación en su artículo “La poesía cantada”. En este sentido, afirma que prefiere que su poesía sea leída a que sea cantada,³⁴ a pesar de la enorme difusión que de esta última forma se alcanza lo que por otra parte va en detrimento de una penetración profunda. Compara la poesía cantada y la poesía escrita actuales al mester de juglaría y de clerecía, viviendo en simbiosis.

Este problema ha venido ocupando un específico lugar en las preocupaciones y reflexiones que Celaya 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 los rasgos específicos que caracterizan a la poesía, sino que también va a ocuparse de aislar y buscar, desde estas preocupaciones básicas, una solución al inmenso problema, que en su caso adquiere propor-

34. Recuérdese: Paco Ibáñez, Manolo Díaz, Agua Viva, Ismael, Soledad Bravo, Victor Manuel, Los Lobos, etc.

ciones 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.

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 consistir, 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.

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 comunicación 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-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 en 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,³⁵ una de las más importantes y mejor escritas, vuelve a repetir sus tesis sobre la poesía cantada. En

35. "Gabriel Celaya, sólo poeta", *Nueva Estafeta*, 3, Madrid, febrero, 1979.

el famoso suplemento de *Cuadernos para el Dialogo*, titulado *Literatura y política (en torno al realismo español)*,³⁶ 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 interesantes 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 chotis 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 Agua-Viva preparó otro que está bien realizado, aunque con mucha ampulosidad. Creo que realmente el que dio en el clavo fue Paco Ibáñez”.

Veamos que opina en tres cartas. La primera, dirigida a Alfonso Canales,³⁷ vuelve a reproducir sus ideas en este sentido, destacando el posible cambio de estilo de la poesía y la posibilidad de crear

36. Madrid, Edicusa, 1971, “Los Suplementos”, 19, ed. por García Rico.

37. Véase nota 30.

conciencia, aunadas estas circunstancias técnicas a otras sociales. La segunda, su “Carta abierta a Carlos Murciano”,³⁸ 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 insistir —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,³⁹ aborda 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 pesentes en su poesía, aparte de por el carácter rítmico esencial de este discurso, por la difusión de su 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 insistido en otras ocasiones.

En su “Nota” a *Poesía urgente*,⁴⁰ 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 “inmensa mayoría”, no puede lograrse con una revolución literaria. Los recursos 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 veníamos 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

38. *Insula*, 180, noviembre, 1961.

39. Está fechada en Madrid, el 21 de febrero de 1980.

40. Buenos Aires, Losada, 1960. El texto se encuentra reproducido en la “Introducción” a *Itinerario Poético*, op. cit., p. 25.

un público. Pero sería ilusorio 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 me 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 generan— 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 de 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 en 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?” (p. 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 en 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 carácter 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. Gabriel Celaya pretende actuar en este mismo sentido. La clave vuelve a aparecer una vez más: la solución de la inco-municación poética y el logro de la penetración social está en la voz, en la poesía oral.

Tras este recorrido por sus publicaciones, pasemos a comentar esa sorprendente coincidencia de preocupaciones en la que se han visto 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*⁴¹ 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.⁴² 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

41. II, 13, octubre, 1952, pp. 5-16.

42. Barcelona, Ariel, 1976, pp. 187-201.

dicho asunto es, pese a poseer asimismo elementos coincidentes, finalmente distinto. Por estas razones expuestas, no está de más dedicarle unas líneas al comentario 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 coincidió 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 asimismo 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: el 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 elementos 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 en el plano 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). Esto nos lleva a considerar que la materia prima de la poesía es la ideología, que alcanza su existencia 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, al menos desde mi punto de vista.

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 siguiente: 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 altere 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, como 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 histórica 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 estas 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 estas 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 señalado en una ocasión cómo puede operarse este cambio mediante un razonamiento que posee un indudable valor deíctico. Me refiero a lo dicho en su prólogo a *Poesía urgente*.

En el siguiente apartado vamos a encontrarnos con el mismo problema básico, aunque a propósito de los nuevos medios técnicos de la imagen. Los sonidos serán ahora grafismos.

Poesía y experimentación (1971-1979)

La misma inquietud intelectual, 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”.⁴³ 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 —“Principios de poesía gráfica”— que vieron la luz en 1971 (el mismo año que publicó *Campos semánticos*)⁴⁴ y que ha incluido en la segunda edición de *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*⁴⁵, junto a otras reflexiones que incluye en su “Addenda”, probablemente de 1971. *Inquisición de la poesía* también se ocupa del tema, dedicándole el apartado que titula “La dominante gráfica”⁴⁶, al que aludiré aquí.

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

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

44. Zaragoza, Fuentetodos, 1971, col. “Javalambre”.

45. Op. cit., 184-188.

46. Este apartado pertenece al cap. III. “Las buenas formas”, de su trabajo citado, en pp. 173-184.

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 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 reflexionar 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 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 práctica 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 eficaz 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 conciba 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 potenciado: 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 McLuhan, se pueden recorrer 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 *Inquisición de la poesía*. 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 ocupa 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 estos 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. Son sus productores y teorizadores, pertenecientes a la pequeña burguesía 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 instrumento de progreso social. En ningún momento, pese a que lo justifique de alguna manera, laten aquí los supuestos de la poesía social. No obstante, esto no impide que tengan un funcionamiento específico en la coyuntura

histórica de nuestra realidad social como una práctica de oposición al franquismo.⁴⁷

Por lo que respecta a la relación de dependencia que establece entre esta nueva poesía y los nuevos medios técnicos y científicos, que están creando el nuevo “marco” de la era de la imagen que sustituirá al de la era de la escritura, cabe decir que Celaya mantiene una postura cuando menos discutible. 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 existen 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, permítanme 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 factores 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

47. Puede verse mi trabajo “Notas para un análisis de la poesía concreto-visual”, en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, 1979, I, pp. 377-388.

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 (de ahí el gran hallazgo que supuso el formalismo ruso en los años sesenta, especialmente) cuya “traducción” en el campo de la creación literaria muy bien podría ser esta poesía gráfica que llega al “en sí” no ya de la 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” (p. 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,⁴⁸ 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)*,⁴⁹ 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 —responde—, 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 dedicarme a una poesía experimental. Porque nuestra época es muy social, pero es también muy técnica, como decía recientemente. Lo que a mi me interesa ahora es estudiar nuevas técnicas poéticas —práctica y teóricamente— e intentar nuevas aventuras. No hay nada tan bonito como empezar, estar siempre em-

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

49. Op. cit., p. 24.

pezando". 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 aísla 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 para justificarla. De cualquier forma esta "racionalización" desborda la propia esfera de acción literaria individual, alcanzando su sentido en el conjunto de unas posiciones teóricas globales.

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 cuestión⁵⁰ sea 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-Cero*, de Javier Aguirre, en un volumen colectivo sobre cine⁵¹ que, a pesar de no poder ser considerado como un artículo de crítica literaria obviamente, si 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 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. Sus reflexiones sobre la relación de estos dos fenómenos se orientan

50. "Poesía y cine", *Triunfo*, Madrid, 28 -noviembre- 1970, pp. 48-49.

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

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 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 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 estas 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 observar 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 período en que escribe este artículo, un período 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 lo 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 Uno, 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 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.⁵² Esta afirmación resulta excesivamente general y amplia, aunque a simple vista se observen determinadas concepciones que parecen justificar dicha influencia. Sírvanos de ejemplo 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),⁵³ siendo este trabajo resultado de unos presupuestos lingüísticos-estructurales. Pero, con todo, su estructuralismo no llega a ser tal.

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

52. Véase su “Introducción” a *Itinerario poético*, op. cit., p. 30.

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

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 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 concretamente 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 teórica. De ahí que hablemos de la literatura como una forma de ideología 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 como literatura.

Por otra parte —y termino— Celaya ha vertido algunas opiniones sobre cine en su citada entrevista con Jorge Cela, donde se reafirma en su gusto por el cine mudo y en su disgusto por el cine sonoro. Asimismo, en 1950, en “El porvenir del analfabetismo”, ya analizado, destaca la importancia de la imagen como sustitución de la palabra.

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)”⁵⁴ 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*,⁵⁵ 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 Adonais. 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”.⁵⁶ En este poema Celaya recuerda al chileno, tal como le había conocido en Madrid, “poético 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”,⁵⁷ en el que un Celaya de nuevo combativo mantie-

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

55. Madrid, Adonais, 1951; Madrid, Turner, 1974² y 1979³. De él me ocupo en un artículo “Pablo Neruda visto por Gabriel Celaya” *Mundaiz*, 35 zb.

56. “Gabriel Celaya: la constante preocupación por el hombre”, en *Censura y política en los escritores españoles*, de Antonio Beneyto, Madrid, Tecnos, 1975², p. 173.

57. En *Chile en el corazón (Homenaje a Pablo Neruda)*, Barcelona, Ediciones

ne 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 *Españaña*: “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”.⁵⁸ 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 repuestas del propio Celaya se agolpan en este momento: una, ofrecida entre líneas en el artículo “Notas para una *Cantata en Aleixandre*”,⁵⁹ donde afirma que se siente muy de acuerdo con Neruda, pero que le interesa más la evolución dialéctica de Aleixandre; y otra la ofrece un su breve introducción del artículo en su *Poesía y verdad*.⁶⁰ Se trata de una justificación de su desatención crítica debido a las “circunstancias”.

El presente artículo, dentro de la unidad y tesis global que él re-

Península, 1975. Incluido en *El hilo rojo*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1977, col. “Visor de Poesía”.

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

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

60. *ibídem*, p. 162.

presenta, 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 principios tan elementales como los ídolos primitivos sagrados, la naturaleza ctónica, 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 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, delimita y justifica algunos rasgos estilísticos de su poesía, y expone 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 y 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 efectuó 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 vol-

viendo 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 hace 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 la letras latinoamericanas 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 nerudiana y, en cierto modo (de nuevo la matización), hace resaltar esa concepción del mundo y militancia política del latinoamericano, 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 en sus efectos globales, sino que también saltan a nuestra mirada nada más acercarnos al texto. Así, el amigo vierte sus recuerdos y anécdotas personales; el 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 lo puede evitar, de corte marxista vulgar. Todo ello procura el producto final, 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 *Inquisición de la poesía*. Por esta razón, sólo enumeraré las más sobresalientes: su caracterización del fenómeno poético como un hecho esencialmente 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 expresiva 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 conciencia 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 en torno 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/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 la 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 separa 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 van a confluir en una misma dirección, y se encuentra revisando posiciones teóricas que van a dar como resultado final su *Inquisición de la poesía*. 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 teórica, 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.

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

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

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

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

Los procedimientos de análisis que voy a utilizar en esta ocasión son básicamente los mismos que el lector conoce ya. De todas maneras, no está de más recordar que, en un primer momento, me aproximaré al texto en un análisis interno, abriendo este marco más adelante para dar entrada a una lectura del trabajo que explique el porqué histórico del mismo y el sentido de esta publicación en el panorama teórico literario contemporáneo y en la trayectoria teórica de su autor. Estas importantes fases del análisis se traducirán en

multitud de pasos concretos que en su conjunto enhebrarán esta crítica y de los que debidamente daré cuenta. No obstante, el lector debe conocer cuáles son algunos de estos pasos: el análisis interno del texto me llevará a la delimitación de su estructura y sentido y al análisis de las contradicciones internas y metodológicas del mismo; posteriormente, me enfrentaré a *Inquisición de la poesía* en relación con anteriores trabajos de su autor, sin ignorar una perspectiva, que está más en función del lector que de esta publicación misma, como es la de ver este libro a la luz de otros trabajos posteriores. Finalmente, me ocuparé de la explicación de los logros reales del libro en relación con los objetivos básicos que lo sustentan; de los presupuestos teórico-ideológicos subyacentes al mismo; de su lugar en el panorama del pensamiento literario contemporáneo; de su relación con el momento histórico en que surge, tanto en su plano general como en el caso concreto que es su autor.

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

La primera parte —“El mito de la inspiración”— se ocupa del estudio del proceso de creación literaria, para lo que, en una serie de pasos primeros, Celaya somete a revisión y crítica una serie de concepciones al respecto que vienen obrando desde antiguo y que han renacido con especial fuerza a partir del siglo XIX. Estas concepciones han tenido que ver directamente en la elaboración de unos mitos-creencias comunes acerca de la poesía que la dan por inefable, misteriosa, etc. En una serie sucesiva de pasos segundos que, como si de andar se tratara, nuestro crítico va alternando con los anteriores, va sentando las bases de su concepción al respecto, acudiendo para ello a lo real-concreto (lo que él ve como real-concreto), al tiempo que busca su explicación sociológica del porqué del nacimiento y renacimiento de aquellos mitos-creencias. Sus concepciones básicas sobre la creación poética pueden resumirse en los siguientes términos: la poesía es trabajo, el poeta es un trabajador especial, la inspiración tiene unas bases materiales concretas: el psiquismo del autor y unas circunstancias ni mágicas ni inefables.

“Cuestión de palabras”, la segunda parte, tiene como objetivo básico contribuir a la desmitificación total a que pretende someter la poesía, que tan comúnmente se da por mágica. Para ello se remite al estudio de lo más concreto e inmediato de la poesía, una vez producida: su lenguaje (a simple vista, esta parte puede parecer una justificación del quehacer poético de Celaya, al pretender abordar también en él una cuestión sobresaliente en la producción del vasco como es la del prosaísmo, con lo que entraríamos en contradicción con lo afirmado más arriba. La verdad es que esta circunstancia actúa sólo como pretexto, elaborándose en ella una teoría acerca del lenguaje poético). Celaya, puesto que concibe la poesía como un “modo de hablar” específico de base puramente idiomático, se va a centrar en el estudio de los mecanismos específicos, del origen y función de ese “modo de hablar”. Así, aunque ahora lo que ocupa el núcleo de su análisis es el elemento fundamental del fenómeno poético: el objeto poema, un “modo de hablar” específico, no va a ignorar dos elementos básicos del proceso de comunicación que actúan decisivamente sobre el objeto producido: el autor y el coautor o lector. Sus tesis básicas en este sentido son: la especificidad de lo poético viene del autor que “se expresa” auténtica y no convencionalmente en palabras que significan a dos niveles: fónico y, lógicamente, semántico. A continuación, da paso al estudio específico de cada uno de estos niveles: palabra-fonema, palabra-imagen o significado, para terminar estudiando la palabra en tanto expresión-comunicación, sin la que los valores poéticos no existen, lo que le lleva a criticar por tanto los fetiches verbales. El último capítulo, “La transmisión”, se sitúa más en el campo del “deber ser” que en el propiamente del “ser”, abordando en él el fenómeno de la comunicación poética. La conclusión de esta segunda parte puede cifrarse en las siguientes palabras: un poema es un aparato verbal fabricado con industria humana para explotar la fuerza natural del lenguaje y procurar la transmisión.

La tercera parte, “Las buenas formas”, ofrece tratamiento teórico a tres cuestiones básicas: rítmica/métrica, las formas existentes de lo poético y el proceso de comunicación de estas formas. Así, una vez explicado el origen, mecanismo y función de ese “modo de hablar” da paso al estudio del verso y a través de él y contra él a ese factor constructivo básico de la poesía: el ritmo, que la diferencia de la prosa, ya que en ésta prima la construcción sintáctica. Una vez

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

“Palabras mayores” es la cuarta y última parte del estudio. Hemos visto cómo de lo “prepoético” Celaya ha dado paso al estudio de la “forma”. Ahora da paso al análisis de la poesía y la realidad histórica, de la poesía y la sociedad. Bajo epígrafe de tan expresiva titulación da cabida a cuestiones fundamentales como la inmortalidad literaria, cuya desmitificación pretende realizar fundamentándola en la realidad histórica para entender la supervivencia de la poesía, efectúa una relectura de la cuestión forma/contenido, introduciendo la categoría de fondo para designar la oscura vivencia del mundo y de la existencia histórico-natural que informa a la forma y al contenido en la unidad de la obra; se ocupa una vez más de la situación social del escritor y de sus relaciones con el público; asimismo, combate el mito de la originalidad literaria, aludiendo al carácter social de la tradición literaria y del lenguaje y a que el poeta expresa algo más que un yo: lo colectivo. Acaba ocupándose de lo que él llama la función poética, esto es, del objetivo final de la poesía: un darse a los demás, una invitación a la vida total, para lo que el poeta se trasciende a sí mismo, inventando e inventándose.

De las contradicciones internas: aunque *Inquisición de la poesía* se presenta como un trabajo con coherencia global interna, esto no ha impedido que en determinadas ocasiones su autor haya incurrido en manifiesta contradicción, yéndosele en este sentido, esporádicamente, el texto de las manos. Son muchos los problemas

y aspectos de la poesía tratados para que esto pudiera evitarse. En el texto incide además, pese al rigor expositivo general, la presencia ocasional del Celaya escritor que se imbrinca a la del Celaya teórico, aunque —la verdad sea dicha— es este uno de los trabajos en que mayor control ha ejercido el teórico y crítico literario sobre el “creador”. Por mi parte, voy a limitarme a señalarles dichas contradicciones o posibles atisbos de las mismas, obviando la búsqueda de sus respectivas “soluciones” desde una perspectiva interna al trabajo mismo.

La primera contradicción importante es la que existe entre los objetivos básicos perseguidos por este estudio, expuestos por su autor en los “Preliminares”, y los objetivos reales conseguidos por el mismo: *Inquisición de la poesía* aspira a ser una reflexión teórica acerca de “su” poesía social, llegando a ser en realidad una reflexión teórica acerca de la poesía en general, tal como reconocen el propio Celaya y Amparo Gastón posteriormente.⁶¹

Celaya pretende explicar la poesía huyendo de cualquier apelación al misterio o a la inefabilidad de la misma, etc. Sin embargo, hay una ocasión en que nuestro poeta apela al carácter inefable de la comunicación poética (p. 127), empleando una expresión metafórica como toda explicación lógica de ese fenómeno.

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

61. En *Itinerario poético*, op. cit. p. 29 se lee: “Intenté el experimentalismo a ultranza y la poesía concreta con *Campos semánticos*, escrito un poco al margen de mi ensayo *Inquisición de la poesía* (1972), que es algo así [repárese en esta matización] como un examen de conciencia y un estudio de las posibilidades de la poesía”. Amparo Gastón, en su prólogo a *Poesía, hoy (1968-1979)*, de G.C., op. cit., señala que este libro teórico es algo más que una puesta a punto de la poesía social: es una revisión de la poesía sin adjetivos.

municación y un lenguaje que debe pasar desapercibido por exigencia de la transmisión desaparece en la inmediatez de lo innombrable que se comunica en cuanto es comunicante”.

