

A. Chicharro Chamorro

Para ello, en un primer momento, expuse la evolución, globalmente considerada, de su pensamiento literario; en una segunda fase, la trayectoria desvía por los problemas teóricos fundamentales; en tercer lugar, me ocupé de la metodología de su labor teórica, y, especialmente, crítico literaria, error, dándole un buen espacio a los instrumentos, operaciones críticas en relación, así como a los conceptos y problemas teóricos. Finalmente, no ignoré el romanticismo y sentido histórico de las producciones en su sentido.

EL PENSAMIENTO LITERARIO DE GABRIEL CELAYA

EVOLUCION Y PROBLEMAS
FUNDAMENTALES

PROPUESTA

**EL PENSAMIENTO
LITERARIO
DE
GABRIEL CELAYA
EVOLUCION Y PROBLEMAS
FUNDAMENTALES**

ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

**EL PENSAMIENTO
LITERARIO
DE
GABRIEL CELAYA
EVOLUCION Y PROBLEMAS
FUNDAMENTALES**

*Colección PROPUESTA
de la Universidad de Granada
1983*

UNIVERSIDAD DE GRANADA. EL PENSAMIENTO
LITERARIO DE GABRIEL CELAYA. ISBN. 84-338-
0204-6. Dep. leg.: Gr. 339.1983. Edita e imprime: Secretariado
de Publicaciones de la Universidad de Granada. Hospital
Real. Granada. *Printed in Spain*

A mis padres

Desde hace ya algunos años vengo ocupándome del estudio de la teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya¹, procurando con ello cubrir una de las partes más interesantes de la historia de la crítica literaria española más reciente. En esta ocasión me dispongo a ofrecer al lector un perfil del resultado final de mis análisis. Para ello, en un primer momento, expondré la evolución, globalmente considerada, de su pensamiento literario; en una segunda fase, la trayectoria descrita por los problemas teóricos fundamentales; en tercer lugar, me ocuparé de la metodología de su labor teórica y, muy especialmente, crítica literaria, esto es, daré un breve repaso a los instrumentos y operaciones críticos en relación, obviamente, con los conceptos y problemas teóricos; finalmente, no ignoraré el funcionamiento y sentido históricos de sus producciones en este sentido.

EVOLUCION DEL PENSAMIENTO LITERARIO DE GABRIEL CELAYA

Ni que decir tiene que las concepciones que han venido caracterizando el pensamiento literario de Gabriel Celaya, hacen de este escritor una magnífica concreción de la serie de planteamientos teóricos y modos de hacer poéticos que han venido existiendo en nuestro país, por ceñirnos a lo más concreto, a lo largo de las últimas décadas.

A la hora de aislar la serie de evoluciones y cambios que han venido operándose en sus concepciones acerca del fenómeno poético, he de insistir en que estamos en condiciones de ofrecer un panorama completo de las mismas por cuanto, a pesar de haberse iniciado formalmente en la crítica literaria a finales de 1947, nos ha dejado cristalizadas poéticamente una serie de reflexiones y teorizaciones acerca de la poesía que gozan de una misma importancia y de una misma validez que sus trabajos teórico-críticos para conocer justamente su pensamiento literario². Su poesía sobre la poesía ha contribuido a que, mediante su análisis, conozcamos la primera y hasta ahora última palabra de Celaya en este sentido. De todas maneras, como el lector bien supone, son sus trabajos teóricos y críticos los que proporcionan el caudal más importante de información al respecto.

Las primeras concepciones que poseyó nuestro escritor sobre el fenómeno poético estuvieron estrechamente ligadas a uno de los últimos "ismos", precisamente al "ismo" con el que se comenzó a resquebrajar todo el edificio de las vanguardias artísticas y literarias que habían llenado la vida literaria europea a través de varias décadas: el surrealismo. Estas concepciones abarcan al Celaya de los años treinta, prolongándose contradictoriamente hasta los primeros años de postguerra. Así, su definición de la poesía como misterio, su concepción de la génesis del poema, su concepto de escritura automática y la relación que establece entre la poesía y la vida a través del inconsciente, nos muestran con perfecta nitidez sus concepciones surrealistas. Pero esta situación no habría de prolongarse durante mucho tiempo. Varias son las circunstancias que provocan una honda crisis de la que como resultado último nos encontraremos a un Celaya volcado en la vida y negando desde la poesía la poesía misma. A la crisis que sufre el escritor contemporáneo en tanto ha dejado de desempeñar su función social, lo que procuró estas sucesivas olas vanguardistas, hay que sumarle ahora la crisis de esta vanguardia misma, por razones más políticas que literarias, crisis que en nuestro país adquiere un auge relevante en los años de la guerra civil. La instauración en España de un régimen político de excepción como resultado final de esa guerra y la estrecha convergencia de intereses coyunturales y unidad en la lucha a que habían llegado las vanguardias literarias y la vanguardia política en los años de guerra abierta, procuraron las condiciones mínimas para que un cambio radical se operara en la vida y concepción de la misma del escritor vasco, una vez finalizada la guerra y serenado el campo de batalla. Este cambio comenzó a operarse a mediados de los años cuarenta, más concretamente hacia 1944, cuando