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

No ocurre así, en cambio, con la serie de contradicciones que plantea el tratamiento de la cuestión forma/contenido. En “Lenguaje poético y lenguaje práctico” afirma que el primero es intraducible y por tanto necesario, que no tiene un contenido separable de su forma, ya que su forma es fondo. Este lenguaje, dice, no apunta a algo, sino que es su algo (pp. 76 y 77). Fuera de la contradicción terminológica que se aprecia, al utilizar “fondo” como sinónimo de “contenido”, pues el primer término designa una categoría distinta en su trabajo, la cuestión forma/contenido sufre una relectura en el capítulo “La correlación forma-contenido-fondo”, donde entiende por contenido no sólo el tema o asunto del poema, sino también la ideología explícitamente manifestada en él; y entiende por *fondo* la oscura vivencia del mundo y de la existencia que informa toda la obra. Celaya ha llegado a una misma conclusión —la unidad de forma-contenido— desde dos puntos de salida distintos: en el primer caso, desde criterios supuestamente formales; y desde una perspectiva sociológica en el segundo. Pero lo cierto es que, pese a que insista en esta unidad de base —cosa por lo demás perfectamente coherente— y pese a que ofrezca un tratamiento al aspecto social en literatura de forma tan intuitiva, las páginas dedicadas a la clarificación del problema están salpicadas de contradicciones y de razonamientos incompletos, como vamos a ir viendo. Llama la atención que, aun insistiendo en la unidad de base de los mismos, hable de ellos como si de dos aspectos de la obra se tratara, con lo que ratificaría su existencia. Así, leemos: “la correlación entre *forma* y *contenido*, que realmente existe, pues conocemos poemas “dichos y hechos”, que son lo que significan, sólo puede entenderse

por la existencia de un *fondo* que motiva a ambos” (p. 212). Sorprende incluso que afirme que el *contenido* puede despreciarse en detrimento de la *forma* que, en este caso, no lo es tal por sí misma, sino que muestra el *fondo*: “porque es así aun cuando se desprecia el *contenido*, como ocurre con el “clasicismo”, el “arte por el arte” (...) la poesía tiene un significado profundo: el del *fondo* hecho *forma*. Pues aun al margen del contenido, existe una relación entre ambos” (p. 212). Sirvan de ejemplo estas citas para comprender hasta qué punto Celaya reproduce esta dicotomía que por otra parte rechaza, primando, como veremos en su momento, uno de sus aspectos, por cuanto su lectura es contenidista. El problema, como resulta obvio, es aún más complejo. Pero, nos encontramos en el marco interno de la obra y no es éste el lugar de entrar en una lectura más amplia que explique, o lo intente al menos, el nudo de la cuestión.

Bien sabemos que el caballo de batalla de las corrientes de pensamiento literario que se pretenden más rigurosas ha sido y es la delimitación de lo que sea el lenguaje literario. Celaya no podía ser menos. Así, habla de la existencia del lenguaje poético que se opone al lenguaje práctico. Hasta aquí es moneda corriente. Ahora bien, Celaya en un primer momento, y esto es lo que lo separa a simple vista de los formalistas rusos, a los que de alguna manera sigue de cerca, concibe la naturaleza de ese lenguaje no en tanto desvío o ruptura de una norma lingüística, sino en tanto lengua en pureza, lengua auténtica frente a la lengua coloquial, inauténtica e impura, pues ésta no mira al lenguaje en su originario brotar: “Pero el hecho de que sea un factor importante, si no único —dice—, en el origen del lenguaje, nos recuerda al poeta como inventor suyo, y nos hace patente que si tanto busca los “sonidos significativos”, y si tanta importancia da a lo que parece secundario desde el punto de vista del lenguaje práctico, es porque vive el lenguaje en su originario brotar y en su necesidad o autenticidad más que en la arbitrariedad” (p. 75). En cambio, Celaya, en el capítulo que dedica a “Embellecimiento y prosaísmo”, se refiere a la diferencia existente entre el lenguaje poético y el lenguaje habitual no ya en términos del idealismo lingüístico, sino de desvío, ruptura de una norma, lo que entrocra más directamente con algunos de los planteamientos de base lingüístico-estructural: “En principio este lenguaje se diferencia del habitual, no porque sea más noble o más elevado, sino porque debe buscar la diferencia por la diferencia, pues sólo sorprendiéndonos y

poniéndonos suspensos, abre y fija la atención impidiendo que escuchemos distraídamente (...)” (p. 100). Más adelante, vuelve a insistir: “Cuanto vengo diciendo, aunque se olvida constantemente, o por lo menos no se apoya lo suficiente, es muy sabido, desde Aristóteles, que señalaba ya cómo el lenguaje poético, extraño y sorprendente, se separa del usual, hasta Wellek y Warren” (p. 101).

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

Paradójicamente, voy a comenzar comentando una contradicción que sólo lo es si nos aproximamos desde una específica perspectiva. Muchos lectores se habrán quedado sorprendidos al ver el extraño maridaje que se observa en *Inquisición de la poesía* entre sus presupuestos de investigación de aspiración no formalista, aunque a veces han procurado unos efectos formalistas, y los estrictamente sociológicos o, para nuestro crítico, marxistas. Así, la primera parte de su trabajo da cabida a un análisis sociológico del porqué del mito de la inspiración y de su actual funcionamiento; para pasar, en la segunda y tercera, a un estudio de las palabras y de las formas, sin ignorar el sentido social último de las mismas, terminando su trabajo con un estudio de la poesía en sociedad para lo que echa mano de determinados presupuestos teóricos de corte marxista. Los títulos puestos al frente de las distintas partes del trabajo son por sí mismos lo suficientemente expresivos. “El mito de la inspiración”, “Cuestión de palabras”, “Las buenas formas” y “Palabras mayores”. Como se desprende de una primera lectura, es la última parte la que, desde el título mismo, tiene más valor para Celaya: “Palabras mayores”, resultando ser ese adjetivo toda una confesión acerca de lo que para él es básico. Ahora bien, las palabras mayores o la poesía y la sociedad, con ser importantes, no han eliminado el contradictorio estudio formal de los mecanismos lingüísticos y unidades constitutivas mínimas de la poesía. ¿Es este proceder síntoma de una contradicción teórica y por tanto metodológica? Si respondemos la pregunta desde el marco mismo del trabajo y de sus concepciones básicas al respecto, hemos de señalar que no existe tal contradicción, porque el crítico y poeta concibe la poesía como un discurso lingüístico específico en sociedad, resultando natural una

aproximación de corte formal para el análisis de dicho discurso en sus mecanismos internos y resultando natural también una aproximación sociológica para el análisis del funcionamiento social de dicho discurso, así como de la delimitación social última de aquellos mecanismos. Es decir, concibe la poesía como una realidad con distintas facetas, analizables desde otros tantos ángulos o perspectivas teóricas oportunas. Lo malo no es proceder así, el error mayúsculo, según él, reside en ignorar la faceta social de la literatura y la determinación social última de los mecanismos lingüísticos. Y así lo deja dicho en su libro: “Pero es claro que, a pesar de todo lo que llevo dicho en este apartado, no se entendería lo que es una buena forma sin poner ésta en relación con su contenido. De no hacerlo así, se acabaría en pleno “formalismo” o en plena «Ciencia de la Literatura»” (p. 192). Se deduce, pues, que la única posible ciencia de la literatura es la que estudia las formas. Y a ello se ha dedicado en varios capítulos. Ahora toca el turno al estudio de esas formas en sociedad, única manera que Celaya posee de completar y hacer riguroso su estudio y no estrictamente formalista. No niega, por tanto, en su base, este procedimiento de análisis, lo que postula es la necesidad de un estudio sociológico globalizador. Desde estos planteamientos internos no hay contradicción. Ahora bien, si respondemos a la pregunta anteriormente formulada fuera ya del marco mismo del trabajo, se infiere fácilmente que la contradicción es flagrante, porque no se pueden unir o yuxtaponer dos métodos de análisis, dos teorías, irreconciliables en su base, que además presuponen distintos objetos de conocimiento, a no ser, como efectivamente es, que la problemática teórica de base sea la misma en uno y otro caso, esto es, que su lectura del marxismo no sea en realidad marxista. Una razón más reside en que el materialismo explica o debe explicar todos y cada uno de los elementos de la obra, sociales en su raíz, incluidos los llamados elementos formales. Celaya además no parece haber escarmentado en cabeza ajena, ya que su lectura de los formalistas rusos le debería haber llevado al análisis de la relación formalismo-marxismo, relación que intentaron establecer tanto representantes de la escuela teórica formalista como del sociologismo soviético. Esta relación fue inviable no sólo por conocidas razones políticas, sino por estrictas razones teóricas de base, teniendo en cuenta aquel momento, aunque no podemos ignorar los presupuestos teóricos de un Bajrin y su posterior fortuna.

Aparte de esta contradicción o no, según se mire en relación con el trabajo mismo o fuera de su problemática, hay una contradicción metodológica interna que carga sobre sí una parte considerable del peso y desarrollo del trabajo. Me refiero a sus planteamientos acerca del análisis de la naturaleza y origen de lo poético. Voy a permitirme andar de nuevo el camino andado y mostrarles las distintas concepciones de Celaya sobre el particular. Para desmitificar y explicar la poesía, huyendo de lo inefable, Celaya comienza remitiéndose a lo concreto que no es ningún misterio: al lenguaje poético, cuyo análisis ha de proporcionar una justa explicación de lo que pueda ser la poesía. Así, para nuestro crítico, un poema es aquello que en virtud de un ritmo y de un tratamiento especial de la materia verbal se hace manifiesto y adquiere su plenitud de sentido. Sin grandes dificultades, este razonamiento podría ser firmado por uno de los componentes del formalismo ruso en su análisis de la literariedad o especificidad literaria que sitúa, fuera de la voluntad de su autor/lector, en la forma. Este razonamiento junto al proceso de análisis de los mecanismos lingüísticos parecen hacer suponer que Celaya considera lo poético como algo objetivo. Sin embargo, en otro lugar de su estudio, afirma que las obras poéticas existen en tanto ocasiones óptimamente preparadas para producir un contacto entre los hombres, esto es, dicho también con sus palabras, que la poesía no está encerrada en los poemas y que los valores poéticos no existen por sí mismos (aquí comienza a observarse su “ruptura” con la crítica lingüístico-formal). La obra de arte, dirá después, es objetiva en tanto tiene una vida independiente de su autor y en tanto sobrepasa lo ideológico, valiendo para el hombre universal. Pero no reclama la objetividad propiamente dicha remitiéndose a los mecanismos lingüísticos especiales, pues éstos no son más que ocasiones virtuales para establecer una comunicación sobreindividual, siendo los comunicantes quienes quitan y ponen los valores poéticos. A sentar este principio en detrimento de la práctica poética que se orienta a conseguir una objetividad total, dedica su capítulo “Los fetiches verbales”, cuyo título es ya toda una explicación al respecto. Pero no queda así esta cuestión, suscitando un nuevo planteamiento por parte de Celaya, en el que pone de manifiesto conscientemente su situación contradictoria a la que pretende hallar solución. Así, a propósito de su análisis de la cuestión verso/prosa, dice: “Pero como es importante, tendré que ser formal en el doble sentido de la palabra, es decir, tan serio como atento a las buenas

formas, si quiero poner en claro el carácter específico de la poesía propiamente dicha, mandando con mil diablos al formalismo, sí, pero desmitificando también un cierto modo de concebir la poesía como algo inefable o indefinible que se percibe o se cree percibir no sólo en la prosa, sino también en lenguajes artísticos no literarios (...) Pues la creación poética, bien entendida, consiste en producir, con palabras, representaciones y, por decirlo así, en mostrar el alma en estado de paisaje verbal. Por consiguiente y tanto en contra el formalismo como contra la inefabilidad (...) hablaré de las buenas formas. Pues no hay poesía sin poema. Y si no partimos de esto acabaremos por no entender qué quiere decir el término «poesía»” (p. 131). Es una actitud ecléctica y por tanto contradictoria la que desorienta al lector: que la poesía no está cerrada en los poemas, hemos leído antes, y que no hay poesía sin poema, acabamos de leer ¿A qué carta quedarnos? Continuemos buscando la solución en el libro. La esencia de lo poético no está en el lenguaje en sí mismo ni en el tratamiento de temas elevados ni en el autor, entendido como sujeto lírico y original. La obra literaria concreta es una estructura formal permanentemente vigente cuya duración es sólo abstracta y cuya vida le viene del contenido poético, procedente del legado histórico que recibe el poeta y de los virtuales lectores. De ahí su plurisignificación. La poesía es, pues, una obra abierta en la que el receptor participa como coautor, modificándola según su momento histórico. Su conclusión final al respecto es que la poesía consiste y existe sólo en los actos concretos de transmisión. “Los poemas no son objetos dados, que ahí están, sino variables de una función: la función poética, con la incógnita receptor siempre por despejar, y con algunas constantes formales” (pp. 244-245).

Como se ha podido comprobar, hasta llegar a esta conclusión Celaya ha descrito un recorrido teórico contradictorio, que ahora no voy a enjuiciar. Quiero señalar asimismo una contradicción proveniente de una doble actitud mantenida a lo largo de su libro: por una parte, *Inquisición de la poesía* no sólo se yergue en un estudio de la poesía en general y de sus posibilidades en un plano abstracto, sino que, desde una actitud ética presente en el mismo también, propone una poética o norma de acción general a seguir en esta esfera de la producción artística, que va calando los distintos capítulos. De ahí el carácter beligerante, más que de estricto análisis, de algunos párrafos, entrando esta manera de proceder en

contradicción con los objetivos básicos del trabajo que, recordemos, contradicen asimismo los objetivos reales logrados. Su “beligerancia” teórica va más allá, pues, de la destrucción de unos mitos-creencias acerca de la poesía.

De la relación de *Inquisición de la poesía con anteriores trabajos de Gabriel Celaya*: “Lo que me importa es poner en claro las ideas que han orientado mi poesía, mal entendidas por muchos y peor expuestas por mí en interviús y artículos de ocasión”. Efectivamente, tal como anuncia Gabriel Celaya en los “Preliminares” de su trabajo, muchas ideas que ahora reciben un tratamiento teórico pormenorizado, tienen ya una larga existencia en su trayectoria literaria, si bien ahora conforman la estructura de una publicación que en algunos casos no responde al sentido originario del trabajo o publicación en que fueron vertidas. Esta circunstancia ha de ser tenida en cuenta muy especialmente. Asimismo creo necesario advertir que, para la exposición de esta serie de ideas, voy a seguir el orden de aparición en *Inquisición de la poesía* y no el orden cronológico de su primera formulación, con objeto de verlas en función del trabajo que nos ocupa. Por otra parte, una última aclaración: muchas ideas no han sido expuestas en entrevistas ni en artículos de ocasión, sino en trabajos teóricos y críticos de importancia, como vamos a ver.

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

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

Por otra parte, su concepto de Metapoesía y de inspiración ya es-

tán presentes en su *Exploración de la poesía* (1964). La segunda etapa de su exploración en vivo, esto es, en Bécquer, es justamente una aproximación desde dentro de esa concepción de la poesía y consecuente práctica poética. En *Exploración de la poesía* no explica las causas sociológicas que han determinado estas concepciones, lo que hace en el libro que nos ocupa, sino que se limita a rastrear su funcionamiento interno como una tendencia de la poesía idealista. Su manera de proceder no significa que acepte dichas concepciones y tipo de poesía. Los mismos supuestos que actúan en su último libro, están laborando en la cara oculta que determina y da sentido a su exploración de la poesía, tan sólo que ahora están analizados y expuestos teóricamente, no ya “en vivo”, sino “en abstracto”, a los que se une una explicación sociológica, como he dejado dicho ya.

Por lo que respecta a “El desclasamiento de los poetas”, Gabriel Celaya alude, con igual razonamiento básico, a la actitud que el poeta contemporáneo mantiene con respecto a su medio social (su actitud la lleva a “extrañarse” y a renunciar a cualquier intervención en la realidad social, encerrándose y mitificando así su obra) en su “Carta abierta a José García Nieto” (1956) y en su artículo “Con la lírica a otra parte” (1958). Tan sólo que estas ideas básicas están en función, en los artículos mencionados, de la realidad social española, a cuyos poetas pretende zaherir. En *Inquisición de la poesía*, por el contrario, Celaya se remite a los orígenes mismos de este desclasamiento, así como analiza las distintas funciones sociales que ha cumplido el poeta a lo largo de la historia, todo ello enhebrado por un análisis de tipo sociológico.⁶²

El capítulo último de esta parte, que titula “Poesía y trabajo”, en el que sienta su tesis básica acerca de la importancia que tiene el trabajo en la creación literaria y en el que, paralelamente, expone su concepción del poeta como trabajador u obrero especial, desarrolla teóricamente lo que como simple apunte se dijo en su artículo “El punto de partida” (1948 es la fecha de su redacción, aunque fue

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

publicado en la segunda edición de *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, en 1979) —“trabajo creador”, decía entonces— y lo que muy poco tiempo después se exponía con mayor sentido, pero con igual brevedad, en *El Arte como lenguaje* (1951) acerca del artista como obrero especial.⁶³ En este sentido se pronuncia en su artículo “El escritor y sus medios” (1958).

La segunda parte de *Inquisición de la poesía*, “Cuestión de palabras”, tiene que ver muy directamente con otros trabajos de Celaya. Afirmando esto no sólo porque reproduzca, bajo el título de “Antecedentes”, tres de sus trabajos más significativos por lo que a la cuestión del prosaísmo respecta, sino porque la “reactualización”, aquí, de su trabajo *El Arte como lenguaje* es sorprendente. Pero, momentáneamente, detengámonos en los “Antecedentes”. No voy a usurpar la palabra a Celaya máxime cuando él mismo ha justificado la inclusión de los tres trabajos citados sobre el prosaísmo en su propuesta teórica final: “Porque todo esto, y otras cosas que irán saliendo al paso, se hallaba latente en los textos que he transcrito. Pero mi falta de preparación, mis hábitos de escritor al uso y ciertas violencias o confusiones en la expresión, quizá disculpables si se toman en cuenta las circunstancias en que me pronunciaba, explicarán por qué a veces, una frase pretendidamente ingeniosa o sólo desdeñosa me parecían, sin la aplicación y explicación necesarias, respuesta suficiente a cuestiones muy complejas” (p. 71). En efecto, los siguientes capítulos le van a servir para justificar teóricamente su práctica poética coloquial y reflexiones coyunturales acerca de la misma. Ahora bien, la relación que mantienen sus artículos y publicaciones en este sentido con *Inquisición de la poesía* no es directa, no lo es tanto al menos como la que mantiene con dicho trabajo *El Arte como lenguaje*. De todas maneras, esto no pretende negar la importancia que han tenido por ser el semillero de preocupaciones sobre el sentido y la especificidad del quehacer literario, preocupaciones que en cierto modo culminan con su análisis teórico hasta ahora final.

El segundo capítulo de la parte que nos ocupa, “Lenguaje poético y lenguaje práctico”, da entrada a las preocupaciones básicas presentes en el apartado de *El Arte como lenguaje*, titulado “El «modo de hablar» artístico y el «modo de hablar» común”.

63. El apartado en que se observa claramente cuanto digo es en el titulado “Los dos límites: el objeto absoluto y la expresión informe”.

Ahora bien, en *Inquisición de la poesía* estas reflexiones básicas, que en absoluto se niegan, han sufrido un tratamiento teórico más pormenorizado y se ha acudido a determinadas teorías lingüísticas que vienen a aportar más luz sobre la cuestión. Ni que decir tiene, por otra parte, que el hecho de que sus primeras reflexiones lo fueran sobre el arte en general, no elimina el estudio del lenguaje estrictamente literario, al que Celaya alude particularmente no obstante una y otra vez.

“El sonido significativo” desarrolla considerablemente algunos de los principios teórico-críticos que Celaya puso en la base de su *Exploración de la poesía*. En dicho trabajo, nuestro crítico participa de su concepción del sonido como sonido expresivo, tal como lo vemos en su exploración de la poesía pura en Fernando de Herrera, parte de la que llega incluso a comentar unos párrafos en esta ocasión. Asimismo, cita unas cantinelas infantiles para sentar sus tesis al respecto, no estando de más decir que, a los cuatro meses de publicarse *Inquisición de la poesía*, apareció editado un ensayo de nuestro escritor, titulado *La voz de los niños* (mayo de 1972), en el que recopila y comenta canciones tradicionales infantiles, destacando justamente el “sonido significativo” de las mismas y en este sentido afirma: “por otra parte, estas cantinelas infantiles, a pesar de su incoherencia, o quizás por su misma incoherencia, ejercen a veces una especie de hechizo que tiene algo de poético. Es innegable que los niños poseen un sentido de esa magia verbal que, al margen de toda significación lógica, yace en las entrañas del lenguaje y que la poesía pura reclama (...) Ciertamente, esto no es aún poesía pero es una de sus raíces vivas y ningún poeta auténtico ha sido insensible a su seducción”.⁶⁴

“Embellecimiento y prosaísmo”, título del cuarto capítulo de la segunda parte, reproduce casi textualmente, tras un extenso y documentado razonamiento teórico, la tesis básica al respecto ya mantenida en *El Arte como lenguaje*: que un poema no es el embellecimiento de algo que hubiera podido pensarse y decirse también en prosa, sino aquello que sólo en virtud de un ritmo y de un tratamiento especial de la materia verbal se hace manifiesto y adquiere su plenitud de sentido.