inconscientemente Gabriel Celaya comienza a escribir de una forma distinta, más comprometida, irónica y desesperanzada. La transformación operada tendría un nombre, también acabado en “ismo”, pero éste sí, distinto a los anteriores: existencialismo.

Desde 1944 en adelante, pues, comienza a acumular poemas de corte existencial y paulatinamente a adquirir un mayor grado de concienciación social que va a estallar a la luz pública en un año que es definitivo para Gabriel Celaya: 1947. En este año, publica varios libros de poesía y traducciones de poetas extranjeros y, finalizando el mismo, provoca una polémica al rebatir determinadas posiciones crítico literarias vertidas en un artículo de ocasión por parte de un periodista³: acababa de iniciar formalmente su labor crítico literaria. A partir de este momento sus publicaciones poéticas y teórico y crítico literarias se suceden incansablemente⁴. Esta específica intervención en la vida pública es consecuencia de una “preocupación”, de un estar comprometido fundamental, en sentido heideggeriano, que le lleva a los otros. Sus publicaciones actúan, pues, como una “solicitud”. No son tiempos de juegos poéticos ni críticos, sino de una defensa del hombre que ve en peligro y que concibe como sujeto libre en un existir concreto cuyo libre despliegue constituye la progresiva configuración de su esencia. El humanismo existencialista de que parte no puede estar más claro. Estas posiciones ideológicas van configurándose a través de sus publicaciones nacidas en todo momento lógicamente desde posiciones más éticas que estéticas. Asimismo, su labor teórico y crítico literaria de este momento surge tras haber recorrido buena parte del nuevo camino poético al que hemos hecho referencia y pretende fundamentalmente racionalizar y teorizar dicha práctica poética. Así, pues, sus inicios en la acti-

vidad teórico literaria están en función muy especialmente de su propia labor poética y de lo que la misma significaba, al mismo tiempo que estaban en función de su medio social. Por lo que concierne estrictamente a su labor crítica, ésta va ocupándose cada vez más de un objeto exterior a él⁵, reafirmando así su carácter de sujeto crítico y persiguiendo con ella, de la misma manera que en su faceta teórica, intervenir en la vida social, aireando estas posiciones y defendiendo lo “auténtico” y “humano” por encima de lo literario mismo, si bien de una manera más sometida al propio discurso crítico concreto. Esta situación va a provocar un estudio teórico de la función social del arte, realizado en 1949⁶. Así, pues, a partir de su ruptura con el surrealismo, Gabriel Celaya adopta una nueva actitud poética y unas nuevas concepciones que, como es el caso de su concepción del poeta como un hombre igual a otros hombres, le impelen a obrar, a explicar y a explicarse racionalmente, pues tanto él como su práctica literaria no son sobrehumanos. El aquí y ahora, el porqué y para qué subyacen a su práctica poética y lo conducen a su labor teórico-crítica.

Coincidiendo con los inicios de la década de los cincuenta, su pensamiento literario sufre algunas innovaciones que no representan un salto cualitativo con respecto a sus posiciones ideológicas anteriores, aunque esta conclusión no elimina en ningún momento la significación que posee el hecho de haberse producido estos “cambios”. El propio Celaya considera esta fase de la que les hablo como su “etapa marxista”, concepción del mundo ésta que ha procurado el auge y total desarrollo de la poesía social, así como de su discurso teórico y crítico paralelo. Como digo las concepciones y actitud básicas (la cuestión del prosaísmo, el darse a la inmensa mayoría, elaborar una poesía temporal y humana atenta a la circunstancia, etc.) no