“Los fetiches verbales” tiene un claro precedente en el apartado

64. Barcelona, Laia, 1975², p. 25.

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

“Las buenas formas”, título de la parte tercera, que estudia la cuestión Rítmica/Métrica, las formas existentes de lo poético y el proceso de comunicación de estas formas, tiene un precedente concreto no sólo por el título, sino por sus preocupaciones básicas en un pequeño trabajo inédito incluido luego en la primera edición de *Poesía y verdad (papeles para un proceso)* (1959) —antes de esta fecha, se refiere a “Las buenas formas” en su “Carta a Alfonso Canales”, de 1955, aunque de pasada— y puesto como introducción de sus artículos sobre la poesía oral, la cantada y la gráfica en la segunda edición del libro citado (1979). Es fácil deducir que en esta segunda edición el precedente lo ha constituido *Inquisición de la poesía*. No ocurre esto, lógicamente, con la edición primera, si bien da entrada a esta serie de preocupaciones básicas de una forma más intuitiva que reflexionada y en función constante de una explicación de su obra concreta. Es ahora, en 1972, cuando va a desarrollar teóricamente las cuestiones allí apuntadas, así como otras ignoradas entonces. Pero, no cabe duda, que aquella era la semilla que ha fructificado ahora a la contradictoria luz de algunos supuestos teóricos de base formalista, con los que Celaya parece estar en desacuerdo. Por otra parte, es el apartado “La música”, de la segunda parte o etapa de su *Exploración de la poesía*, donde también se apunta su concepto de ritmo que no contradice al que ahora desarrolla.

Gabriel Celaya inicia su capítulo “Escrito, dicho y cantado”, remitiéndose a su primer trabajo sobre la importancia que los medios de transmisión sonora iban a tener en el desarrollo de la poesía. Se trata de su temprano artículo periodístico “El porvenir del analfabetismo” (1950), del que reproduce un párrafo. El artículo que no

cita en su trabajo, pero que le sirve de guía concreta y eficaz en su replanteamiento del tema es el titulado “La poesía oral” (1965). Entre ambos artículos, vuelve a insistir en la idea básica en un párrafo de su “Carta a Alfonso Canales” (1955).

“La “dominante” gráfica” es, como sabemos, el título del capítulo donde estudia otra buena forma poética, la poesía concreto-visual o gráfica. No podemos decir que este análisis tenga unos precedentes concretos, más bien podemos suponer que los textos anteriores a este estudio, que datan de 1971, fueron anuncios de las reflexiones que estaban fraguándose en él. Así, sus “Principios de Poesía Gráfica” y su “Poesía social y poesía experimental” que, más que “publicados”, fueron hechos públicos en exposiciones y coloquios, no habiendo visto la luz hasta su inclusión en la segunda edición de *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, no ofrecen sino unos principios o puntos mínimos que nuestro crítico ha desarrollado en el trabajo del que nos ocupamos. Sin embargo, frente a la poca relevancia de dichos trabajos, sí puede considerarse un precedente poético, que no teórico, su libro de poesía gráfica *Campos semánticos* (1971), sirviendo el capítulo que comentamos como una “razón narrativa” de dicha experimentación poética.

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

sus artículos “El escritor y sus medios” (1958) y “Tirios y troyanos (sobre poesía y política)” (1962), especialmente.

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

Su estudio de la función poética le ha llevado a analizar la relación poeta/hombre como medio de sustentar su teoría al respecto. Pero esto no es nuevo. Ya está presente en *El Arte como lenguaje* y, más concretamente, en el apartado “El Arte como representación: individuo y autor”. Por otra parte, va a sustentar o está sustentando su crítica de Gustavo Adolfo Bécquer en su trabajo de igual título, terminado de editar el 20 de diciembre de 1972; ya aparecía también este criterio en un temprano artículo sobre dicho poeta romántico (1948); en su artículo “En torno a Luis Cernuda” (1961); y también en su *Exploración de la poesía*.

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

Cuando me ocupé de *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, afirmé que bien podía considerarse como un libro de “memorias”, poesía y vida, entendidas éstas no como una narración de hechos anecdóticos y pormenorizados. También puse de

manifiesto el compromiso de base que le había llevado a dar esta “razón narrativa”, este explicar y explicarse, como una manera de rechazar la concepción de la poesía como algo misterioso e inefable, al mismo tiempo que servía para mostrar su trayectoria literaria en el doble plano de la reflexión teórico-crítica y en el de la creación poética. Ahora bien, si esto es así y si muchas de las preocupaciones, cuando no las páginas mismas, de este libro han pasado a *Inquisición de la poesía* ¿es este último libro un libro asimismo de “memorias”? No exactamente. Por supuesto que en lo que si confluyen ambos libros, y prácticamente el resto de la producción teórico-crítica del vasco, es en la actitud de compromiso básica que le conduce justamente a esta labor subsidiaria en relación con su labor creadora, confluyen, digo, en la actitud básica que los determina a ambos: La “razón narrativa”. Ahora bien, la diferencia entre los dos trabajos radica en el objeto sobre el que en última instancia se apoyan. En el caso de *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, efectivamente el objeto es la poesía social; en el caso de *Inquisición de la poesía*, el objeto no es la poesía social, aunque así lo manifiesta —en todo caso, su objetivo sería elaborar un nuevo modelo poético para sustituir a la poesía social—; el objeto sobre el que construye su libro es un objeto “abstracto-formal”, en el que, como resulta obvio, “cabe” la poesía social y cualquier otra práctica poética. De ahí que ya señalara la contradicción existente entre los objetivos perseguidos y los objetivos reales logrados por este libro. De ahí, también, que este libro sea algo más que poesía y vida, algo más que unas memorias: es una reflexión teórica sobre la poesía en general, que no ignora, eso es cierto, toda la experiencia creadora de nuestro autor que pasa a formar parte de este trabajo no como objeto final de análisis o justificación, sino como materia prima de conocimiento. Claro que esto no supone ignorar que pueda servir, como he dicho anteriormente, para recorrer su propia labor poética. De todas maneras, y ampliando el marco de lo que expresivamente venimos llamando “poesía y vida”, puede servir su trabajo como “memorias”, pero memorias no ya de su labor creadora, sino muy especialmente de su trayectoria teórico y crítico literaria: *Inquisición de la poesía* nos muestra su llegada a la reflexión teórica abstracta sobre la poesía, nos enseña su devenir desde la justificación de su creación poética a la explicación teórica global del fenómeno poético en el sentido que ya apuntaba su trabajo *El Arte como lenguaje*. Ahora, su trabajo, que se pretende riguroso, aspira a

independizarse precisamente por eso del sujeto que lo ha llevado a cabo. Por eso, es más que un simple examen de conciencia, aunque proporcione elementos para llevarlo a cabo. Por eso, mi conclusión final no es una simple paradoja, sino una conclusión dialéctica: *Inquisición de la poesía* no es un libro de memorias, pero necesario para unas memorias.

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

Por ejemplo, el hecho de que reproduzca el capítulo titulado "Poesía y trabajo", sin modificaciones salvo la eliminación del último párrafo que es un comentario de tipo metodológico interno, en la segunda edición de *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*,⁶⁵ tiene un sentido: la ratificación de sus posturas sobre el mito de la inspiración. De no ser así, o hubiera eliminado el texto o lo hubiera redactado de nuevo. Sin embargo, lo reproduce tal como vio la luz en el libro que nos ocupa con lo que reactualiza su análisis en cuestión.

No ocurre esto con la cuestión poeta/hombre, tratada en "La función poética". Esta cuestión, que es angular en su labor teórica y crítica, sufre un replanteamiento en el prólogo a la segunda edición de su libro de poesía *De claro en claro*.⁶⁶ Ahora, en abierta contradicción, sin negar que es a la obra donde hay que acudir para explicar a un poeta, pero al mismo tiempo manifestando que no debe desdeñarse la biografía, concluye afirmando mediante pregunta: "¿No hay algo común entre el hombre y el autor?"

Todas sus teorías del yo y de la colectiva comunicación poética, yo que concibe como un yo asimismo colectivo, teorías y razonamientos que en este sentido se pasean a lo largo de su *Inquisición de la poesía*, pero que se concreta especialmente en el capítulo "¿Quién es quién?", no han sufrido replanteamiento alguno. Todo lo contrario, ha vuelto a ratificarse en ello en numerosas publicaciones y entrevistas, de las que ahora les cito a manera de botón de muestra una: su "Noticia" puesta al frente de la segunda

65. Op. cit., pp. 193-197.

66. Madrid, Turner, 1976², pp. 7-9.

edición de *Las cartas boca arriba* (1974), donde leemos: “y, a fin de cuentas, ¿qué importan los nombres (de los destinatarios de las cartas-poemas)? El hombre habla con el hombre, y quizá, a fin de cuentas, sólo habla con el tú-yo, yo-tú (¿quién es quién?) que todos somos en la palpitante comunicación del campo magnético en que todos andamos perdidos haciéndonos lejanas, difíciles y provisionales señales”.⁶⁷

Su análisis de las formas de existencia de la poesía en “Escrito, dicho y cantado” abordaba la relación música-poesía, concluyendo que la misma era inviable, pues aquélla anulaba los efectos acústicos de las palabras, rasgo esencial y caracterizador del discurso poético. Pues bien, desarrollando en cierto modo esta cuestión, Celaya publicó un artículo titulado “La poesía cantada” (1976), en el que vuelve a insistir en la inviabilidad de esta relación, argumentando ahora no ya el hecho de que una anule a la otra, sino el hecho de que la poesía así será “consumida” de distinta manera, rebajándose su capacidad expresiva. Insiste, pues, en el proceso de transmisión, completando de esta manera el tratamiento deparado a este asunto en el capítulo citado⁶⁸ y conectando con lo tratado en el que tituló “La difusión sincrónica”, sobre todo por lo que respecta a la cuestión de la “amplitud” y “calado”.

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

Delimitación y explicación de los presupuestos teórico-metodológicos básicos presentes en *Inquisición de la poesía*: entramos en la fase más importante del análisis. Todo el proceso de investigación, del que en parte ya les he dado cuenta, ha estado orientado a la consecución de este norte: la explicación del sentido real de este trabajo. Para ello, una vez que lo hemos analizado en su propio “marco”, vamos a preguntarnos acerca de la viabilidad científica y acerca del porqué histórico del mismo.

67. Madrid, Turner, 1974², p. 11.

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

Una actitud materialista cala la investigación llevada a cabo por Celaya. Esta actitud le lleva a cuestionar determinadas concepciones idealistas existentes hoy comúnmente acerca del fenómeno poético, así como se orienta en este sentido a buscarles una explicación en las bases sociales o materiales que las han hecho posibles. A partir de aquí, se extiende en el análisis de una serie de elementos que configuran el fenómeno poético: de lo prepoético a lo poético mismo, sin ignorar el carácter y funcionamiento social de dichos elementos. Esto explica que nuestro crítico rechace el mito de la Metapoesía y el de la inspiración, procurando una explicación del aquí y del ahora: el psiquismo del autor, el trabajo creador (claro que esta afirmación no supone ignorar lo que el mismo trabajo enseña en su resultado final: una concepción vulgar del inconsciente ideológico y una “solución” contradictoria a la cuestión inspiración y trabajo); asimismo, esto nos muestra la razón de esa incursión sociológica para explicar las razones del renacimiento de estos mitos (su incursión no está exenta de razón en algunas de sus partes, sobre todo las que se refieren al escritor contemporáneo). Por otro lado, esta actitud materialista, calada por el empirismo, aclara que busque la especificidad de lo poético en lo que, “a simple vista”, parece innegable, racional y lógico: su especial “modo de hablar”, remitiéndose al origen de ese lenguaje poético, un origen social, que se concreta en la figura del poeta, evidencias todas ellas que en absoluto cuestiona. Así, pues, y en aras de esa serie de evidencias y como resultado de esa actitud básica, no extraña tampoco que dé entrada en su estudio al análisis del carácter y funcionamiento social de la poesía. Así, pues, su actitud materialista le lleva al juicio inquisitorial de una serie de mitos que, como el de la Metapoesía, el de la inspiración, el de la inmortalidad literaria, el de la originalidad, etc., entre otros, pesan hoy sobre un numeroso público lector-creador de poesía. La forma en que este juicio se desarrolla responde a todo menos a una guerra de religión: los razonamientos y explicaciones se suceden, abarcando todos y cada uno de los elementos del fenómeno poético. Pero, en principio, este “auto de fe” materialista, aun con haber reducido a cenizas determinadas concepciones de la poesía al uso, ha dejado intactas las concepciones básicas de la poesía que, de haberse empleado el análisis materialista hasta sus últimas consecuencias, hubieran proporcionado las llamas más altas y vivas de la hoguera. Y esto por las razones que vamos a ir viendo a continuación.

La actitud de base descrita lleva a Gabriel Celaya a los hechos, de los que parte. Ahora bien, nuestro crítico construye directamente sobre los mismos, sin análisis previo ni explicación teórica alguna. Parte de unas evidencias que, por ser tales, no cree necesario justificar. Acepta, pues, tácitamente el objeto fundamental de su investigación sin cuestionamiento previo: el objeto poesía y los elementos básicos que presupone. Esto supone concebir la poesía como una realidad esencial-práctica cosustancial al ser humano, igual a sí misma, que existe desde que éste existe y que, por tanto, se proyecta a un futuro. No le importa, eso sí, rechazar determinadas maneras de concebir esta realidad esencial. No le importa tampoco señalar el cambio de formas de existencia de lo poético, proponiendo incluso determinadas “buenas formas” o formas eficaces socialmente. Anuncia asimismo un futuro salvador no sólo para la poesía, sino también para el hombre, que él vislumbra en una sociedad socialista. Estudia teóricamente el porqué de los cambios de significación de las obras e incluso su distinta función. Y todo ello no por cuestiones meramente estéticas, sino históricas, ya que es la realidad histórica la que produce tales transformaciones. Pero, lo que nunca hace, en cambio, es preguntarse objetivamente por esa realidad esencial. Máxime, cuando desde un punto de vista materialista, no existen esencias previas o capacidades antropológicas, sin una determinación histórica concreta. Esta es una verdad de siempre, incuestionada comúnmente, por lo que Celaya considera perfectamente válido construir sobre ella. Pero las evidencias necesitan en todo caso de una verificación, porque se corre el riesgo de dar por cierto lo que nuestros ojos directamente ven (y uno es el proceso real y otro el proceso de pensamiento): que un sol “literario” gira alrededor nuestro.

Este es un primer y fundamental error teórico. Y ello pese a situar en la base de la poesía la realidad histórica. La actitud de Celaya es historicista, aunque parezca curarse en salud al decir en su trabajo: “Pero los momentos históricos de Hegel sólo con el despliegue de la Idea absoluta en el proceso de su auto-realización y, en el aspecto estético como en otros, debemos poner como es debido lo que estaba cabeza abajo en el idealismo. No es la Idea Absoluta, sino la realidad histórica lo que se realiza, como Marx veía” (p. 205). Otros han demostrado con sus análisis teóricos⁶⁹ el

69. Véanse por ejemplo los distintos análisis teóricos de Louis Althusser que han

sentido en que debe entenderse esta "inversión" hegeliana por parte de Marx, ya que, según se desprende de un certero análisis realizado por Louis Althusser, no se puede aceptar el concepto de inversión como *conocimiento*, porque esto supone aceptar la ideología que lo sostiene: una inversión no hace variar ni la naturaleza ni el contenido de una filosofía. En Marx, la inversión supone un cambio de problemática, la sustitución de una teoría ideológica por una teoría cualitativamente diferente. Ahora la historia ocupa el lugar de la idea absoluta y, concebida como una categoría originaria, se realiza a sí misma y con ella todos sus elementos: la poesía, en este caso concreto. El error de base está, pues, en confundir lo que es el proceso real y el proceso de pensamiento. En dar por existente-real lo que no está sino en su pensamiento en forma de nociones, informaciones, conceptos ideológicos, etc.: la poesía y sus elementos incuestionados. Esto no quiere decir que un trabajo teórico no se apoye en los procesos reales, sino que la producción de conocimientos se sitúa en el proceso de pensamiento, constituyendo una práctica social más. Hay que partir, pues, de las nociones, informaciones, conceptos ideológicos, etc. de un objeto real que actúan como materia prima sobre la que se opera con conceptos teóricos generales produciendo un conocimiento concreto de ese objeto real, conocimiento que, no hay que decirlo, no es el objeto real mismo. Pero, partir de la poesía en tanto objeto real, materia prima del conocimiento, supone poner en el punto de salida lo que no debería ser sino el objeto real del que obtendríamos finalmente un conocimiento concreto. Por eso decía que el error mayúsculo de su trabajo es partir de los hechos y construir sobre ellos directamente, sin percatarse de que los hechos existen independientemente de nuestro pensamiento. Por tanto, su actitud, que se pretende materialista, ha estado penetrada por una estructura ideológica ajena al materialismo. Si bien esto no elimina, dados los numerosos problemas que analiza y sus constantes reflexiones sobre la poesía como una práctica histórica, el valor deíctico, esto es, muchos conceptos ideológicos de su estudio **señalan** realidades, pero no dan los medios teóricos para conocerlos efectivamente. *Inquisición de la poesía*, y lo vamos a ir viendo, tiene el valor de proporcionar el reconocimiento de unas

abierto una perspectiva nueva de lectura a la cuestión de la "inversión" hegeliana por parte de Marx, incluidos en *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI, 1973⁹.

realidades, pero no su conocimiento; antes al contrario, en su lógica interna, se yergue como un obstáculo teórico para conseguir ese conocimiento. Pero valga esta crítica en tanto crítica teórica, ya que la realidad social es tan compleja que esta ideología teórica puede tener unos efectos distintos en otros planos: el político, por ejemplo. Pero de esto nos ocuparemos al final.

Tras el análisis de este proceder básico en el pensamiento que, desde un punto de vista teórico, podríamos considerar “pre-materialista”, vamos a proceder a un análisis de las categorías ideológicas que su trabajo presupone, así como nos ocuparemos del proceso de pensamiento y metodología empleada.

La actitud descrita le lleva a formular las siguientes preguntas básicas: “¿Qué es, pues, lo específico de la poesía? ¿y en qué sentido dice algo que escapa al lenguaje habitual?” (prestemos atención a ese “escapa”, que no “rompe”). Esta pregunta cristaliza toda su concepción al respecto. La respuesta es lo que menos importa en este momento. Puede ser una u otra cosa. Lo importante ahora es percatarnos de que ésta ya viene impuesta por las mismas formulaciones de las preguntas o, si queremos hacer complejo el razonamiento, habremos de pensar que ya había una respuesta previa a dichas formulaciones, esto es, se da por demostrada la existencia de la poesía, se da por verdadera su especificidad frente a otros discursos y, aún más, ya se indica que esta especificidad es lingüística. Las preguntas asimismo presuponen una concepción de la poesía como una práctica lingüística, resultando ser su materia prima una lengua dada, usada especialmente, con lo que se obvia el grave problema que supone caracterizar a este discurso como lingüístico cuando el resto también lo es por el hecho de utilizar una lengua determinada. Esta pregunta, como otros han demostrado, “es un síntoma que connota el intento de evitar la verdadera pregunta, mediante la “táctica” de sustituirla por una respuesta anticipada que se enmascara entre interrogantes”.⁷⁰ Esta pregunta de Celaya conecta perfectamente con la preocupación básica que al respecto han venido manteniendo distintas corrientes de pensamiento literario. Este es el punto donde confluyen, pese a diferencias a simple vista insalvables. Pero veremos aún con más detenimiento y nitidez cuanto digo, si prestamos atención a su respuesta.