han sufrido transformación radical alguna. Sin embargo, a simple vista, dos son las importantes innovaciones que se observan por lo que a su concepción de la poesía y del poeta respecta. En el primer caso, Celaya posee ahora una concepción de la poesía como instrumento para transformar el mundo; en el segundo, concibe al poeta como un individuo de naturaleza colectiva, un “sujeto social”⁷. Por otra parte, el escepticismo y la angustia existenciales parecen desaparecer. Su concepción de la poesía como instrumento de transformación, de progreso social no representa alternativa alguna, siendo más bien consecuencia de sus posiciones existenciales. El “transformar” a que alude Celaya no es un transformar marxista⁸. Por tanto, el marxismo no es la ideología —así actuará en nuestro escritor— que ha procurado el realismo social, sino que ha sido consecuencia de ese humanismo existencialista que le ha llevado a volcarse ahora más a los otros. Desde esta ideología humanista Celaya ha leído el marxismo, elaborando una interpretación humanista del mismo, esto es, imponiendo una lectura ideológica ajena al mismo. Por eso sus concepciones básicas no han sufrido alteración alguna. Ahora bien, aunque teóricamente incorrecta como es lógico, ésta es una ideología que políticamente debe ser respetada si atendemos al momento histórico concreto por el que atravesaba nuestro país en la fase de su mayor eclosión. De todas maneras, aunque en el origen de su poesía y crítica social no se observan cambios cualitativos, nuestro escritor ha creado las condiciones para evolucionar a una lectura contenidista del marxismo, igualmente incorrecta desde un punto de vista teórico, esto es, no marxista, en la que se deja ver por supuesto la filosofía de Hegel⁹.

En los años sesenta, la ideología estética realista entra en crisis en todas sus manifestaciones y de manera especialmente intensa en una de ellas: la poesía social¹⁰. Gabriel Celaya, cuya actividad en este sentido ha sido decisiva en nuestro país, acusa la nueva situación de manera significativa en su labor poética en un primer momento de la crisis, afectando finalmente a su discurso teórico y crítico literario, en sentido formalmente estricto. La estrecha unidad existente entre su labor poética y teórico-crítica que había venido observándose hasta estos momentos comienza de alguna manera a desdibujarse. Así, mientras el Celaya creador busca un nuevo modelo de poesía a través de la experimentación y de otros recursos, en ocasiones contradictorios entre sí¹¹, el Celaya teórico se ve impelido a reflexionar sobre la poesía en general en un intento de hallar explicación y solución teóricas ante la nueva situación creada¹². Pero, pese a observarse la separación antes dicha, en realidad ésta no es de base, ya que en ambos casos actúan unas mismas posiciones ideológicas, si bien presentadas de distinta manera al primar en un caso más el inconsciente y el propio "marco" que la poesía presupone y, en otro, al primar más la reflexión y las condiciones impuestas, cuando esto es así, por el objeto criticado. Esta situación a simple vista contradictoria no elimina la unidad de base de ambos discursos. Por lo que respecta a las posiciones ideológicas a que Celaya deviene ahora, conviene tener muy en cuenta que la crisis a que me he referido al principio de este párrafo tuvo también su traducción en el plano de la actividad público-política y a nivel teórico: en el primer caso, Celaya abandona el PCE o, mejor dicho, "pasa a la reserva"; en el segundo, abandona todo dogmatismo e inicia una profundización teórica en determinados supuestos marxistas. Pero esta profundización no va a ir más allá de una lectura contenidista del

mismo. No obstante, las nuevas posiciones ideológicas coexisten contradictoriamente con esa ideología humano-existencialista-nihilista que cala su inconsciente. Esta es, pues, la contradictoria unidad de su pensamiento que provoca la contradictoria unidad de sus discursos. En sus libros se observa cómo se apela, llamándolo de una u otra manera, a un principio que es traducción-inversión de la Idea Absoluta hegeliana. El resultado de esta concepción básica es en todos los casos el mismo: el hombre no puede gobernar su situación, porque este principio, determinante de sí mismo, existe con independencia de toda conciencia subjetiva. Concebir la realidad de esta manera conduce al Celaya existencialista al nihilismo, que se observa con claridad en su poesía¹³. Es lo que le queda, tras haber comprobado que el hombre no es el principio último y que el voluntarismo revolucionario no ha dado los frutos deseados. Así, pues, es en la coexistencia del hegeliano-marxista con el humano-existencialista-nihilista donde hemos de ver la contradictoria unidad de sus publicaciones de estos años. Y digo "unidad", a pesar de todo, porque en definitiva tanto una como otra ideología son variantes de unas mismas posiciones básicas, si bien dichas variantes han funcionado y funcionan en determinadas coyunturas históricas concretas de manera distinta.

TRAYECTORIA DE LAS CUESTIONES Y PROBLEMAS TEORICOS FUNDAMENTALES

Antes de iniciar la exposición, necesariamente breve, de la trayectoria descrita por los conceptos y teorizaciones fundamentales de Gabriel Celaya, expuestas a propósito del objeto que se presenta como artístico y literario, creo necesario exponer un razonamiento que nos ha permitido conocer el proceso de pensamiento que ha llevado a nuestro escritor a delimitar el objeto básico de sus investigaciones y análisis teóricos y críticos.

El procedimiento seguido por nuestro escritor para delimitar dicho objeto es en realidad inexistente, por cuanto Celaya no delimita teóricamente el objeto en cuestión, limitándose a aceptar como una verdad ya dada, evidente e incuestionable, el objeto de sus investigaciones y análisis, esto es, el objeto arte y, más concretamente, el objeto literatura, centrándose con interés particular en el discurso poético y en los elementos que en él convergen. Así, sin análisis previo ni justificación teórica alguna se encontrará ya dados los cimientos sobre los que irá levantando su edificio teórico hasta conseguir la altura de su *Inquisición de la poesía*. Esta es su base o punto de partida, que considero erróneo desde mi perspectiva teórica, pues en él se confunde el proceso real y el proceso de pensamiento. Partir de aquí, pues, supone aceptar una verdad dada de antemano que va a generar unas u otras explicaciones teóricas, pero en definitiva reproductoras de esa verdad básica, única e igual a sí misma: la verdad artística y literaria.

Son muchas las cuestiones y problemas teóricos tratados por Gabriel Celaya a lo largo de sus publicaciones, así como también son notorios los conceptos

por él elaborados. Estos conceptos, como es obvio, sin negar el objeto básico de que se ocupan, han sufrido una serie de evoluciones en algunos casos y en otros tan sólo alguna matización o profundización, también existen otros que no han sufrido transformación aparente alguna. Por otra parte, son tan numerosos los aspectos tratados acerca de esa realidad esencial inquestionada, que me veo obligado a proceder a una racional exposición de los mismos, con el objeto de no vernos inmersos en una maraña de teorizaciones aparentemente inconexas. Por esta razón, he procedido a una selección de los conceptos fundamentales que he agrupado de la siguiente manera: en primer lugar, expondré aquellos conceptos y nociones que posee acerca de las disciplinas y discursos teóricos existentes sobre dicho objeto básico; en segundo término, me referiré a sus concepciones generales del objeto en cuestión en sus distintas presentaciones y formas; por último, procederé a la exposición de sus distintos conceptos y análisis teóricos acerca de la poesía y de los elementos propios del discurso poético, que ha sido el objeto específico fundamental de su atención.

En el primero de los casos, nos topamos inicialmente con su **concepto de estética** o, más concretamente, con su concepto de belleza como objeto de que trata la estética, que viene dado, ya en 1949 (*El Arte como lenguaje*), en forma negativa al rechazar la tradicional concepción de la misma: Gabriel Celaya, en su aproximación teórica al arte, inicia su trabajo preguntándose qué es la belleza y remitiéndose por tanto a la estética: “Huyendo de las apreciaciones intuitivas, cabría admitir con Kant y con una tradición filosófica, que es quizás la tradición misma de la Estética, que la Belleza consiste en la perfección de los objetos, independientemente de que éstos nos agraden o no. Y, siguiendo este camino, cabría pensar que debemos buscar con ayuda

de la Estética o Estéticas ya formuladas, en qué consiste esa perfección de la Belleza, entendiendo que lo Bello es la esencia del Arte y que cada una de las obras de Arte concretas y particulares valen en tanto que se aproximan más o menos a esa Belleza única, absoluta y eterna que se yergue como un arquetipo en el cielo, siempre un poco platónico, de las ideas”¹⁴. Celaya rechaza, pues, estos conceptos al carecer de una elemental conciencia de la historicidad que posibilita los cambios de estilo y los cambios en las mismas concepciones del arte. Y termina diciendo: “No quisiera que en mi huida del doctrinarismo estético y en mis apelaciones a lo que hay de variable en nuestra apreciación de las obras de Arte vieran un relativismo. Lo que quiero subrayar es que el Arte, como cualquier hecho humano, no puede ni debe ser considerado en abstracto. Está ligado a una circunstancia, según dice Ortega. Está “en situación”, según diría Sartre. Existe únicamente como actividad concreta de un hombre también concreto que apunta un proyecto partiendo de una situación determinada. Considerémoslo así”¹⁵. Estas concepciones, que no han vuelto a ser expuestas posteriormente, no han sufrido modificación sustancial alguna, por lo que así han venido actuando a lo largo y ancho de su labor teórico y crítico literaria.