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

Por las razones apuntadas, la respuesta es conocida ya. No extraña ahora que Celaya la afronte directamente para decirnos que lo específico de la poesía reside en que es un “modo de hablar” especial. Ahora bien, conviene saber quién o qué procura tal modo de hablar especial: “Un poema —dice— no es más que un aparato verbal fabricado con industria humana para explotar hasta el límite la fuerza natural del lenguaje”. Está claro, pues, quién es el responsable de este uso: el poeta, que es el “creador” de esta lengua al hablar *auténticamente*; el poeta introduce este uso especial de la lengua al emplearla en su originario brotar. La poesía es, por tanto, la encarnación verbal de ese acto de comunicación, pues no otra cosa es para nuestro crítico, ya que por ser lenguaje presupone un interlocutor. Hasta aquí Celaya parece conectar con la llamada estilística. Así, su concepción de la lengua en pureza reproduce los planteamientos del idealismo lingüístico croceano-vossleriano, tan presentes en esa tendencia de la estilística, considerada idealista paradójicamente por propios y extraños: tanto por los críticos que en absoluto rompen su problemática, como por los que pretenden explicar el fenómeno literario en su raíz histórica. Recordemos en este sentido cómo su lectura de la famosa dicotomía saussureana *langue/parole* no desdice la formulada en su día por Dámaso Alonso en su conocido trabajo *Poesía española (ensayo de métodos y límites estilísticos)*,⁷¹ libro del que Carlos Bousoño escribió un artículo crítico en que justamente daba cabida a este problema, “Estilística y teoría del lenguaje”⁷² (una vez que ha saltado el nombre de Saussure, no está de más decir que Celaya, aunque lo matice ampliamente, toma de él algunas de sus famosas dicotomías, quedándose unas veces con el concepto y términos y otras con los términos simplemente: es el caso de la dicotomía “sincronía/diacronía” —“La difusión sincrónica” / “El canto de nunca acabar”— o la de “lengua/habla”; asimismo utiliza los términos “significante” y “significado”, que designan los mismos elementos constitutivos del signo lingüístico, si bien con las matizaciones que le impone a Celaya su concepción idealista del lenguaje, de corte croceano-

71. Madrid, Gredos, 1950.

72. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 19, Madrid, 1951, p. 119. Al poco tiempo de publicarse el famoso trabajo de Dámaso Alonso apareció un artículo de José Luis L. Aranguren que tocaba ésta y otras cuestiones, “Teoría del Lenguaje, Estilística y Ciencia de la Literatura”, *Insula*, núm. 67, 15 -julio- 1951, p. 3.

vossleriana, autores estos a los que en alguna ocasión cita mostrándose de acuerdo con el sentido de sus respectivas palabras). Así, pues, Celaya “se enfrenta” con aquellos teóricos que conciben el lenguaje literario como ruptura de la norma, incluso los que ven la poesía como un acto lingüístico en sí mismo (es el caso del capítulo “Los fetiches verbales”). El concibe el poema como la encarnación en palabras de algo que está detrás de las mismas: el poeta. Ahora bien, si hasta aquí hemos dicho que coincidía con los planteamientos de la estilística, hemos de tomar esta afirmación con reservas o tomarla con un valor descriptivo o meramente aclaratorio, porque en realidad las concepciones de Celaya sobre aquello que informa al lenguaje poético no se agotan en el poeta en sí mismo, ni en su capacidad de mera expresión estética. Celaya va “más lejos” (entiéndase esta metáfora espacial con valor deíctico, ya que en realidad no sale de un planteamiento de la cuestión cualitativamente distinto del de la estilística). Nuestro crítico concibe al poeta no como un sujeto aislado, sino como un sujeto histórico cuya “vivencia oscura de la realidad histórico-natural” o fondo social atraviesa el poema. Es, pues, la realidad histórica la que, según Celaya, configura la forma y proyecta el contenido poético, si bien hay que tener en cuenta las matizaciones que realiza en los siguientes términos: “Lo que se da de hecho, sobre todo en la poesía, es un primado del *fondo*, tanto sobre el *contenido* como sobre la *forma*. El *fondo* es el ser social del hombre: la vivencia de su situación histórico-natural, en la que actúa de modo determinante, pero no único, la base económica realmente vivida, pero sólo oscuramente percibida por la conciencia individual” (p. 215). Esta vivencia del fondo no es ideológica para Celaya, sino que es una mostración de lo real; lo ideológico tiene lugar en la poesía cuando el poeta informa conscientemente el contenido de su obra. Así, pues, recapitulando, tenemos que lo que encarna o informa esa lengua, haciendo de ella una práctica poética es en última instancia la realidad histórica, esto es, en el caso que nos ocupa, la Idea Absoluta hegeliana invertida, puesta sobre el derecho. El marxismo de Celaya está penetrado, lo afirmo una vez más, por una estructura ideológica ajena al mismo, que da cabida contradictoriamente tanto a elementos de una ideología humanista como a las teorizaciones hegelianas. Celaya llega a vivir en este medio ideológico con perfecta coherencia, hasta el punto de llegar a afirmar: “y aunque parezca increíble, la diferencia entre ambas cosas es lo que no ve, por ejemplo, Peter

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

Retomando el hilo de nuestra exposición, observamos cómo es algo exterior a la lengua misma lo que la informa, convirtiéndola en una práctica especial y caracterizándola frente a otros discursos lingüísticos como tal discurso poético. Es, en nuestro caso, "la vivencia oscura del fondo" por parte del poeta lo que se comunica en la lengua cuyo uso no es conceptual sino expresivo y analógico. El sobreindividuo poeta no habla por sí mismo (de ahí que establezca una distinción entre el hombre y el poeta), sino que comunica su vivencia del fondo, convirtiendo su poema en un mostración de lo que es; esta mostración debe ser auténtica, lo que justifica en este sentido la utilización auténtica, creadora, del potencial lingüístico; de ahí que establezca la oposición autenticidad/ideología, como si fuera posible establecer tal distinción, teniendo en cuenta que la naturaleza del fenómeno poético no es ser un hecho de o en lengua —por sí misma o informada—, sino un hecho de naturaleza ideológica. Tampoco es correcto pensar lo inconsciente como auténtico y lo consciente como ideología, precisamente cuando el autor, como cualquier ser histórico, es portador de un inconsciente ideológico de clase. El poeta, pues, no muestra lo que es, sino una visión falseada, necesariamente falseada de esa realidad, lo que impide considerar su práctica como una práctica social objetiva.

Siguiendo con estos principios teóricos que sustentan la labor teórica de Gabriel Celaya, obtendremos una explicación del porqué se detiene en el análisis del lenguaje poético en sus mecanismos,

niveles, formas y funcionamiento internos. Su aproximación al lenguaje poético en este sentido no es una aproximación que pretenda buscar las causas de esa especificidad en el lenguaje mismo. El no persigue descubrir los mecanismos estrictamente lingüísticos que hacen de un discurso lingüístico un discurso literario. La especificidad de lo poético no reside para él en la literariedad, a diferencia de lo que al respecto han manifestado los formalistas rusos, a los que —de nuevo la paradoja— él sigue teóricamente en determinados planteamientos. Si Celaya se aproxima al análisis del lenguaje, lo hace en función de su expresividad potencial que en todo caso vendrá impuesta desde fuera. De ahí que, separándose de Saussure y de su concepto de significante como imagen acústica, hable del sonido significativo, de la “encarnación acústica”. De ahí que analice la palabra también como representación de significados *en* (y no *con*) los que analógicamente se expresa el poeta. Asimismo esto explica que rechace los “fetiches verbales” y la existencia por sí mismos de los valores poéticos, concibiendo la palabra poética como una palabra “transparente”, un medio para lograr la comunicación (de algo que está fuera), esto quiere decir, el texto *es*, pero es un “simulacro” que carece de realidad objetiva. Esto supone rechazar la concepción del texto como un objeto ideológico real que, como tal, deja constreñidos en los límites de su escritura unas relaciones ideológicas concretas.

Si la obra es una estructura abierta y, como decimos, transparente, necesitará la lectura directa del coautor en su propia lengua, puesto que, por haber usado la fuerza natural de esa lengua, es intraducible. Así, más que la comunicación, se produce la comunión que Celaya da como inefable. Esta comunicación puede producirse en cualquier momento de la historia y será la realidad histórica la que, según Celaya, determine al lector en su lectura, poniendo uno u otro contenido poético y haciendo que la poesía *viva*, lo que explica su inmortalidad. Nuestro crítico vuelve a reproducir, pese a aludir a la realidad histórica como determinante de la inmortalidad literaria y no al genio o los contenidos estéticos, su inconsciente ideológico que le ha hecho inutilizar el aparato conceptual marxista para su análisis. Hay varios aspectos implicados en este razonamiento que merecen comentario. En primer lugar, suponer que la obra no tiene una existencia objetiva, lleva a la necesidad de pensar que existe algo común entre el autor y el coautor, ese algo aun determinado

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

De la “dimensión diacrónica”, Celaya da paso a la “difusión sincrónica” donde, de nuevo, su actitud evolucionista deja verse sin grandes dificultades. Fuera ya del interés que supone el análisis de la situación social del escritor contemporáneo y fuera ya del valor deíctico o de reconocimiento que tiene su análisis de la función social de la poesía, hoy, podemos observar cómo esa esencia ya tiene su lugar oportuno en el futuro socialista, un nuevo fondo, de la sociedad. Cambiará en su público, será en definitiva una poesía nueva ... pero poesía, o sea, esa realidad esencial que, igual a sí misma, está ya en la historia desde siempre.

Ya me referí en un capítulo precedente al sentido no radicalmente marxista de su “Nadie es nadie” que ahora vuelve a presentarse en *Inquisición de la poesía* mediante una pregunta-afirmación, “¿Quién es quién?”. El carácter contradictorio de su análisis de la cuestión del sujeto-sujeto colectivo se descubre en unas palabras del propio autor que, a estas alturas, no creo necesario comentar: “El poeta, naturalmente, debe realizar su propia obra. Pero ser poeta es vivir como propio lo ajeno, traspasar lo individual, producirse *en* lo otro. Hay un estado de conciencia que no es ni personal, ni colec-

tivo, en el que ciertas aparentes antinomias se funden. El yo desaparece; queda en el temblor de un iris y el poeta es doblemente quien es entregándose” (p. 242).

Una cuestión final reclama nuestro interés todavía. Me refiero a la cuestión de la “función poética”. Pero antes de dar una explicación, conviene que clarifiquemos en qué sentido utiliza Gabriel Celaya el término “función”, ya que éste ha pasado a designar conceptos distintos según en qué ciencias opere (desde su utilización en ciencias naturales hasta el específico uso que de él hace Proop en su *Morfología del cuento*, pasando por la lingüística estructural, sin olvidar su sentido matemático o teatral, este término ha ido cargándose de acepciones). La clave para la comprensión del específico sentido en que lo utiliza, parece encontrarse en unas palabras que incluye al final de su capítulo “¿Quién es quién?” que están pensadas para introducir al lector en el capítulo final del libro que precisamente se ocupa de la función poética. Sus palabras son las siguientes: “Los poemas no son objetos dados, que ahí están, sino variables de una función: la función poética, con la incógnita receptor siempre por despejar, y con algunas constantes formales. Y he ahí por qué he hablado en algunas ocasiones de que la eficacia de un poema es más importante que lo que suele llamarse su belleza” (pp. 244-245). No hace falta ser un especialista en matemáticas para percatarse de que tanto el término “función” como el término “variable” están tomados de esta ciencia, si bien éstos actúan desplazados de la problemática teórica que los sustenta. Básicamente, en matemáticas “función” significa “cantidad cuyo valor depende de otra variable” y “variable” no es otra cosa que “cantidad susceptible de tomar valores numéricos diferentes, comprendidos o no dentro de un cierto límite”. Así, tenemos que el valor de la poesía depende de los poemas y que éstos son susceptibles de tomar valores diferentes, es decir, vuelve a repetir en “clave matemática” que la poesía no existe por sí misma y que su valor vendrá dado por los efectos comunicativos, si bien éstos no se pueden cuantificar debido a la “incógnita receptor”. Creo que este es el sentido de la utilización de estos términos y no en el sentido concreto de fin poético del lenguaje en sí mismo que Jakobson da a su expresión homónima.⁷³ En 1973, publica Celaya un libro de poesía titulado

73. Véase su trabajo “Lingüística y poética”, en *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona, Seix-Barral, 1975; publicado originalmente, en inglés, en el volu-

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

Inquisición de la poesía y la crítica: Como venimos observando, la crítica ha prestado habitualmente una gran atención a la producción total de Gabriel Celaya. Sobre todo, esa crítica de periódicos, revistas poéticas y especializadas. Pero, lo que normalmente se ha echado en falta ha sido una atención más “profesional” a la labor del vasco. Y voy a explicarme: abundan las recensiones críticas, los artículos de circunstancias, los buenos artículos publicados en la prensa. Sin embargo, es escasa la atención que los

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

teóricos e historiadores de la crítica literaria, en nuestro caso, han deparado a las publicaciones teórico-críticas del vasco. Apenas, salvo la ocasión de la bienvenida en un pequeño artículo o recensión crítica, se han trabajado las reflexiones de Celaya, apenas se han rentabilizado, por decirlo de algún modo. Tal vez sea por eso, por lo que llame particularmente mi atención los comentarios que el profesor García Berrio dedica a determinadas posiciones teóricas del vasco, expuestas en *Inquisición de la poesía*, en su documentado trabajo *Significado actual del formalismo ruso*.⁷⁴ Desde luego, la atención no es pormenorizada y en buena parte está contenida en notas, pero esto no elimina la importancia, relativa siempre, de este hecho. Así, que se tome como un elemento de contraste, mínimo ciertamente, determinadas reflexiones teóricas del vasco en relación con las teorías del formalismo ruso, supone de salida una valoración, sea cual sea el resultado final de esa comparación. Supone, además, romper uno de los tópicos que, junto al de su consideración como poeta social por excelencia, pesan con mayor fuerza sobre Gabriel Celaya: la desconsideración —en su doble sentido de no atención o atención insuficiente— de la labor teórico y crítico literaria del donostiarra en beneficio exclusivo del poeta. Por supuesto que es el Celaya poeta el que ha posibilitado la existencia del crítico y por supuesto que esta labor específica se ha orientado a su propia producción en buena medida. Pero, de todas formas, esta específica faceta de la producción total del vasco reclama el lugar que le pertenece, ni más ni menos, sobre todo desde la publicación del libro teórico que entretiene en este preciso instante nuestro tiempo. Por eso, desde la plataforma de este trabajo, destaco este hecho que puede parecer, que no lo es, insignificante. Así, pues, voy a ocuparme de las opiniones de García Berrio, así como de un artículo de Paulino Garagorri sobre el libro en cuestión, aparecido en *Insula*.⁷⁵

Garagorri señala que este libro no constituye ninguna sorpresa, porque ya ha venido ofreciendo Celaya otros títulos teóricos y crítico literarios, lo que demuestra que —no es novedad en el mundo literario contemporáneo— Celaya se explica, que cultiva en prosa la teoría de sus versos. De todas maneras, si bien el libro no

74. Barcelona, Planeta, 1973. Véase pp. 126, 146, 378, 379, 412 y 427.

75. 306, p. 3. En *Las cartas boca arriba* Celaya dedica un extenso poema a Paulino Garagorri.

sorprende, se trata ya de algo más que una “exploración”. Se trata de “llevar a alguien a la picota”. Y este alguien es el “yo”. Pero lejos de ofrecerse como un libro polémico, se nos muestra como un trabajo de pretensiones científicas, que pretende combatir a su adversario, socavando la tierra que pisa. Tras señalar el sentido que tiene el libro en su momento histórico: testimonio de la lucha antiindividualista que no para de crecer, se detiene a exponer lo que él considera los dos frentes de esta lucha: la moral y el progreso de nuestra propia cultura. El artículo concluye con una serie de consideraciones del propio Paulino Garagorri sobre el problema en cuestión y termina afirmando que el libro de Celaya es un estudio de un enorme asunto: el yo del poeta, al que juzga como mito.

Veamos ahora el trabajo citado de García Berrio. La primera referencia que hace de Celaya es para ponerlo como ejemplo, en el ámbito general hispano, de la profunda penetración del idealismo lingüístico croceano por lo que concierne a la concepción de la lengua en pureza, concebida como naturaleza de la lengua poética frente a la lengua coloquial. Y esto a propósito de demostrar el proceso de desvinculación lengua comunicativa-lengua poética, iniciado por el formalismo ruso. Para ello cita una conocida definición de poesía de Gabriel Celaya: “Un poema no es más que un aparato verbal fabricado con industria humana para explotar hasta el límite la fuerza natural del lenguaje”.

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

En la tercera parte de su trabajo, que García Berrio dedica al estudio del conflicto entre los planos del contenido y la expresión de la obra literaria entendida como signo, y más concretamente en el capítulo que estudia la revalorización semiológica de la forma en la estética marxista, presta una detenida atención a la tesis celayana sobre la correlación forma-contenido-fondo. Comienza calificando de original la solución al respecto que aporta Celaya, si bien la considera como una réplica, en el plano del contenido, de la distinción entre estructura de superficie del poema y estructura profunda,

forma y fondo en la retórica tradicional. Para explicar las tesis de Celaya, García Berrio acude a las aportaciones teóricas de la glosemática que ha realizado en el campo del pensamiento literario de la mano de Hans Sörensen: “El concepto de *fondo* en Celaya — dice— es, en nuestra opinión, más extensivo que el de la *mera sustancia de contenido*, que para Sörensen era: “La sustancia del contenido afecta a todos los elementos de la obra literaria: las ideas, los sentimientos, las visiones, los recuerdos del poeta” (...) Todos estos elementos, constitutivos del fondo ó sustancia, son tan directamente responsables de la forma expresa del “contenido”, como de la forma explícita de la “expresión”. En realidad, el contraste que se produce es entre lo potenciabile y lo realizado. De ahí que con evidente consecuencia destaque Celaya la prioridad del *fondo*, tradicionalmente considerado, sobre la *forma*, en último término una más de las manifestaciones de su despliegue” (p. 379). Por lo que respecta a la denuncia que hacía Celaya de la tradicional distinción entre contenido y forma, situándola en la base del formalismo y del contenidismo, García Berrio califica de simplista este juicio de Celaya sobre los formalistas rusos, “en cuya concepción de la forma como “sustancia informada” (...) —dice— hay una innegable superación de “simplismos”, e incluso otro exacto anticipo, bien que tan parcialmente aplicado quizá sobre el plano de la expresión como el de Celaya sobre el contenido, de la brillante tesis del excelente poeta y crítico español” (p. 379).