Sobre la ciencia de la literatura: en una ocasión se ha manifestado abiertamente al respecto y concretamente en tono despectivo, por cuanto asocia la ciencia de la literatura al estudio formalista de la misma: “Pero es claro —afirma— que, a pesar de todo lo que llevo dicho en este apartado, no se entendería lo que es una buena forma sin poner ésta en relación con su contenido. De no hacerlo así, se acabaría en pleno “formalismo” o en plena “Ciencia de la literatura””¹⁶. Para él, pues, la ciencia de la literatura posible es formalista y rechazable por tanto. El riguroso estudio de la literatu-

ra viene dado para él por el análisis de las formas y de las formas en sociedad. Estas breves referencias a la ciencia de la literatura, expuestas de manera adjetiva en el seno de su más importante estudio teórico, fueron formuladas en 1972, pero informuladamente han venido surtiendo sus efectos en su labor desde el principio prácticamente.

De la **crítica literaria**: a través de su producción en este sentido se puede reconstruir el concepto que posee de la misma, Ahora bien, ya desde los inicios mismos de esta específica tarea suya dejó expuesta una serie de reflexiones sobre lo que es y debe ser la actividad crítica que resumo de la siguiente manera: para participar en la experiencia de un escritor es necesario renunciar a comprender, porque la obra literaria, que es comunicación, debe ser vivida o recreada, motivo éste por el que sobra la inteligencia. Lo importante es leer directamente. La crítica literaria no la concibe por tanto como un acto de conocimiento de orientación científica u objetiva. Sencillamente es el allanamiento de un camino que conducirá al lector al descubrimiento personal a través del íntimo acto de lectura. Esta idea general de lo que es y debe ser la crítica tampoco ha sufrido transformación radical alguna, así como tampoco han sido transformados los objetivos básicos que perseguía con su labor crítica: incidir en su medio social.

De la **historia literaria**: las dos facetas que constituyen a Gabriel Celaya, la de creador y teórico-crítico, le han llevado a pronunciarse de manera distinta con respecto a la historia de la literatura. En el primer caso, ha rechazado su preocupación por tal disciplina al interesarle sólo y exclusivamente la vida literaria, creadora o recreadora, considerando la historia literaria justamente como lo contrario a toda vida poética, al

ofrecer falsas catalogaciones, etc.¹⁷. Pero, cuando ha predominado en él la faceta de teórico-crítico, sus reflexiones al respecto han sufrido un curioso planteamiento: “Pero todavía las Historias de la Literatura —dice— son un registro como el *Quién es quién*. Y si salimos de eso buscando una “historia sin nombres” caemos en posturas formalistas como la de Osip Brik (...). Ciertamente, la historia de la poesía no debe ser, como piensan los maniáticos de la “genialidad”, la historia de unos cuantos grandes hombres artificialmente extraídos de un conjunto de otros, sin los que nada hubieran sido”¹⁸. Lo importante para Celaya es dar cabida al “conjunto vivo” de la literatura, huyendo por tanto de la mera sucesión de nombres aislados, así como de una historia sin nombres o historia de unas formas, formas que por otra parte no existen por sí mismas salvo como virtual ocasión para establecer el contacto poético.

De la **métrica**: Gabriel Celaya se ha ocupado de esta parte de la “ciencia de la literatura”, con detenimiento, en la tercera parte de su *Inquisición de la poesía*, siendo ésta una de sus aportaciones más originales en el conjunto de su labor teórica. Esto plantea una contradicción que hemos de exponer y aclarar ahora: si aparentemente rechazaba la ciencia de la literatura por ser formalista, cómo es posible este estudio teórico-formal de la versificación por parte suya. El problema, desde una perspectiva interna a su propio discurso, queda resuelto si tenemos en cuenta que él concibe la poesía como una realidad con distintas facetas, analizables desde otras tantas perspectivas teóricas pertinentes. El error no estriba en un análisis formal, sino en ignorar la faceta social de la literatura y la determinación social última de los mecanismos lingüístico-formales. No hay contradicción, ya que él inmediatamente después de su estudio métrico pasará al estudio de

esas formas en sociedad. Su concepto de métrica o, como él gusta decir, rítmica, estriba en un principio fundamental: el carácter oral del discurso poético que, habiendo estado en el origen de la poesía, pasó con la escritura a un segundo plano: con la escritura, afirma, la rítmica se vuelve métrica y la exteriorización del ritmo fisiológico, al visualizarse en la disposición tipográfica, convierte en contemplación pasiva lo que era movimiento participado. Al ser desatendido este principio por lo que llama la “Métrica tradicional”, se sitúa en contra de la misma, descalificándola teóricamente, pues ésta no sabe dar razón de la versificación irregular de la poesía popular ni de los versos amétricos y fluctuantes de la Edad Media, así como tampoco la ofrece del moderno verso libre. Celaya concibe el ritmo como factor constructivo del verso y no como “accesorio externo”, lo que le lleva una vez más a rechazar la métrica tradicional en los términos que siguen: “Nada más lejos de la concepción dinámica del ritmo que la Métrica tradicional con sus petrificantes nociones de un verso monolítico y de una construcción isosilábica en cuyo origen está el alejamiento de lo oral”¹⁹. El estudio métrico que emprende Celaya se orienta, pues, a demostrar la falsedad del concepto monolítico del verso y del principio de ordenación rítmica basado en el isosilabismo. Su primera conclusión teórica es que el verso no es la verdadera unidad métrica.

El segundo grupo de conceptos y teorizaciones que paso a exponerles es el que se ocupa del objeto básico de estudio: el objeto artístico en alguna de sus manifestaciones (me ocuparé de su concepto de poesía en el tercer apartado de este punto, por la especial atención que ha prestado a esta forma literaria específica). **Concepto de arte:** el arte es, para el Celaya existencialista,

una técnica que enseña a fabricar lenguajes artificiales —el modo de hablar artístico—, técnica que se aprovecha de la fuerza natural expresiva. Posee además los siguientes rasgos: es intraducible, dándose en él una absoluta y radical indisolubilidad de fondo y forma; plurisignificativo; dice más de lo que puede parecer a los autores concretos; constituye una actividad gratuita al ser comunicación necesaria; y carece de objetividad, constituyendo una ocasión formal para establecer un contacto. Gabriel Celaya no ha vuelto a ofrecer su concepto de arte en sentido estricto. Podemos suponer la existencia de determinadas matizaciones a lo largo de su trayectoria, aunque ciertamente esta concepción básica no va a ser negada nunca por nuestro escritor. Las matizaciones a que me refiero vienen dadas por la serie de evoluciones ideológicas que veremos al hablar de su concepto de poesía, razón por la cual remito allí al lector.

Concepto de literatura: Obviamente, su concepto de literatura en sentido global está inmerso en su concepción general del arte. Propiamente no ha expuesto de manera explícita su concepción de la literatura general, aunque esta circunstancia no elimina, como es lógico, su existencia. Así, la literatura es un modo de hablar específico basado en la fuerza natural expresiva de una lengua. Es, pues, una actividad lingüística especial que persigue, por ser tal, la comunicación. Dicha comunicación está limitada por las condiciones en que se establece la misma, careciendo las obras literarias de objetividad por sí mismas y constituyendo por tanto meras ocasiones formales para establecer la comunicación, comunicación que por otra parte dejará en nada la materia verbal. En la literatura se dan cita elementos puros e impuros, constitutivos en su raíz de la obra literaria. Estas concepciones básicas tampoco van a ser negadas lógicamente, si bien las matizaciones pro-

vendrán de la función social que en distintos momentos atribuye al fenómeno literario. Pero, tal como afirmaba a propósito de su concepto de arte, va a ser en sus concepciones de la poesía, éstas explícitas y razonadas, donde vamos a encontrar el complemento necesario a esta breve descripción de su concepción básica.

Concepto de novela y novelista: Celaya es fundamentalmente poeta y teórico-crítico de la poesía, lo que explica el hecho de su escasa dedicación a este género literario en ese doble plano²⁰. Esta circunstancia justifica además que su concepto de novela, éste sí, formulado explícitamente, fuera vertido en uno de sus escasos artículos críticos al respecto²¹, un artículo de corte existencialista, no habiendo sido redefinido después, aunque bien es cierto que dicho concepto ha sido de alguna manera rebasado por sus teorizaciones posteriores expuestas a propósito de la poesía. Es ahí, donde nuevamente podemos informarnos acerca de la suerte que haya podido correr su concepción básica, concepción que paso a exponerles: No puede hablarse hoy —1949— de novela al igual que lo hacía la vieja preceptiva, afirma, ya que la regla de la novela es no tener reglas algunas, escondiéndose bajo ese término poemas en prosa, autobiografías, reportajes, problemas de palabras o procesos cruzados y, a veces, un mero contar por contar. Así, pues, es tan variada en intención y estructura la producción novelística que no puede hablarse propiamente del género novela. Por lo que a la producción novelística contemporánea concierne, ésta no es novela en el sentido de aquellas novelas realistas y objetivas del pasado siglo, porque la inseguridad existencial en que se siente el hombre actual le impide entregarse a esas vastas proyecciones objetivas, convirtiéndolo todo e incluso el hecho mismo de novelar en un problema personal. Esto da pie a su concepto de novelista: es el elemento fundamental,