Inquisición de la poesía y su momento histórico: este estudio es la primera sistematización de una revisión de posiciones que Gabriel Celaya inicia tanto en su creación literaria como en un plano propiamente teórico en los primeros años de la década de los setenta, años en que la poesía social, la crítica social —la estética realista—, que tan amplio desarrollo había tenido entonces, comienza a entrar en una crisis irreparable. Este modelo de cultura, esto es, de lucha ideológica y política que respondía a una lucha contra el irracionalismo en todas sus vertientes, muy especialmente política, entra en crisis al cambiar determinadas circunstancias históricas: el proceso de industrialización, el consiguiente aumento del proletariado y de los profesionales asalariados que impulsan el movimiento obrero, pese a la represión de la dictadura, intensificando sus luchas a todos los niveles; la consecución, de hecho, de ciertas y siempre provisionales áreas de libertad (información, universidad, etc.); el aumento del volumen de ediciones, per-

mitiéndose numerosas traducciones, etc.; el carácter obsoleto del modelo político vigente en relación con el modelo económico propiciado, etc. El propio Celaya ha reflexionado sobre las causas de esta crisis en los siguientes términos: “Al cansancio —dice— que produce cualquier corriente literaria dominante y a la proliferación de epígonos que, como ocurre siempre, acabaron por convertir en un *cliché* lo que había comenzado como un deslumbrante descubrimiento, debe añadirse que el clima de furor y esperanza en que había nacido la primera poesía social se había ido extinguiendo con el paso de unos años en los que no se produjo más cambio que el de una derivación de nuestro país hacia una incipiente sociedad de consumo”.⁷⁶ Es aquí donde comienza a gestarse esta revisión teórica. Por eso anuncia nuestro escritor su trabajo como una revisión de la poesía social, como un examen de conciencia, porque arranca de la necesidad teórica que tienen los intelectuales de izquierdas, que han desarrollado su labor de denuncia en los años cincuenta, de reflexionar sobre la situación y de buscar un nuevo modelo cultural para la nueva coyuntura. De ahí que, pese a todo, *Inquisición de la poesía* dé cabida en ciertos momentos al “deber ser” literario y adopte ocasionalmente un tono beligerante. Pero, como ya he dicho, su trabajo no se queda aquí, aunque de aquí parta. *Inquisición de la poesía* se yergue en un estudio teórico de la poesía en general, en el que, muy de acuerdo con la nueva situación crítica, se rechaza el marxismo dogmático, el realismo socialista y se replantea a la pretendida luz del marxismo no dogmático el sentido, función, formas y mecanismos de la poesía en general.

Estos son los años en que los debates teóricos se orientan en torno a los problemas que suscitan el aluvión de publicaciones de traducciones de obras extranjeras, entre las que sobresalen las de tipo estructuralista, y los que suscitan los trabajos de profundización marxista, interfiriéndose fecundamente (un síntoma de lo que expongo es la misma bibliografía recogida y citada en su libro ¡tan heterogénea!). Y es precisamente en este debate donde adquiere este estudio un específico sentido histórico. Bien es cierto que su problemática teórica global es ajena al marxismo, entendido en tanto materialismo histórico, lo que le lleva a reproducir unas categorías ideológicas hoy dominantes. Pero no es menos cierto que, pese

76. “Introducción” a *Itinerario poético*, op. cit., p. 28.

a esto, el trabajo tiene un valor, insisto, deficiente al proporcionar un reconocimiento de una realidad. Bien es cierto que tiene el valor histórico de optar por la vía hegeliano-marxista en tiempos de eclosión formalista, lo que ya procura unos efectos históricos determinados. *Inquisición de la poesía*, pues, es en su momento histórico una voz, entre otras, que busca solucionar la crisis antes citada, comprendiendo la poesía en general y estudiando teóricamente las posibilidades —las buenas formas socialmente eficaces— de conectar con las masas populares concienciadas y, por estos años de los comienzos de los setenta, en ascenso. No son tiempos ya de mera denuncia, sino de alternativa en todos los frentes. A ese intento responde su trabajo. Pero es, por todo lo que hemos dicho, un intento fallido y aún más si miramos al Celaya poeta de estos años.

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

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

Al igual que análisis anteriores de la poesía española éste vuelve a estar escrito presidido por la "razón narrativa": por una parte, se centra en la poesía española en general; y, por otra, ofrece el testimonio personal de su trayectoria.

Por otra parte, no conviene olvidar que cuando Celaya escribe este artículo se encuentra inmerso en una reacción nihilista y

desesperanzada que justifica libros como *La higa de Arbgorriya* y *Buenos días, buenas noches*.

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

Por otra parte, el trabajo se estructura de la siguiente manera: tras unas palabras introductorias sobre la importancia de la poesía española contemporánea en relación con los restantes géneros literarios y tras una clarificación y explicitación de la actitud ética básica que le lleva al aquí y ahora y lo retrotrae a ese inmediato e irresuelto pasado histórico, Celaya se centra en un punto de nuestra historia, urgente todavía: la guerra española. Así, rastrea las consecuencias que indujo en el campo de la poesía: exilio de numerosos poetas, muerte de otros (Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández de nuevo juntos en sus palabras). Su análisis continúa en la poesía de postguerra, señalando el caótico panorama en que se encontraban los jóvenes poetas, inmersos en una obligada autarquía cultural. Del exabrupto que significó *Hijos de la ira*, en 1944, se pasa a una toma de conciencia mantenida desde 1946 por numerosas revistas que procuraba la consecución de dos objetivos básicos: luchar contra la "poesía oficial" y abrir las fronteras. La editorial-colección literaria "Norte", animada por Celaya y Amparo Gastón, tuvo mucho que ver en ello, convirtiéndose en un núcleo de

la poesía social, manteniendo habitual contacto con los exiliados. De esta manera se comenzaba a cumplir uno de los objetivos fundamentales de la poesía social: abrir las fronteras. El cincuenta por ciento de su artículo se ocupa de analizar las relaciones literarias entre las dos Españas, haciendo hincapié en el injusto trato que en determinadas ocasiones y por determinados poetas habían recibido los escritores del interior (Luis Cernuda fue uno de ellos, tal como vimos en el artículo que Celaya dedicó expresamente a este poeta, "En torno a Luis Cernuda", volviendo a repetir aquí Celaya su lectura del poema del sevillano "Díptico español"). Inmediatamente después, señala el cambio de actitud operado por algunos escritores del exilio y por parte del chileno Pablo Neruda con respecto a los escritores del interior. Su conclusión, por último, es que no existe más poesía española que la que se escribe dentro, pues los poetas de la España emigrante ya cumplieron su tarea, no habiendo dejado descendientes.

A estas alturas de mi trabajo no creo necesario entrar en un análisis detallado. Siguen latiendo las mismas posiciones críticas.

Bibliografía de Gabriel Celaya*

- * En la presente bibliografía, que será exhaustiva por lo que respecta a su labor teórico y crítico literaria, ignoro sus colaboraciones poéticas en revistas literarias y libros-homenaje; también, sus publicaciones de carácter filosófico, sobre artes plásticas, traducciones y entrevistas, que cito oportunamente en el trabajo cuando así es necesario

Publicaciones de carácter literario

1. Poesía

1.1. Libros de poesía

- Marea del silencio*, Zarauz, Itxaropena, 1935.
La soledad cerrada, San Sebastián, Ed. Norte, 1947.
Movimientos elementales, San Sebastián, Ed. Norte, 1947.
Tranquilamente hablando, San Sebastián, Ed. Norte, 1947.
Objetos poéticos, Valladolid, Halcón, 1948.
El principio sin fin, Córdoba, Cántico, 1949.
Se parece al amor, Las Palmas de Gran Canarias, El Arca Cerrada, 1949.
Las cosas como son (Un “decir”), Santander, La Isla de los Ratones, 1949 y 1952.
Las cartas boca arriba, Madrid, Adonais, 1951; Madrid, Turner, 1974² y 1978³.
Lo demás es silencio, Barcelona, Jorge Furest Editor, 1952, colección “El Cucuyo”; Madrid, Turner, 1976².
Paz y concierto, Madrid, El Pájaro de Paja, 1953.
Cantos iberos, Alicante, Verbo, 1955; Madrid, Turner, 1975^{2,3}, 1976^{4,5}, 1977⁶.
De claro en claro, Madrid, Adonais, 1956; Madrid, Turner, 1975².
Entreacto, Madrid, Agora, 1957.
Las resistencias del diamante. México. Remorovargas y Blasco Editor. 1957; *L'ivreductible diamant* (edición bilingüe), París-Marsella, Action Poétique, 1960.
Cantata en Aleixandre, Palma de Mallorca, Papeles de Sons Armadans, 1959.
El corazón en su sitio, Caracas, Lírica Hispana, 1959.
Para vosotros dos, Bilbao, Alrededor de la Mesa, 1960.
La buena vida, Santander, La Isla de los Ratones, 1961.

- Rapsodia euskara*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1961.
- Episodios Nacionales*, París, Ruedo Ibérico, 1962.
- Mazorcas*, Palencia, Rocamador, 1962.
- Versos de otoño*, Jerez de la Frontera, La Venencia, 1963.
- La linterna sorda*, Barcelona, El Bardo, 1964.
- Baladas y decires vascos*, Barcelona, El Bardo, 1965.
- Poemas de Rafael Múgica*, Bilbao, Círculo Literario de Autores, 1967.
- Los espejos transparentes*, Barcelona, El Bardo, 1968; 1969²; Buenos Aires, Losada, 1977³.
- Cantata en Cuba*, Palma de Mallorca, Papeles de Sons Armadans (1969).
- Lírica de cámara*, Barcelona, El Bardo, 1969.
- Operaciones poéticas*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971, colección "Visor de Poesía".
- Campos Semánticos*, Zaragoza, Fuendetodos, 1971.
- Función de Uno, Equis, Ene (f. IXN)*, Zaragoza, Fuendetodos, 1973.
- El derecho y el revés*, Barcelona, Llibres de Sinera, 1973, colección "Ocnos".
- La higa de Arbigoirriya*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1975, colección "Visor de Poesía".
- Buenos días, buenas noches*, Madrid, Peralta ediciones y Editorial Ayuso, 1976, 1978², Libros Hiperión.
- Iberia sumergida*, Madrid, Peralta ediciones, 1978. Libros Hiperión.
- Cantos y mitos*, Madrid, Visor Libros, 1984, Colección "Visor de Poesía".
- El mundo abierto*, Madrid, Hiperión, 1982

1.2. *Publicaciones que recogen determinados libros de poesía ya publicados y/o inéditos.*

- Deriva*, Alicante, Ifach, 1950.
- Vía muerta*, Barcelona, Alcor, 1954.
- Poesía urgente*, Buenos Aires, Losada, 1960, 1972² y 1977³.
- Los poemas de Juan de Leceta*, Barcelona, Seix-Barral, 1961, colección "Collioure"; Barcelona, El Bardo, 1974².
- Dos cantatas*, Madrid, Revista de Occidente, 1963.
- Lo que faltaba*, Barcelona, El Bardo, 1967.
- Canto en lo mío*, Barcelona, El Bardo, 1968; San Sebastián, Auñamendi, 1973².

- Poesías completas*, Madrid, Ed. Aguilar, 1969.
Dirección prohibida, Buenos Aires, Losada, 1973; Madrid, Losada-Edaf, 1977².
Parte de guerra, Barcelona, Laia, 1977.
Poesías completas (once tomos), Barcelona, Laia, 1977 y años ss.
Poesía, hoy (1968-1979), Madrid, Espasa-Calpe, 1981, "Selecciones Austral".
Penúltimos poemas, Barcelona, Seix-Barral, 1982, Colección "Serie Mayor".
Trilogía vasca, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1984.

1.3. Antologías

- Pequeña antología poética*, Santander, La Cigarra, 1957.
L'Espagne en marche (prefacé et traduit de l'espagnol par François Lopez), Paris, Pierre Seghers Editeur, 1961.
Poesie (1934-1961), Madrid, Giner, 1962.
Poesie (Antología bilingüe), Milán, Mondadori, 1967.
Gabriel Celaya (presentación, choix de textes ... par Pierre-Olivier Seirra), Paris, Pierre Seghers Editeur, 1970.
Cien poemas de un amor, Barcelona, Plaza y Janés, 1971, 1974².
Itinerario poético, Madrid, Ediciones Cátedra, 1975, 1976^{2,3} 1977⁴, colección "Letras Hispánicas".
Poesía abierta, Madrid, Ed. Doncel, 1976.
El hilo rojo, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1977, colección "Visor de Poesía".
Poesía (introducción y selección de Angel González), Madrid, Alianza Editorial, 1977, colección "El libro de bolsillo".
Antología (selección de Marcial Sánchez), Bibliocassete-Assimil, 1979.
Gabriel Celaya para niños (edición preparada por María Mateo), Madrid, Ediciones de la Torre, 1985.
Antología poética (introducción y selección de Antonio Chicharro) (en prensa).

1.4. Libros de poesía escritos en colaboración con Amparo Gastón

- Ciento volando*, Madrid, Neblí, 1953.
Coser y cantar, Guadalajara, Doña Endrina, 1955.
Música celestial, Cartagena, Baladre, 1958.

2. Narrativa

Tentativas, Madrid, Ediciones Adán, 1946; Barcelona, Seix-Barral, 1972².

Lázaro Calla, Madrid, S.G.E.L., 1949; Madrid, Júcar, 1974².

Penúltimas tentativas, Madrid, Arión, 1960.

Lo uno y lo otro, Barcelona, Seix-Barral, 1962.

Los buenos negocios, Barcelona, Seix-Barral, 1965.

Memorias inmemoriales, Madrid, Cátedra, 1980, colección "Letras Hispánicas".

3. Teatro

El relevo (divertimento poético), San Sebastián, Gora, 1963; Madrid, Escelicer, 1972².

Publicaciones de carácter teórico y crítico literario

1. Libros

El Arte como lenguaje, Bilbao, Ediciones de Conferencias y Ensayos (1951).

Poesía y verdad (papeles para un proceso), Pontevedra, Ediciones Litoral, 1959, colección "Huguín"; Barcelona, Planeta, 1979², colección "Ensayos".

Exploración de la poesía, Barcelona, Seix-Barral, 1964, 1968², 1971³, colección "Biblioteca Breve".

Inquisición de la poesía, Madrid, Taurus, 1972.

Gustavo Adolfo Bécquer, Madrid-Gijón, Júcar, 1972.

Reflexiones sobre mi poesía, Madrid, Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de E.G.B. "Santa María", Universidad Autónoma, 1987.

2. Libro en colaboración

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

3. Artículos

"Defensa de nuestros poetas", *La Voz de España*, San Sebastián, 23, diciembre, 1947.

"Penúltimas noticias de la poesía española", *La Voz de España*, San Sebastián, 17, marzo, 1948.

"Penúltimas noticias de la poesía española", *La Voz de España*, San Sebastián, 27, marzo, 1948.

"La obra de Juan Ramón Jiménez", *La Voz de España*, San Sebastián, 13 abril, 1948.

- “García Lorca en San Sebastián”, *La Voz de España*, San Sebastián, 2 mayo, 1948.
- Ricardo Molina: “Elegías de Sandúa” (número ocho de *Cántico*, Córdoba), *Doncel*, Zaragoza, abril-mayo, 1948.
- El cuarto “Nadal”, *La Voz de España*, San Sebastián, 19, julio, 1948.
- “Bécquer, una vez más”, *La Voz de España*, San Sebastián, 21, julio, 1948.
- “Poesía de hoy”, *La Voz de España*, San Sebastián, 24, julio, 1948.
- “Entre Pío Baroja y Papini”, *La Voz de España*, San Sebastián, 28, julio, 1948.
- “Veinte años de poesía (1927-1947)”, *Egán*, núm. 2, San Sebastián, 1948.
- “Poesía en el aire”, *La Voz de España*, San Sebastián, 29, octubre, 1948.
- “La poesía pura de Fernando de Herrera”, *Finisterre*, Madrid, 1948, pp. 314-337.
- “Libros nuevos”, *La Voz de España*, San Sebastián, 4, marzo, 1949.
- “Robert Henriques: «El capitán Smith y compañía»”, *La Voz de España*, San Sebastián, 17, marzo, 1949.
- Fernando Pessoa: “Ensayos sobre poesía portuguesa”, *La Voz de España*, San Sebastián, 6, mayo, 1949.
- “El Arte como lenguaje”, *Gaviota*, San Sebastián, mayo, 1949.
- “Noticia de Henry Miller”, *Insula*, núm. 41, Madrid, 15, mayo, 1949.
- “Cuando Bécquer estuvo en San Sebastián”, *La Voz de España*, San Sebastián, 9, julio, 1949.
- Ricardo Gullón, José Manuel Bleuca, “La poesía de Jorge Guillén”, *La Voz de España*, San Sebastián, 20, septiembre, 1949.
- “Cada poema a su tiempo”, *Manantial*, Melilla, 1949.
- “Leyendo a Manuel Munoa”, *La Voz de España*, San Sebastián, 22, enero, 1950.
- “El porvenir del analfabetismo”, *La Voz de España*, San Sebastián, 8, marzo, 1950.
- “La personalidad literaria de Blas de Otero”, *La Voz de España*, San Sebastián, 9, noviembre, 1950.
- “Memoria de Miguel Hernández”, *Unidad*, San Sebastián, 1952.
- “La España de hoy en su poesía real”, *Las Españas*, México, abril, 1956.
- “Noticias literarias de España”, *Excelsior*, México, 29, diciembre, 1957.
- “El hombre es el porvenir de la poesía”, *Nueva Expresión*, Buenos Aires, enero, 1958.
- “El escritor y sus medios”, *Insula*, núm. 137, Madrid, 15, abril, 1958, pp. 1 y 9.

- “Con la lírica a otra parte”, *Excelsior*, México, 20, abril, 1958.
- “Notas para una «Cántata en Aleixandre»”, *Papeles de Sons Armadans*, núm. XXXII, Palma de Mallorca, noviembre-diciembre, 1958, pp. 375-385.
- “Doce años después”, *Acento Cultural*, Madrid, 3, enero, 1959, pp. 17-20.
- “Por Machado, en Collioure y en Segovia”, *Excelsior*, México, 15, marzo, 1959.
- “L’Espagne dans sa poésie actuelle”, *Europe*, núm. 360.
- “El XX aniversario de Machado”, *Las Españas*, México, junio, 1959.
- “Arte poética”, *Cuadernos Agora*, Madrid, 5, julio, 1960.
- “Rafael Múgica, Gabriel Celaya y Juan de Leceta”, *Poesía de España*, núm. 1, Madrid, 1960.
- “Xavier de Lizardi, poeta vasco”, *Insula*, núm. 175, Madrid, julio, 1961.
- “«Las Meninas», de Buero Vallejo”, *Índice Literario*. México, 18, julio, 1961.
- “En torno a Luis Cernuda”, *El Universal*, Caracas, 21, noviembre, 1961.
- “Poesía y circunstancia”, *El Universal*, Caracas, 6, febrero, 1962.
- “Tirios y troyanos (sobre poesía y política)”, *Insula*, núm. 184, Madrid, marzo, 1962, p. 7.
- “Con Machado en Collioure”, *El Universal*, Caracas, 20, marzo, 1962.
- “Penúltimas noticias de Vicente Aleixandre”, *El Universal*, Caracas, 24, abril, 1962.
- “La actualidad de Miguel Hernández”, *Excelsior*, México, mayo, 1962; *Nuestras Ideas*, París, 1962.
- “Last encounter with Lorca”, *The Massachusetts Review*, Massachusetts Summers, 1964 (traducción de José Iglesias).
- “La poesía oral”, *Revista de Occidente*, Segunda época, tomo VIII, Madrid, enero-febrero-marzo, 1965, pp. 208-215.
- “Un recuerdo de Federico García Lorca”, *Realidad*, Roma, abril, 1966.
- “Poesía y cine”, *Triunfo*, Madrid, 20, noviembre, 1970, pp. 48-49.
- “Pablo Neruda, poeta del Tercer Día de la Creación”, *Revista de Occidente*, Segunda época, Madrid, febrero, 1972.
- “La poesía nativa y la emigrante”, *Cuadernos para el Diálogo*, Extra XLII, agosto, 1974.
- “La poesía cantada”, *Berriak*, San Sebastián, 1976.
- “Recordando a García Lorca”, *El País*, Madrid, 6 junio 1976.