no sólo constructor de narraciones objetivas, que por su experiencia existencial y a través de su discurso narrativo se encarna en él, persiguiendo objetivos que van más allá de lo estético, esto es, persiguiendo objetivos que procuran la comunicación de un mensaje de base experiencial: vida y obra unidas.

El tercer bloque de conceptos que vamos a rastrear son los que se refieren al fenómeno poético y, en él, a todos los elementos que lo constituyen. Veamos, pues, inicialmente su **concepto de poesía**: la primera concepción que poseyó Gabriel Celaya acerca de la poesía fue propiamente vanguardista, surrealista para ser más concretos: una concepción “metapoética” de la misma, según original expresión celayana²²: la poesía es el misterio. Pero pronto hizo un racional ajuste de cuentas contra tal irracionalismo surrealista: “¿Qué es entonces la poesía? —se pregunta— Decirlo no resulta fácil. Y quizá sea pura y simplemente imposible si planteamos la pregunta en términos absolutos e intemporales”²³. A partir de esta actitud básica, se van a suceder distintas formulaciones del concepto de discurso poético, coincidiendo todas ellas finalmente en un principio básico que por otra parte no niegan lógicamente sus descritos conceptos generales de literatura y arte: la poesía no es más que un discurso lingüístico fabricado con industria humana para explotar hasta el límite la fuerza natural del lenguaje y lograr la comunicación. Dicho discurso poético es, pues, resultado de un específico modo de hablar, esto es, posee un lenguaje no común o poético en el que el poeta se expresa auténticamente, siendo este discurso mostración de lo real.

Este concepto de poesía no es nunca negado por Gabriel Celaya ¿Qué sentido tiene entonces hablar de las distintas concepciones que, acerca de la poesía, lo han caracterizado? Hablaba anteriormente de la con-

tradictoria unidad, pero unidad al cabo, de su pensamiento literario, y retomo esta conclusión a la hora de exponer sus distintas concepciones sobre la poesía o, más claramente dicho, sobre la función social de la poesía. Aquí radica la explicación de esta aparente contradicción: Celaya ha pensado siempre la poesía de la misma manera, tomada ésta “abstractamente”; pero, cuando ha depositado su atención en la poesía en su función social, se ha visto obligado a justificar teóricamente el sentido de esta práctica, según necesidades históricas de tipo coyuntural. Se puede distinguir, pues, dialécticamente el sentido de una y otra labor teórica que, como es lógico, van estrechamente unidas. Esto explica que la labor teórica de Gabriel Celaya se encuentre determinada y sobredeterminada históricamente. La poesía para él siempre ha sido una misma cosa: un modo de hablar especial, un discurso lingüístico especial, destinado a la comunicación. Ahora bien, cuando comienzan a observarse diferencias notables es a la hora de justificar teóricamente determinadas prácticas teóricas concretas a las que se encuentra directamente vinculado. De ahí que, en sus reflexiones sobre el lenguaje poético por ejemplo, vayan unidas las explicaciones propiamente teóricas del mismo con las justificaciones del lenguaje poético prosaísta que ha llenado varias décadas de la vida poética española. De ahí que, en su caracterización teórica de las distintas formas de existencia de lo poético, se den unidas explicaciones de estas formas en sentido abstracto con la búsqueda de las “buenas formas” o formas socialmente eficaces. Este es por tanto el doble sentido de su labor teórica que realmente tiene un solo sentido histórico. Así, pues, partiendo de una misma base, el Celaya existencialista-marxista justificará el porqué y para qué de esa verdad básica de una manera y el nihilista-hegeliano-marxista lo hará de otra, pero sin que se

lleguen a producir rupturas de base entre uno y otro, porque en definitiva ambos están diciendo una misma ideología de base, eso sí, presentada de manera distinta. Están diciendo unas mismas categorías ideológicas de base que, orientadas en uno u otro sentido, funcionan con arreglo a los intereses de uno u otro grupo social e incluso pueden funcionar, con valor deíctico, en el caso de sus planteamientos hegeliano-marxistas, para la consolidación de una ideología antagónica, contando con la voluntad o no de quien produce y reproduce dichas categorías y con el estado de la lucha ideológica de clases.