4. Colaboraciones en obras colectivas y congresos

“La responsabilidad del escritor”, *Congreso Cultural de La Habana*, enero, 1968.

“Pío Baroja y San Sebastián”, *Encuentros con don Pío*, Madrid, Editorial Alborak, 1972.

5. Cartas abiertas

“Sobre poetas y poesía (carta abierta a W. Noriega)”, *La Voz de España*, San Sebastián, 16, diciembre, 1947.

“Carta abierta a Victoriano Crémer”, *Espadaña*, núm. 39, León, 1949.

“Una carta de Gabriel Celaya y un punto sobre la i”, *Unidad*, San Sebastián, 9, abril, 1952.

“Carta a Alfonso Canales”, *Caracola*, núm. 29, Málaga, 1955.

“Carta abierta de Gabriel Celaya a José García Nieto”, *Boletín de la Unión de Intelectuales de México*, México, 15, octubre, 1956.

“Carta abierta a Carlos Murciano”, *Insula*, num. 180, Madrid, noviembre, 1961, p. 3.

“San Juan de la Cruz y pistolas al santo”, *La Estafeta Literaria*, núm. 297, Madrid, 1, agosto, 1964.

“Carta a un poeta andaluz” en “Notas y encuestas sobre la «generación sevillana del cincuenta y tantos»”, *Caracola*, núm. 168-169, Málaga, octubre-noviembre, 1966, pp. 16-18.

[“Una teoría del plagio: el equipo”], *La Estafeta Literaria*, núm. 366, Madrid, marzo, 1967, p. 40.

6. Prólogos

6.1. *A escritores y publicaciones antológicas*

“¿Qué es la poesía?”, *Antología de Horas poéticas*, San Sebastián, 1949 (sin firma editorial).

“Así es Manuel Pinillos”, *De hombre a hombre*, de Manuel Pinillos, Las Palmas de Gran Canarias, Alisio, 1952, pp. 13-17.

“Prólogo”, *Cuatro poetas vascos de hoy*, Bilbao, Asociación Artística Vizcaína, 1960.

“Rimbaud sin más”, *Una temporada en el infierno*, de Rimbaud, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1972, colección “Visor de poesía”, pp. 9-16.

6. 2. *A sus obras*

- “Digo, dice Juan de Leceta”, *Las cosas como son (un decir)*, Santander, La Isla de los Ratones, 1949.
- “Poesía eres tú”, *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, Distribuciones Mares, 1952.
- “Nadie es nadie”, *Paz y concierto*, Madrid, El Pájaro de Paja, 1953.
- “Nota”, *Poesía urgente*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1960.
- “Prólogo”, *Poesía (1934-1961)*, Madrid, Giner, 1962.
- “Preámbulo”, *Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix-Barral, 1964.
- “Prólogo”, *Castilla, a Cultural Reader* (en colaboración con Phyllips Turnbull), New York, Appleton-Century-Crofts Educational Division Meredith Corporation, 1970.
- “Nota” a la segunda edición de *Tentativas*, Barcelona, Seix-Barral, 1972.
- “Preliminares”, *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus, 1972.
- “Introducción”, *La voz de los niños*, Barcelona, Editorial Laia, 1972.
- “Nota”, *El Derecho y el revés*, Barcelona, Llibres de Sinera, 1973, colección “Ocnos”.
- “Nota”, *Dirección prohibida*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1973.
- “Noticia” a la segunda edición de *Las cartas boca arriba*, Madrid, Turner, 1974².
- “Nota” a la segunda edición de *Cantos iberos*, Madrid, Turner, 1975.
- “Introducción”, *Itinerario poético*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1975, colección “Letras Hispánicas”.
- “Introducción” a la segunda edición de *Lo demás es silencio*, Madrid, Turner, 1976.
- “Prólogo” a la segunda edición de *De claro en claro*, Madrid, Turner, 1977.
- “Prólogo”, *Parte de guerra*, Barcelona, Editorial Laia, 1977.
- “Prólogo”, *El hilo rojo*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1977, colección “Visor de poesía”.
- “Prólogo a la segunda edición” de *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, Barcelona, Planeta, 1979, colección “Ensayos”, núm. 7.
- “Prólogo” *Memorias inmemoriales*, Madrid, Cátedra, 1980.
- “Hacia una poesía orfica”, *Penúltimos poemas*, Barcelona, Seix-Barral, 1982.

Bibliografía sobre Gabriel Celaya (selección)

1. Trabajos generales

- ALEIXANDRE, Vicente, "Gabriel Celaya, dentro y fuera", *Los encuentros*, Madrid, Guadarrama, 1958.
- AUB, Max, "Raíces de Gabriel Celaya", prólogo a *Las resistencias del diamante*, de G.C., México, Remorovargas y Blasco Editores, 1957.
- RENET, Arturo, *La trayectoria poética de Gabriel Celaya*, Alicante, Verbo, 1951.
- BROOKS, Zelda, I., *La poesía de Gabriel Celaya: la metamorfosis del hombre*, Madrid, Playor, 1979.
- CARRE, Pierre E., *L' evolution poétique de Gabriel Celaya: 1934-1961*, Rennes, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1965.
- CHICHARRO, Antonio, "Heteronimia e ideologías estéticas: Fernando Pessoa y Gabriel Celaya", en: *Homenaje a Camoens (Estudios y Ensayos Hispano-Portugueses)*, Granada, Universidad, 1980, pp. 131-149.
- "Revasquizar España": *Reflexiones en torno a Iberia sumergida de Gabriel Celaya*, Granada, Universidad, Curso de Estudios Hispánicos, 1980.
- El pensamiento literario de Gabriel Celaya (Evolución y problemas fundamentales)*, Granada, Universidad, 1983.
- Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya*, Granada, Universidad, Departamento de Gramática General y Crítica Literaria, 1985.
- "Noticia biobibliográfica de Gabriel Celaya (1911-1950)", en: *Estudios Románicos dedicados al Profesor Andrés Soria Ortega*, Granada, Universidad, Departamento de Filología Románica, 1985, tomo II, pp. 117-133.
- Gabriel Celaya frente a la literatura española*, Sevilla, Alfar, 1987.

- DOMINGUEZ, Gustavo, "Introducción" a *Memorias inmemoriales*, de G.C., Madrid, Cátedra, 1980.
- "La prosa de Gabriel Celaya", en: *Noticia de Gabriel Celaya*, pp. 27-28.
- GASTON, Amparo, "Gabriel Celaya, hoy", prólogo a *Poesía, hoy (1968-1979)*, de G.C., Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- GONZALEZ, Angel, "Introducción" a *Poesía*, de G.C., Madrid, Alianza, 1977.
- "Inquisición de Gabriel Celaya (notas para un anteproyecto de retrato imposible)", en: *Noticia de Gabriel Celaya*, pp. 11-12.
- GONZALEZ, José M., *Poesía española de posguerra: Celaya, Otero. Hierro (1950-1960)*, Madrid, Edi-6, 1982.
- GONZALEZ, Miguel, "La preocupación existencial de Gabriel Celaya", *Atlántida*, núms. 9-10, Vigo (1955).
- LUIS, Leopoldo de, "Gabriel Celaya, entre la conciencia mágica y la conciencia colectiva", en: *Noticia de Gabriel Celaya*, p. 33-37.
- MATUS, E., "El mundo poético de Juan de Leceta (Una introducción a la poesía de Gabriel Celaya)" *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 314-315, 1976, pp. 455-494.
- MOLINA CAMPOS, E.: "Sobre la poesía de Gabriel Celaya (después de sus *Cantos iberos*)", *Caracola*, núm. 37, Málaga (1955).
- NOTICIA de Gabriel Celaya*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- PLAZA, G., "A propósito de las *Poesías completas* de Gabriel Celaya", *Cuadernos Hispanoamericanos*, XCVI, núm. 288, 1974, pp. 653-663.
- RIO, Luciano del, "Prólogo" a *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, de G.C., Pontevedra, Litoral, 1959.
- RUBIO, Fanny, "Gabriel Celaya: el pórtico vital" en: *Noticia de Gabriel Celaya*, pp. 15-17.
- SEIRRA, Pierre-Olivier, "Présentation, choix de textes, traduction et adaptation, bibliographie, par, á *Gabriel Celaya*, París, Seghers, 1970.
- UGALDE SHARON, E., "Los recursos dramáticos en la poesía de Gabriel Celaya", *Papeles de sons Armadans*, LXXVIII, 1975, pp. 109-142.
- VALVERDE, José M^a, "Introducción" a *Poesías completas. I (1932-1939)*, Barcelona, Laia, 1977.

2. Sobre Gabriel Celaya, teórico y crítico literario: recensiones y artículos

2.1. *Sobre sus libros y artículos*

Digo, dice Juan de Leceta

ORTELLS, F., "Decir que es un digo, dice", *Verbo*, núm. 15, Alicante, marzo-abril, 1949.

Cada poema a su tiempo

ESPADAÑA, "Manantial, Cuaderno de poesía y crítica", núm. 40, León, 1949.

El Arte como lenguaje

CARDONA, J.M., "Gabriel Celaya: *El Arte como lenguaje* (conferencia pronunciada en la Sala Studio de Bilbao)", *Atzavara*, núm. 3, Barcelona, 1953.

CLAVERIA, Alberto, "Correo de las Letras", *La Voz de España*, San Sebastián, 30, junio, 1953.

HOJADELLUNES, "El Arte como lenguaje, por Gabriel Celaya", (¿San Sebastián?) 30, marzo, 1953 "(firmado "D.A.")".

INDICE, "El Arte como lenguaje, de Gabriel Celaya", Madrid, 9, mayo, 1953.

Poesía eres tú

OROZCO, Ricardo, "¿Elecciones poéticas?", *El Sobre Literario*, núm. 9, Valencia.

VELLOSO, José Miguel, "¿Poesía eres tú?", *Revista*, núm. II, Barcelona, 1953.

Doce años después

SANTOS, Dámaso, "Poesía y comunicación", *Pueblo*, Madrid, 4, marzo, 1959.

Poesía y verdad (papeles para un proceso)

CABALLERO BONALD, José M., "Poesía y verdad, de Gabriel Celaya", *El Espectador*, Bogotá, 27, noviembre, 1960.

CABALLERO BONALD, José M., "Poesía y verdad, de Gabriel Celaya", *El Universal*, Caracas, 5, octubre, 1961.

GARCIASOL, Ramón de, "Poesía y verdad (papeles para un proceso)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 130, Madrid, 1960.

MANRIQUE DE LARA, "Poesía y verdad, de Gabriel Celaya", *Poesía Española*, núm. 90, IIª época, Madrid, junio, 1960.

PEMAN, José M^a, “Poesía y verdad”, *La Gaceta Ilustrada*, núm. 189, Madrid-Barcelona, 21, mayo, 1960.

SANTOS TORROELLA, Rafael, “Verdad y poesía de Gabriel Celaya”, *El Noticiero Universal*, Barcelona, 22, abril, 1960.

Exploración de la poesía

ACOSTA MONTORO, José, “*Exploración de la poesía*”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 6, septiembre, 1964.

BATLLO, José, “Gabriel Celaya: *Exploración de la poesía*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero, 1965.

CAMINO, Lucas, “*Exploración de la poesía*, de Gabriel Celaya”, *Realidad*, núm. 7. París, noviembre, 1966.

CANO, José Luis, “Una exploración de la poesía”, *Insula*, núms. 212-213, Madrid, julio-agosto, 1964.

CASTROVIEJO, Concha, “Poesía pura, metapoesía, poesía de vuelta”, *Informaciones*, Madrid, 20, junio, 1964.

GONZALEZ GARCES, Miguel, “*Exploración de la poesía*, por Gabriel Celaya”, *El Faro al Vigo*, Vigo, 26, junio, 3, 10 y 7, julio, 1964.

PONCE DE LEON, Luis, “Un ensayo de Gabriel Celaya”, *La Estafeta Literaria*, núm. 297, Madrid, 1, agosto, 1964.

SANTOS, Dámaso, “*Exploración de la poesía*, de Gabriel Celaya”, *Pueblo*, Madrid, 15, septiembre, 1964.

TOVAR, Antonio, “Tres modos de poesía”, *La Gaceta Ilustrada*, Madrid-Barcelona, 12, septiembre, 1964.

Inquisición de la poesía

GARAGORRI Paulino, “*Inquisición de la poesía*, de Gabriel Celaya”, *Insula*, núm. 306, Madrid, 1972.

2.2. *Otras publicaciones relacionadas con su producción teórico-crítica*

CANDELA MAS, Francisco, “En torno a la poesía”, *La Voz de España*, San Sebastián, 18, diciembre, 1947.

CANO, José Luis, “Vida y escarnio de la poesía (al margen de una polémica)”, *Finisterre*, Madrid, mayo, 1948.

FERNANDEZ ALMAGRO, Melchor, “*La Red*, por José García Nieto”, *ABC*, Madrid, noviembre, 1955.

FUSTER, Joan, “Polémica a la vista”, *Verbo*, núm. 16, Alicante, mayo-julio, 1949.

- GAMONEDA, Antonio, "Poesía y conciencia (notas de una revisión)", *Insula*, núm. 204, Madrid, 15, noviembre, 1963.
- GARCIA NIETO, José, "Carta a Gabriel Celaya", *Poesía Española*, 46, octubre, 1955.
- LUJAN, Néstor, "Una polémica: Defensa de la poesía", *Destino*, Barcelona, 17, abril, 1948.
- NORIEGA, W., "Más sobre poetas y poesía", *La Voz de España*, San Sebastián, 19, diciembre, 1947.
- PLA Y BELTRAN, "Gabriel Celaya", *El Universal*, Caracas, 28, febrero 1956.
- PINILLOS, Manuel, "Justificación de un prólogo", en *De hombre a hombre*, Las Palmas de Gran Canarias, Alisio, 1952.
- SOS, Eladio, "Una lanza por Celaya, terciando en la polémica", *Al-Motamid*, Tetuán, noviembre, 1949.

Indices

Alfabético*

- ABC*, 122, 128.
“actualidad de Miguel Hernández, La”, 169.
Acento Cultural, 105, 171.
ACOSTA MONTORO, J., 203.
Agora, 153.
AGIRRE, J.M., v. AGUIRRE, J.M. (poeta).
“AGUA VIVA”, 248, 250.
AGUIRRE, J., 269.
AGUIRRE, J. M., 41, 42.
AGUIRRE, J. M. (poeta), 177-181.
AIZPURUA, J.M., 167.
ALBERTI, R., 168.
ALBI, J., 152.
ALBORG, J. L., 200.
ALDECOA, I, 121, 230, 234, 235.
ALEIXANDRE, v., 151, 153-158, 169, 173, 186, 191, 192, 193, 194, 229,
233, 234, 235, 274.
“A Leopoldo de Luis”, 126.
Alerta, 43.

(*) Incluye: autores, materias, títulos de libros, artículos y poemas citados, etc., así como las referencias a periódicos y revistas literarias.

Entre los autores no incluyo a G. Celaya, pues tendría que reproducir la numeración de la totalidad de las páginas, aunque sí lo hago de sus heterónimos y pseudónimos.

Dado que la BIBLIOGRAFÍA se presenta ordenada convenientemente, no la he tenido en cuenta en este índice, por lo que se hace necesaria su consulta.

He procurado una especificación máxima de materias, etc. aún a riesgo de incurrir en repeticiones, procurando así una máxima utilidad frente a los diversos lectores.

- ALFAYA, J., 153.
Alisio, 152.
 ALONSO, A., 156.
 ALONSO, D., 95, 101, 156, 200, 230, 234, 304.
 ALONSO CALVO, M., 122, 152, 186, 195, 196.
 ALTHUSSER, L., 53, 111, 112, 301, 302.
 ALLENDE, S., 274.
Amanecer, 223.
Anatomía del realismo, 133.
 ANGELICO, H., 36.
 “aniversario de Machado, El XX”, 170, 186.
Anti-cine (Apuntes para una teoría), 269.
Antología consultada de la joven poesía española, 52, 99, 101, 116, 121, 122, 186.
Antología Parcial, 100.
 “A Pablo Neruda”, 273.
 ARAGON, L., 118, 122, 274.
 ARAMBURU, F., 274.
 ARANGUREN, J.L. L., 304.
 ARNICHES, C., 230, 234.
Arriba, 43.
Arte
 concepto de, 86, 87, 90.
Arte como lenguaje, El,
 referencias de, 15, 48, 52, 70, 79, 83, 85, 87, 100, 101, 111, 130, 158, 159, 185, 187, 190, 240, 256, 292, 293, 294, 295, 296, 297.
 análisis de, 90-96.
 críticas de, 95, 96.
 “Arte como lenguaje, El”, 86.
Artista
 general, 87, 89, 91, 281.
 y hombre, 92, 94, v. **Obra literaria y vida, Escritor, Poeta.**
 ARUNDEL, H., 172.
 “Así es Manuel Pinillos”, 153.
 ASTURIAS, M.A., 151, 155.
Atlántida, 43, 122.
Atzavara, 95.
 AUB, M., 100, 182.

“A un poeta neutral”, 129.
Autobiografía de Federico Sánchez, 109.
Avisos de Juan de Leceta, 193.
 AZAOLA, J.M., 42.
 AZCOAGA, E., 59, 63.
 “AZORIN”, v. MARTINEZ RUIZ, J.

BAEZA, R., 36.
 BAJTIN, M., 287.
Baladas y decires vascos, 177, 178, 231.
 BARDEM, J.A., 121.
 BAROJA, P., 15, 81-83, 180, 230. 233. 235.
 “Baroja y Papini”, 81.
 BARRAL, C., 119, 171.
 BARTHES, R., 95.
 BARUZI, J., 200.
 BATLLO, J., 203, 205, 226.
 BECQUER, G.A., 35, 36, 71, 77-80, 83, 94, 137, 199, 201, 202, 203, 204,
 206, 207, 209, 212, 213, 214, 222, 224, 225, 226, 237-246, 291,
 296.
 “Bécquer, una vez más”, 71, 77, 78.

Belleza

concepto de, 86, 102, 118, 309.

BENET, A., 43.
 BENEYTO, A., 273.
 BERGSON, H., 200.
 BERMEJO, A., 274.
Berriak, 247.
 “BERTSOLARIS”, v. *Poesía popular vasca*.
 BLAKE, W., 225.
 BLANCO ALVAREZ, M., 271.
 BLECUA, J.M., 71-75.
 BLEIBERG, G., 41, 175.
Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles de México, 125.
 BOUSOÑO, C., 115, 119, 133, 156, 304.
 BOZAL, V., 116, 123.
 BRAVO, S., 248.
 BRECHT, B., 126, 188.

- BRETON, A., 107.
 “buenas formas, Las”, 118.
buena vida, La, 251.
Buenos Aires Literario, 253.
Buenos días, buenas noches, 318.
buenos negocios, Los, 65.
 BUERO VALLEJO, A., 151, 155, 156, 159.
Bulletin Hispanique, 168.
- CABA, P., 52.
 CABALLERO BONALD, J.M., 138, 185.
 “Cada poema a su tiempo”, 46, 47, 52, 53, 55, 101, 111, 187.
 CANDELA MAS, F., 23, 24, 26.
 “CAEIRO, A.” (v. PESSOA, F.), 71, 72, 73, 74.
 “CAMPOS, A. DE” (v. PESSOA, F.), 72, 73, 74.
Campos de Castilla, 164, 171.
Campos semánticos, 260, 265, 283, 295.
 CANALES, A., 99, 101, 116, 117, 119, 121, 186, 250, 294, 295.
 CANO, J. L., 27, 155, 160, 196, 202, 203, 216, 217.
Cantata en Aleixandre, 153, 158, 192, 194.
Cántico, 223.
 “CANTICO”, Grupo, 59.
 “Canto a Lizardi”, 177, 181.
 “Canto de amor rabioso a España en su belleza”, 232.
Canto en lo mío, 177.
Cantos iberos, 100, 231, 232.
Caracola, 100, 101, 117, 154, 160.
 CARDONA, J.M., 95.
 “Carta a Alfonso Canales”, 99, 101, 116, 119, 121, 142, 186, 247, 250, 294, 295.
 “Carta abierta a Carlos Murciano”, 251.
 “carta abierta a José García Nieto”, 55, 125, 130, 188, 189, 227, 291.
 “Carta a Gabriel Celaya” (poesía), 126, 128.
Carta a un vidente, 227.
 “Carta a Victoriano Crémer”, 46, 47, 53, 55, 187.
cartas boca abajo, Las, 155, 156, 159.
cartas boca arriba, Las, 100, 155, 273, 299, 311.
 “carta de Gabriel Celaya, Una”, 100.

“carta de Juan Ramón Jiménez sobre la cuestión poeta/público, Una”, 27.

“Carta sobre a génesis dos heterónimos”, 73.

CASADEMUNT, B., 115.

CASAIS MONTEIRO, A., 73.

“Caso de ablativo”, 78.

CASTELLET, J.M., 107, 175.

Castilla, a Cultural Reader, 15, 153, 229-235.

CASTRO, A., 230, 233.

CASTROVIEJO, C., 202.

CELA, C. J., 230, 234, 235.

CELA TRULOCK, J., 249, 272.

Censura, 25, 136, 170, 173, 189, 273.

CENTRO DE ESTUDIOS HISTORICOS, 233.

CERNUDA, L., 151, 154, 156, 157, 159, 187, 193, 296, 319.

Ciencia de la literatura

concepto de, 287, 308.

concepto de literatura, v. **Literatura**.

conceptos de la, v. **Dominante, La, Escritor, Estilo, Extrañamiento, Forma, Contenido y Fondo, Función poética, Generación, Lector, Lenguaje, Literariedad, Obra Literaria, Originalidad Literaria**.

géneros literarios, v. **Novela, Poesía**.

v. **Crítica**.

v. **Métrica**.

Cine, v. **Poesía y cine**.

cine o el hombre imaginario, El, 204.

CLAVERIA, A., 96.

COHEN, J., 271.

Compromiso

poético y social, 26, 31, 32, 33, 36, 37, 47, 49, 53, 54, 93, 100, 104, 113, 128, 137, 138, 141, 227, 231.

Comunicación

artística, 87, 88, 89, 90.

lingüística, 87.

poética, v. **Poesía y comunicación**.

CONCHA, V. G. DE LA, 42.

“Con la lírica a otra parte”, 125, 127, 130, 131, 188, 189, 291.

“Con Machado, en Collioure”, 170, 171, 187.

Contemporáneo, El, 78.

Contenidismo, 306, 308, v. **Poesía** y contenido.

Contenido, v. **Forma** y.

Contexto

histórico, 87, 88, 89, 91.

universal, 88, 89.

Contribución a la crítica de la economía política, 53.

CORAZON, A., 223.

CORBALAN, P., 158.

Cormorán y Delfín, 156.

Correo Literario, 100, 187.

cosas como son (un "decir"), *Las*, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 55, 193.

COSTER, A., 200.

Creación

concepto de, 219, 280, 289.

en equipo, 34.

y trabajo, v. **Poesía** y trabajo.

CREMER, V., 46, 47, 187.

CRESPO, A., 153.

Criatura afortunada (Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez), 27.

CRISOGONO DE JESUS, FRAY, 200, 205.

Crítica

concepción de la, 62, 63, 68, 82, 94, 156, 226, 277, 308.

criterios de, 155, 157, 159.

literaria española, 148.

metodología de la, 61, 69.

social, 172, 194.

y biografía, 237-241.

y política, v. **Poesía** y política.

Crítica semiológica de Textos Literarios Hispánicos, 48.

CROCE, B., 304, 312.

Cruz y Raya, 54.

Cuadernos de Literatura, 41.

Cuadernos Hispanoamericanos, 186, 195, 203, 304.

Cuadernos para el Diálogo, 109, 119, 250, 266, 317.

CUADRA, P. DE, 21

"Cuando Bécquer estuvo en San Sebastián", 77, 78.

- Cuanto sé de mí*, 155, 160.
 “cuarto “Nadal”, El”, 66, 67, 69.
cultura bajo el franquismo, La, 115.
 “Cultura y política: la farsa del mandarín y el funcionario”, 123.
 CHAMPORCIN, E. DE, 36.
 CHICHARRO, A., 9, 10, 16, 42, 44, 48, 53, 58, 71, 119, 146, 165, 175, 230,
 251, 264, 273.
Chile en el corazón (Homenaje a Pablo Neruda), 273.
- De claro en claro*, 298.
 DELGADO VALHONDO, J., 41.
 “Defensa de nuestros poetas”, 23, 34.
De hombre a hombre, 151.
 “De la cultura de la resistencia a la cultura revolucionaria”, 176.
 DELIBES, M., 66, 67.
demás es silencio, Lo, 33, 55, 100, 104, 122, 274.
 DEMETZ, P., 306.
derecho y el revés, El, 153
Deriva, 51, 193.
Despacho literario, 156.
Destino, 44, 66.
Deucalión, 106.
 “día entre otros, Un”, 126.
Dialéctica, 213-219.
Diálogo, 153.
Diario Vasco, El, 203.
 DIAZ, E., 123.
 DIAZ, M., 248.
 DIAZ PLAJA, G., 59, 60.
 DIEGO, G., 100, 229, 233, 235.
 “Digo, dice Juan de Leceta”, 39, 41, 43, 45, 47, 187.
 “Díptico español”, 319.
Dirección prohibida, 100.
 “Doce años después”, 105, 192.
 DOMENCHINA, J.J., 36.
 DOMENECH, R., 153.
Dominante, la, 261, 264, 265, 282.
 DOMINGO, J., 122.
 DOMINGUEZ, G., 191.

DOMINGUEZ, SR., v. BECQUER, G.A.

Dominio del llanto, 61.

Doncel, 57, 59.

DORESTE, V., 43.

Dos cantatas, 153.

DUQUE, A., 154.

Egán, 30, 42.

Elegías de Sandúa, 57.

ELUARD, P., 106, 107, 190, 225.

encuentros, Los, 153.

ENGELS, F., 52, 157.

ENSAYO, 199-201, 234

“ensayo de Gabriel Celaya, Un”, 204.

“En torno a la poesía”, 23.

“En torno a Luis Cernuda”, 154, 159, 187, 296, 319.

Entreacto, 100.

“Entre Pío Baroja y Papini”, 81

En un vasto dominio, 154.

Escritor

responsabilidad del, 136.

segundo oficio del, 136.

situación del, 135, 244, 282, 291, 308.

y hombre, 238, 239, 240, 241.

v. Poeta

“escritor y sus medios, El”, 25, 36, 77, 94, 196, 199.

Espadaña, 26, 42, 46, 58, 60, 140, 141, 145, 146, 189, 223, 274.

“España de hoy en su poesía real, La”, 116, 139, 141, 142, 145, 147.’

“España en marcha”, 232.

“España en su poesía actual, 139, 142, 187, 189.

Españas, Las, 139, 170.

Espectador, v. Lector.

Espectador, El, 185.

Estación total con las Canciones de la nueva luz, La, 59.

Estafeta Literaria, La, 100, 115, 204, 205, 245.

Estética

general, 49, 85, 195.

prosaísta, 53, v. **Poesía** y prosaísmo.

y ética, 33, 43, 67, 134, 154.

- Estética**, 152, 156, 159, 304, 305.
 “Estilística y teoría del lenguaje”, 304.
Estilo, 277.
Estructura del lenguaje poético, 271.
Estudios de poética (la obra en sí), 115, 119.
Europe, 115, 139.
Excelsior, 100, 125, 155, 169, 170.
Existencialismo, 44, 45, 47, 50, 54, 55, 68, 104, 108, 109, 131, 209, 210, 211, 218.
 “existencialismo, El”, 45.
Exploración de la poesía
 análisis de, 206-222.
 críticas de, 202-204.
 partes y precedentes de, 201-202.
 referencias de, 15, 36, 77, 94, 196, 199, 224, 237, 240, 245, 253, 291, 293, 294, 296.
 y el ensayo, 199-201.
 “Exploración de la poesía”, 203.
 “exploración de la poesía, Una”, 196, 202.
Extrañamiento, 119, 283, 312.
Extremadura, 41
- “fantasma recorre Europa, Un”, 52, 54, 131.
Faro de Vigo, El, 153.
 FERNANDEZ ALMAGRO, M., 122, 128.
 FEUERBACH, L., 107.
 FIGUERA, A., 152.
 “filosofía marxista en el pensamiento español actual, La”, 124.
Finisterre, 27, 77, 201.
Fondo, V. Forma, Contenido y.
Forma, Contenido y Fondo, 63, 69, 70, 75, 86, 87, 92, 94, 117, 118, 206, 219, 220, 255, 282, 284, 285, 295, 305, 306, 312, 313.
Formalismo, 118, 306, 308, 315, v. **Poesía** y.
Franquismo, 37, 49, 121, 141, 145, 146, 147, 148, 163, 171, 176, 180, 189, 223, 225, 313, 314, 317.
 FRUTOS, E., 153, 156.
 FUERTES, G., 230, 234.
Función de Uno, Equis, Ene (F. I,X,N), 271, 310.

Función poética, 309, 310.

FUSTER, J., 50.

Gabriel Celaya, 107, 135, 155.

Gabriel Celaya frente a la literatura española, 16.

“Gabriel Celaya: la constante preocupación por el hombre”, 273.

“Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya”, 16.

“Gabriel Celaya, sólo poeta”, 249.

“Gabriel Celaya y la conciencia colectiva”, 114, 274.

Gaceta Ilustrada, La, 186, 195, 203.

GAMALLO FIERROS, D., 71, 78.

GAMONEDA, A., 122.

Ganigó, 122.

GARAGORRI, P., 311, 312.

GARCIA BAENA, P., 59.

GARCIA BERRIO, A., 306, 311-313.

GARCIA DE LA CONCHA, V., v. CONCHA, V. G. DE LA.

“García Lorca en San Sebastián”, 167, 173, 174.

GARCIA LORCA, F., 151, 163-169, 172-175, 187, 193, 274, 318.

GARCIA LORCA, Francisco, 169, 175.

GARCIA NIETO, J., 55, 125, 126, 127, 129, 132, 188, 189, 227, 291.

GARCIA RICO, E., 55, 108, 250.

GARCIA SANCHEZ, J., 226.

GARCIA VIÑO, M., 154, 160.

“GARCIASOL, R. DE”, v. ALONSO CALVO, M..

Garcilasismo, v. **Poesía garcilasista**.

Garcilaso, 145.

GARRIDO GALLARDO, M. A., 48.

GARROTE, V., 41, 101.

GASTON, A., 29, 109, 223, 246, 283, 318.

Gaviota, 86.

Generación

del 98, 160, 230, 233, 234.

del 27, 32, 36, 93, 100, 157, 164, 166, 169, 170, 175.

del 36, 175.

general, 155, 160.

GIL, I. M., 72, 74, 175.

GIL-ALBERT, J., 175.

- GIMFERRER, P., 115.
- GOETHE, J. W. VON, 113, 122, 190, 200.
- GOMEZ DE LA SERNA, R., 230, 233, 234.
- GOMEZ NISA, P., 154.
- GOMIS, L., 152
- GONGORA, L. DE, 34, 35.
- GONZALEZ, A., 171.
- GONZALEZ, J. M., 71.
- GONZALEZ DE LAMA, A., v. LAMA, A. G. DE.
- GONZALEZ GARCES, M., 43, 122.
- GONZALEZ GUZMAN, P., 109, 120.
- Grado elemental*, 171.
- GRAMSCI, A., 176.
- GRANDE, F., 119.
- GUERRERO ZAMORA, J., 41.
- GUILLEN, J., 71, 72, 75, 76, 169.
- GUILLEN, N., 155.
- GULLON, R., 43, 71-75.
- Gustavo Adolfo Bécquer*,
 análisis de, 240-246.
 descripción de, 237-240
 referencias de, 15, 77, 78, 94, 137, 159, 222, 227, 237, 239, 291,
 296, 299.
- GUTENBERG, 262.
- GUTIERREZ, F., 152.
- GUTIERREZ SOLANA, J., 230, 234.
- HARO TECGLLEN, E., 43, 59.
- HEGEL, F., 301, 305, 306, 308, 315.
- HEIDEGGER, M., 33, 44, 45, 50, 54, 111, 210.
- HENRIQUES, R., 66-68.
- Heraldo de Aragón*, 153.
- HERNANDEZ, M., 141, 146, 151, 163-166, 169, 170, 172, 175, 176, 187
- HERRERA, F. DE, 21, 35, 36, 77, 94, 199, 201-207, 209, 212-214, 218, 221,
 224, 237, 293, 294.
- “Heteronimia e ideologías estéticas: Fernando Pessoa y Gabriel Celaya”,
 22
- Heteronimo**, 72-74.
- HIERRO, J., 151, 155, 157, 160.

higa de Arbigorriya, La, 318.

Hijos de la ira, 101, 318.

Historia de la Literatura Española, 200.

Historia de las literaturas de vanguardia, 107.

Historia del corazón, 153, 156, 157.

“Historia del Partido Comunista de España”, 109, 120, 121, 193, 194, 318.

Hoja del Lunes, 95.

Homenaje a Camoens (Estudios y Ensayos Hispano-Portugueses), 22.

HORNO LIRIA, L., 153.

Hospital General, 66.

Humanismo

existencial, 32, 34, 37, 47, 109, 218.

marxista, 110, 111, 113, 132, 218.

IBAÑEZ, P., 258, 250.

Iberia sumergida, 179, 181, 231.

Idealidad, 153.

Ideología, 159, 242, 290, 291, 298, 300.

IFACH, M.G., 152.

Imagen Poética, 32, 34.

Inconsciente, 207, 224, 244, 277, 306.

Índice, 95, 96, 153.

Influencias Literarias, 244, 245.

Informaciones, 202.

Inmortalidad Literaria, 282, 295, 300, 307.

Inquisición de la poesía

contradicciones de, 282-290.

críticas de, 310-313.

estructura y sentido interno, 280-282.

introducción al análisis de, 279-280.

presupuestos teórico-metodológicos, 299-310.

referencias, 15, 25, 36, 39, 46, 56, 73, 77, 79, 94, 100, 117, 118, 137, 158, 159, 211, 220, 221, 227, 240, 243, 244, 246, 247, 248, 252, 259, 260, 261, 263, 265, 276, 277, 278.

y anteriores trabajos de G.C., 290-298.

y posteriores trabajos de G.C., 298-299.

y su momento histórico, 313-315.

Inspiración poética, 158, 280, 290, 291, 298, 300.

INSTITUCION LIBRE DE ENSEÑANZA, 233.

Insula, 25, 43, 66, 122, 135, 140, 153, 177, 202, 223, 251, 304, 311.

irreductible diamant, L', 100.

“ISMAEL”, 248, 250.

Itinerario poético, 73, 99, 177, 225, 251, 265, 271, 283, 314.

JAKOBSON, R., 95, 309, 310.

JIMENEZ, J. R., 27, 31, 32, 36, 57-59, 63, 173.

JIMENEZ MARTOS, L., 115, 153.

JUAN DE LA CRUZ, SAN, 36, 77, 94, 199, 201, 203-214, 219, 153.

“JUANES, JUAN DE” (G. CELAYA), 170.

“Justificación de un prólogo”, 152, 159.

Kantil (Revista de Literatura), 114, 167, 274.

LABORDETA, M., 57.

LAFFRANQUE, M., 168.

Lágrimas, 21.

LAIN ENTRALGO, P., 230, 234, 235.

LAMA, A. G. DE, 42, 46, 47.

LANDINEZ, L., 100.

“Last encounter with Lorca”, 167.

LAUTRÉAMONT, 106.

LAZARO, M. F., 16

Lázaro calla, 44, 65, 66, 68, 69.

LAZARO CARRETER, F., 115, 119.

“LECETA, JUAN DE” (G. CELAYA), 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 55, 71, 72, 73, 84, 126, 193.

Lector, 68, 75, 76, 79, 80, 86, 88, 89, 92, 93, 209, 226, 288, 307, 308, 309.
v. **Poeta** y público.

Lenguaje

artístico, 86, 92.

poético, 32, 40, 46, 48, 49, 114, 117, 119, 159, 219, 220, 270, 276, 281, 283, 284, 285, 286, 292, 293, 303, 307.

LENIN, V. I., 138.

libertad en el arte, La, 172.
 “Lingüística y poética”, 309.

Lírica de cámara, 271.

Literariedad, 307.

Literatura

concepto de, 75, 76, 272. V. **Novela, Poesía**

creación de la, v. **Creación**.

e inspiración, v. **Inspiración**.

e instituciones, v. **Premios literarios**.

influencias de la, v. **Influencias**.

vida de la, v. **Inmortalidad**.

y compromiso, v. **Compromiso**.

y comunicación, v. **Comunicación**.

y contexto, v. **Contexto**.

Literatura contemporánea en Castilla y León, 42, 146.

Literatura y política (En torno al realismo español), 55, 108, 250, 266.

LIZARDI, X. DE, v. AGUIRRE, J. M. (poeta).

“Lobos, Los”, 248.

LOPE DE VEGA, 254.

LOPEZ ARANGUREN, J. L., v. ARANGUREN, J. L. L.

LOPEZ SALINAS, A., 121, 171.

LUIS, L. DE, 100, 126, 133, 152, 153.

LUJAN, N., 27.

LUKACS, G., 115, 143, 306.

MaCLUHAN, M., 262.

MACRI, O., 200.

MACHADO, A., 32, 33, 37, 110, 113, 141, 151, 163-165, 170, 171, 173, 175,
 176, 186, 187, 193, 194, 229, 233, 234, 235, 318.

MACHADO, M., 229, 233.

MADARIAGA, S. DE, 229, 233.

Madrid, 153.

MAIAKOVSKI, V., 102, 126, 127.

MALLARMÉ, ST., 224, 225.

MALLO, A., 245, 250.

Manantial, 43, 46.

Manifiesto del Partido Comunista, 52.

MANRIQUE DE LARA, J. G., 186, 195, 196.

- MANTERO, M., 154.
Marea del silencio, 168.
 MARTIN GAITE, C., 121.
 MARTINEZ ROMERO, C., 9.
 MARTINEZ RUIZ, J., 36, 229, 233, 235.
 MARTORELL, F., 139.
 MARX, K., 52, 53, 105, 107, 112, 136, 301, 302.
 "MARX PRESSBURG", v. MARX, K.
Marxismo, 33, 37, 52, 53, 55, 97, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 123, 131, 134, 138, 141, 143, 147, 159, 171, 196, 211, 216, 218, 219, 221, 264, 276, 286, 287, 305, 308, 314, 315.
Massachusetts Review, The, 167.
 "Más sobre poetas y poesía", 23.
 "Memoria de Miguel Hernández", 169, 187.
Memorias inmemoriales, 65, 124, 191.
 MENENDEZ PELAYO, M., 200.
 MENENDEZ PIDAL, R., 229, 233.
Metapoesía, v. **Poesía** y.
Métrica
 general, 281.
 v. **Rítmica, Ritmo y Verso**
- Mijares*, 153.
 MILLER, H., 66-69, 226.
Mina, La, 171.
 "Mi Residencia de Estudiantes", 166.
 "Modernismo, 98 y lucha de clases", 160.
 MOLINA, R., 57, 59, 60, 62.
 MORALES, R., 155.
Morfología del cuento, 309.
 MORIN, E., 204.
Motamid, Al-, 50, 51.
Motores económicos, 166.
Movimientos elementales, 40.
 MUGICA, R. (G. CELAYA), 22, 36, 41, 42, 72.
 MUÑOZ CORTES, M., 43.
 MURCIANO, C., 251.
 "Musas en festín, Las", 102.

- “Nadie es nadie”, 99, 101, 110, 111, 122, 296, 308.
- NERUDA, P., 15, 122, 155, 168, 175, 187, 193, 194, 225, 232, 273, 278, 319.
- NIETZSCHE, F., 124, 134.
- Nihilismo**, 45.
- NORA, E. DE, 101.
- “NORIEGA, W.”, 21-24, 26.
- “NORTE”, EDITORIAL-COLECCION LITERARIA, 21, 22, 23, 25, 27, 29, 52, 101, 109, 125, 130, 223, 318.
- “Nota” (*Cantos iberos*), 232.
- “Nota” (*Poesía urgente*), 251, 252.
- “Notas para una *Cantata en Aleixandre*”, 153, 157, 186, 191, 194, 274.
- “Notas y encuesta sobre la «Generación sevillana del cincuenta y tantos»”, 154.
- “Noticia” (*Las cartas boca arriba*), 298.
- “Noticia de Henry Miller”, 66, 69.
- “Noticias literarias de España”, 100, 151, 155.
- Noticiero, El*, 41.
- Noticiero Universal, El*, 186.
- Novela**
- concepción de, 66, 67.
 - realista, 67.
 - y novelista, 67, 68.
 - y vida, 67, 68, 70.
- Nuestras Ideas*, 126, 169.
- “Nuestro cuarto “Nadal””, 66.
- Nueva Estafeta*, 249.
- Objetos poéticos*, 218.
- OBRA LITERARIA**
- y vida, 84, 92, 159, 172, 237, 238, 239, 240, 241. V. **Poesía** y vida,
 - Novela** y vida.
- “obra poética de Juan Ramón Jiménez, La”, 58, 63, 64.
- obra poética de Gabriel Celaya: Primera etapa, Influencias surrealistas, La*, 34.
- Originalidad Literaria**, 296, 300.
- OROZCO, E., 205, 264.

ORTEGA Y GASSET, J., 54, 121, 190, 209, 230, 233.

ORTELLS, F., 44.

OTERO, B. DE, 58, 59, 61, 64, 121, 171, 180.

“Pablo Neruda (Poeta del Tercer Día de la Creación)”, 187, 273.

“Pablo Neruda visto por Gabriel Celaya”, 273.

Páginas abandonadas, 71.

Páginas de doctrina estética, 73.

País, El, 167, 168.

PANERO, J., 175.

PANERO, L., 175.

Panorama de la literatura española contemporánea, 122, 133.

Papel Literario, El, 153.

Papeles de Sons Armadans, 115, 133, 153.

PAPINI, G., 15, 81, 82.

Para una teoría de la literatura. Introducción al pensamiento crítico contemporáneo, 303.

Parte de guerra, 100.

PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA, 147, 167.

Paz y concierto, 99, 100, 101, 122, 188.

“Pedro Caba, “¿Qué es el hombre?””, 52.

PEMAN, J.M., 141, 146, 175, 186, 195, 196.

pensamiento literaria de Gabriel Celaya (evolución y problemas fundamentales), *El*, 16.

“pensamiento literario (1939-1976), *El*”, 115.

“Penúltimas noticias de la poesía española”, 57, 58, 62, 63.

“Penúltimas noticias de Vicente Aleixandre”, 154, 158, 186.

Penúltimas tentativas, 65.

PEREDA, R.M., 134.

“personalidad literaria de Blas de Otero, La”, 58.

PESSOA, F., 22, 71-74, 225.

PINILLOS, M., 57, 151, 152, 156, 159.

“pistola en el pecho, La”, 126.

PLA Y BELTRAN, 122, 153.

“poco de historia, Un”, 100.

Poema de la bestia y el ángel, 141.

Poemas, 156.

Poesía

- concepto de, 60, 63, 206, 207, 211, 213, 219, 220, 221, 226, 241, 245, 276, 281, 286, 287, 289, 301, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310.
- concreto-visual, v. **Poesía** y experimentación.
- corrientes españolas de, 26, 30, 141, 175, 194.
- del exilio, 317-319.
- existencialista, 43, 44, 45, 194.
- formalista, 39, 117.
- función de la, 296, 308.
- garcilasista, 30, 31, 32, 34, 36, 37, 40, 59, 60, 61, 93, 116, 140, 145, 146, 156.
- idealista, 212, 213, 215.
- intemporal, 48, 103, 131.
- lírica, 36, 51, 199, 206, 207, 241.
- “oficial”, 39, 126, 141, 144.
- oral, 194, 205, 247-257, 259, 282, 284.
- perfectista, 46.
- popular vasca, 180, 182, 251.
- pura, 42, 93, 94, 293. V. *Exploración de la poesía*.
- real, 102, 114-117, 127, 132, 142, 144, 147, 212, 213, 215, 216.
- “sabia”, 23, 31, 35, 39.
- social, 33, 34, 54, 55, 99-103, 112, 114-116, 119, 123, 132, 138, 141, 144, 177, 185, 194, 211, 227, 231, 248, 261, 263, 297.
- surrealista, 32, 34, 40, 49, 106, 124, 134, 153, 157, 245.
- temporal, 48, 103, 131, 175.
- tremendista, 32, 145.
- vanguardista, 24, 25, 26, 145, 218, 225, 227.
- y cine, 269-272.
- y comunicación, 40, 49, 51, 52, 103, 158, 226, 281, 283, 299, 307, 308.
- y contenido, 23, 282. V. **Forma, Contenido y Fondo**.
- y escritura, 282, 284.
- y experimentación, 194, 250, 259, 267, 295.
- y medios técnicos, v. **Poesía** oral, **Poesía** y experimentación.
- y metapoesía, 209, 290, 291. v. *Exploración de la poesía*.
- y música, 250, 254, 255, 282, 299. v. **Poesía** oral.
- y poiesis, 36, 199, 206, 207.
- y política, 119, 120, 130, 140, 141, 144, 145, 146, 147, 207, 216, 266, 277.

- y prosaísmo, 39, 41, 42, 43, 44, 46, 51, 101, 104, 119, 131, 141, 182, 281, 292.
- y reflejo, 115, 142, 143, 144, 216, 282.
- y sociedad, 282, 286, 287.
- y trabajo, 34, 35, 39, 280, 291, 298.
- y vida, 79, 103, 237, 238, 239, 240, 241, 282, 297.
- y voz, v. **Poesía oral**.
- “poesía cantada, La”, 187, 247, 248, 255, 299.
- Poesías completas* (v. ALEIXANDRE), 154.
- Poesías completas* (G. CELAYA), 65, 100, 153, 166.
- “Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea”, 115, 119, 133.
- “poesía de Fernando de Herrera, La”, 201.
- “Poesía de hoy”, 58, 61, 64.
- “poésie doit avoir pour but la verité pratique”, 106.
- “Poesía en el aire”, 58.
- “¿Poesía eres tú?”, 121
- “Poesía eres tú”, 85, 86, 94, 100, 187, 190, 195.
- “Poesía eres tú” (1952), 99, 100, 101, 105, 118, 119, 130, 187.
- Poesía Española*, 100, 122, 126, 186, 195.
- Poesía española contemporánea*, 182.
- Poesía española (ensayo de métodos y límites estilísticos)*, 304.
- Poésie et verité*, 190.
- Poesía, hoy (1968-1979)*, 246, 283.
- “poesía nativa y la emigrante, La”, 317.
- “poesía oral, La”, 187, 247, 248, 252, 254, 295.
- “poesía pura de Fernando de Herrera, La”, 36, 77, 201.
- “Poesía pura, Metapoesía, Poesía de Vuelta”, 202.
- Poesía social. Antología*, 100, 133.
- “Poesía social y poesía experimental”, 187, 266, 295.
- Poesía urgente*, 133, 251, 252, 257.
- “Poesía y cine”, 269.
- “Poesía y conciencia (Notas para una revisión)”, 122.
- “Poesía y trabajo”, 187.
- Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*
 - críticas de, 194-196.
 - presupuestos y partes de, 190-194.
 - referencias, 15, 29, 35, 36, 39, 46, 49, 55, 85, 86, 93, 100, 101, 118, 126, 127, 135, 139, 140, 142, 153, 154, 164, 169, 170, 185, 203, 209, 247, 260, 265, 274, 290, 292, 294, 295, 296, 297, 298.

variantes de las ediciones de, 186-190

“Poesía y voz”, 253.

Poeta

andaluz, 173, 178, 179.

concepto de, 79, 190, 277, 280, 291, 296, 304, 305, 310.

función del, 48, 79, 224, 244, 291.

garcilasista, 26, 53.

marginación del, 25, 282, 291.

menor, 24, 34.

perfectista, 46, 48, 50.

ser histórico, 35, 240, 306.

social, 107.

sujeto, 10, 35, 112, 113, 114.

temporal, 46, 48, 50.

y hombre, 237, 238, 239, 240, 296, 298, 306, 310.

y público, 22-26, 30, 31, 34, 37, 39, 106, 116, 125-134, 137, 153, 248, 249, 251, 253, 254, 262, 282,

“Poetas y poesía”, 21.

“Poética”, 100.

“Poética de Gabriel Celaya”, 122

“polémica: defensa de la poesía, Una”, 27.

Polémica sobre marxismo y humanismo, 52, 112.

POMBO, M., 66, 67.

PONCE DE LEON, L., 204, 205.

PORCAR, J., 153.

“Por Machado, en Collioure y en Segovia”, 170, 171, 186.

“porvenir del analfabetismo, El”, 247, 252, 272, 294.

Prefacio, 106.

Premios Literarios

“Ciudad de Barcelona”, 152.

“Nadal”, 66, 69.

“Ruedo Ibérico”, 171.

“preocupación existencial de Gabriel Celaya, La”, 122.

Presença, 73.

PRIMO DE RIVERA, J. A., 168, 175.

principio sin fin, El, 40.

“Principios de poesía gráfica”, 187, 260, 261, 271, 295.

Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya, 16.

PROPP, v., 309.

Prosaismo, v. **Poesía y**.

PROUST, M., 95.

Pseudónimo, 73, 74. V. **Heterónimo**.

“punto de partida, El”, 31, 34, 35, 46, 291.

¿Qué es la nada?, 55.

que faltaba, Lo, 165.

“R. Gullón y J.M. Blecua, *La poesía de Jorge Guillén*”, 71.

Raíz, 41.

RAMOS, v., 153.

Rapsodia euskara, 177, 178, 181, 231.

rayo que no cesa, El, 166.

Realidad, 167.

realidad y el poeta, La, 253.

“Réalisme et réalité dans la nouvelle poésie espagnole”, 115.

Realismo, v. **Poesía real**.

“realismo como concepto crítico-literario, El”, 115, 119.

realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo, El, 116.

Reality and the poet in Spanish Poetry, 253.

“Recordando a García Lorca”, 167, 168.

“recuerdo de Federico García Lorca, Un”, 167, 168, 187.

red, La, 126, 128.

“Reflexiones acerca de la aventura del estilo en la penúltima literatura española”, 119.

“REIS, R.” (F. PESSOA), 72, 73, 74.

REQUENA, J.M., 154.

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, 166.

resistencias del diamante, Las, 100.

“responsabilidad del escritor, La”, 135, 137, 187.

“Respuesta a una encuesta: ¿Qué es la poesía social?”, 99, 101, 119, 187, 290.

Retórica, 48, 49, 51. v. **Lenguaje**.

Revista, 121.

Revista de Occidente, 247, 273.

Revista Hispánica Moderna, 43.

- revistas poéticas españolas (1939-1975)*, *Las*, 107.
revolución teórica de Marx, *La*, 302.
revolución y la crítica de la cultura, *La*, 119.
 RIDRUEJO, D., 152, 175.
 RILKE, R.M., 225.
Rimas, 78, 79, 237, 338.
 RIMBAUD, J.A., 107, 223-227.
 "Rimbaud sin más", 224, 226.
 RIO, L. DEL, 153, 185, 187, 194, 196.
 RIO HORTEGA, 167.
Rítmica, 281, 282.
Ritmo, 281, 282, 294.
 RIVIERE, J., 224.
 "Robert Henriques: *El capitán Smith y compañía*", 66.
 RODRIGUEZ, J. C., 303.
Romancero Gitano, 168, 174.
 ROSALES, L., 175.
 RUBIO, F., 107.

 SAINZ DE ROBLES, F. C., 153, 158.
saison en enfer, *Une*, 223, 224.
 SALINAS, P., 249, 253, 254, 256, 257.
 SALINAS DE MARICHAL, S., 253.
 "San Juan de la Cruz y pistolas al santo", 204.
 "SAN MIGUEL, FELIPE" (G. CELAYA), 139.
 SANCHEZ FERLOSIO, R., 121.
 SANCHEZ TRIGUEROS, A., 7, 11, 16, 59, 161.
 "SANCHO PANZA", 232.
 SANTOS, D., 59.
 SANTOS TORROELLA, R., 186, 195, 196.
 SARTRE, J.P., 33, 44, 45, 54, 69, 95, 101.
 SASTRE, A., 119, 121, 133, 138.
 SAUSSURE, F. DE, 304, 307.
 SEIRRA, P-O., 107, 135, 155.
 SEMPRUN, J., 101, 109.
 SENA, J. DE, 73.
Se parece al amor, 40.
 SERRANO PLAJA, A., 175.

- Significado actual del Formalismo Ruso*, 311.
Sigüenza, 152.
Simposio sobre Villaespesa y el Modernismo: comunicaciones, 161.
 SKLOVSKI, V., 95, 283.
Sobre Literario, El, 122.
 “Sobre poetas y poesía (Carta abierta a W. Noriega)”, 22, 77.
soledad cerrada, La, 36, 40.
Solidaridad Nacional, 43.
sombra del ciprés es alargada, La, 66.
Sonetos del amor oscuro, 168.
 SOREL, A., 176.
 SÖRENSEN, H., 313.
 SOS, E., 50, 51.
Structure du langage poétique, 271.
Style in language, 310.
Surrealismo, v. **Poesía surrealista**.
- “Tábua Bibliográfica de Fernando Pessoa”, 73.
 TAINE, H., 183, 200.
 TAMAMES, R., 230, 235.
Tarde, La, 122.
temporada en el infierno, Una, 223, 224.
Tentativas, 21, 65.
 “Teoría del lenguaje, Estilística y ciencia de la Literatura”, 304.
 “teoría del plagio: el equipo, Una”, 296.
Tiempo de Historia, 109, 121.
 “Tirios y troyanos (sobre poesía y política)”, 140, 148, 163, 187, 296.
 TINIANOV, J., 261, 264.
 TORRE, G. DE, 107.
 TORRENTE BALLESTER, G., 122, 132, 133.
 TOVAR, A., 203.
Trabajos y Días, 41.
Tranquilamente hablando, 39, 40, 41, 44, 45, 193.
 “Tres modos de poesía”, 203.
Triunfo, 153, 269.
 “TUERA, FRANCISCO” (G. CELAYA), 223.
 TURNBULL, PH., 229.

- UCEDA, J., 154.
- UNAMUNO, M. DE., 32, 33, 141, 229, 233, 234, 235.
Unidad, 166, 169, 245, 250.
Universal, El, 122, 154, 170, 185.
uno y lo otro, Lo, 65.
 “Usted como yo”, 52.
Uts-Cero, 269, 271.
- Vacación de estío*, 59.
- VALÉRY, P., 200.
- VARELA, A., 155.
- VAZQUEZ ZAMORA, R., 44.
- VALLEJO, C., 232.
- “Veinte años de poesía (1927-1947)”, 26, 30, 34, 77, 94, 110, 164.
 “Veinte años de poesía española”, 115.
- VELLOSO, J. M., 121.
- Verbo*, 44, 50, 58, 152, 156.
- “Verdad y poesía de Gabriel Celaya”, 195.
- Verso**
 concepto de, 252, 253, 281, 282.
 irregular, 32, 252.
 y prosa, 252, 281, 288, 289.
 y versículo, 32.
- “Versos de Baeza”, 165.
- Vía muerta*, 100.
- VICTOR MANUEL, 248.
- “Vida y escarnio de la poesía (al margen de una polémica)”, 27.
- Viejo Topo, El*, 123, 176.
- Viento del pueblo*, 141, 170.
- VIGLIONE, A., 81.
- VIVANCO, L. F., 175.
- VIZCAINO CASAS, F., 168.
- VOSSLER, K., 304, 305.
- Voz de España, La*, 21, 31, 45, 52, 57, 66, 71, 77, 81, 96, 167, 237, 347, 350.
- voz de los niños, La*, 293.

WAHNON BENSUSAN, S., 9

WARREN, A., 286.

WELLEK, R., 286.

“Xavier de Lizardi, poeta vasco”, 177, 180.

Yerma, 175.

YGLESIAS, J., 167.

“Y usted, ¿Qué?”, 52.

ZAMORANO, 121

ZARDOYA, C., 42,59, 61, 62.

General

	<u>Págs.</u>
Dedicatoria	7
Prólogo	9
Introducción	13
Capítulo I: Sus comienzos en la crítica literaria: El humanismo existencialista	19
Dos artículos para una polémica (1947)	21
Primer análisis de la poesía española contemporánea y una propuesta de acción (1948)	29
La polémica sobre el prosaísmo y la poesía coloquial (1949)	39
Los artículos críticos sobre la poesía española más reciente (1948-1950)	57
Los artículos críticos sobre novela (1948-1949)	65
Las recensiones críticas de ensayos y estudios literarios (1949)	71
Primeros indicios de una preocupación constante: Gustavo Adolfo Bécquer (1948-1949)	77
Polémica: Gabriel Celaya ante un artículo sobre Baroja y Papini (1948)	81
Primera aproximación teórica global al fenómeno artístico: <i>El Arte como lenguaje</i> (1951)	85

Capítulo II: Años cincuenta y sesenta: lectura humanista del marxismo	97
Primeras reflexiones teóricas acerca de la poesía social (1952-1955)	99
El público: a vueltas con el viejo problema de escribir para la inmensa mayoría (1956-1958)	125
El escritor: la responsabilidad y los medios (1958-1966)	135
Nuevos análisis de la poesía española contemporánea: la poesía politizada (1956-1962)	139
Nuevas críticas de la poesía española más reciente y noticias literarias de España (1952-1966)	151
La crítica politizada: en torno a los desaparecidos poetas republicanos Antonio Machado, García Lorca y Miguel Hernández (1948-1976)	163
Sobre poesía vasca: Xavier de Lizardi (1961)	177
Poesía y verdad (Papeles para un proceso) (1959 y 1979) ...	185
Capítulo III: De los sesenta a los setenta: profundización en su labor crítica y crisis y revisión de posiciones: hacia su propuesta teórica final	197
Exploración de la poesía a través de Herrera, Bécquer y San Juan de la Cruz (1964)	199
En torno a Rimbaud (1969)	223
<i>Castilla, a Cultural Reader: Un manual para extranjeros anglófonos</i> (1970)	229
Última lectura de Bécquer: el hombre, el escritor, la obra (1972)	237
Poesía y voz (1950-1976)	247
Poesía y experimentación (1971-1979)	259
Poesía y cine (1970-1972)	269
En torno a Pablo Neruda (1972)	273

Propuesta teórica final: <i>Inquisición de la poesía</i> (1972)	279
Nueva mirada a la poesía española contemporánea, mientras un ciclo se cierra (1974)	317
Bibliografía de Gabriel Celaya	321
Índice alfabético	341
Índice general	367



UNIVERSIDAD DE GRANADA

DIPUTACION PROVINCIAL DE GRANADA