Visto su concepto de poesía, detengámonos en las distintas **concepciones concretas del lenguaje poético** y de la función social del mismo, dentro de la unidad básica a que me he referido, que da por existente dicho lenguaje, así como acepta la específica naturaleza lingüística del mismo y, por ser tal, su básica función comunicativa. Así, en un primer momento, calado por el existencialismo, la función que atribuye a la poesía es alcanzar objetivos más que estéticos, por lo que procura y justifica teóricamente una poesía sustancialmente humana, de hondas verdades, escrita en un lenguaje vivaz e hiriente: el lenguaje poético prosaísta concebido y justificado teóricamente como una retórica anti-retórica, cuyo objetivo es procurar la comunicación con la inmensa mayoría. Estos planteamientos constituyen la base de sus reflexiones en torno a la llamada poesía social que procura un lenguaje poético realista, más en sentido brechtiano que lukacsiano, en el que nada de lo que es humano debe quedar fuera, procurando así más la eficacia expresivo-comunicativa o las buenas formas que el cuidado de las formas por sí mismas. En esta etapa, intensifica su atención —intenta justificar teóricamente— al aspecto social de los materiales y elementos constitutivos del discurso poético:

poeta, lengua, lectores, sin que esta nueva orientación suponga una ruptura con lo anterior. En un tercer momento, que hemos dado en llamar de crisis, Gabriel Celaya concibe el lenguaje en sus elementos mínimos, fundamentalmente sonidos, mediante o, como él dice, en los cuales se muestra inconscientemente lo real. El lenguaje no es concebido por sí mismo en el sentido fetichista que también ha teorizado, sino en tanto a través de esta vuelta a la elementalidad lingüística es posible ir al centro de las cosas, esto es, a lo que por elemental no puede pensarse de nuestra materia, siendo ésta la función fundamental de la poesía ahora. Proceder así procura, de esta manera lo piensa, un lenguaje sorpresivo, lo que legitima su función poética.

Pero, todas estas concepciones, insisto, están unificadas en su base por sus reflexiones teóricas abstractas acerca del lenguaje poético. Estas reflexiones, que han alcanzado su formulación más rigurosa en *Inquisición de la poesía*, vienen de antiguo, calando por tanto toda su producción: lo que caracteriza al lenguaje poético es su carácter auténtico frente al carácter común del lenguaje práctico, en tanto encarna el acto de hablar, lo que explica su intradicibilidad, al captar y no aludir, al estar íntimamente vinculado lo acústico al significado, no pudiendo separarse el contenido de la forma. Desde una perspectiva semántica, el lenguaje poético toma la vertiente analógica del lenguaje, lo que hace la palabra representación de un "haz de alusiones" bien como símbolo polivalente bien como asociativo-evocador. De esta manera, el lenguaje se hace figurado, esto es, multiforme y analógico, lo que permite la aparición de un campo de referencias que no corresponde a la realidad cotidiana, consiguiendo el efecto de sorpresa necesario. El lenguaje poético es lenguaje sin más, en su autenticidad o pureza.

Hemos visto el concepto de poesía, que nos ha

remitido al de lenguaje poético, abstracta y concretamente considerado, veamos ahora qué conceptos posee de dos elementos básicos del proceso de comunicación poética: **el concepto de poeta y el de lector o público**, con lo que damos entrada a la consideración de un problema que en todo momento ha preocupado a Gabriel Celaya: la relación entre estos dos elementos, el poeta y el público. Por lo que al primer elemento de este proceso concierne, Gabriel Celaya ha expuesto que el poeta es un ser, directamente vinculado con su tiempo, que expresa una verdad humana esencial en la que todos se reconocen, pretendiendo comunicarse y engrandecerse con su obra, forzando así la finitud existencial. Asimismo, el yo lírico no corresponde con el hombre que lo ha creado, pues miente para decir su verdad: la poesía. Esta concepción básica se mantiene intacta desde su trabajo *El Arte como lenguaje* hasta *Inquisición de la poesía*. Pero, cuando Celaya toma su objeto de reflexión concretamente, observamos una serie de evoluciones que comienzan en su consideración del poeta comprometido con su medio social en su devenir existencial, pensando este compromiso como una relación que establece un sujeto con otros sujetos. En un segundo momento, el poeta es considerado como un yo colectivo, no neutral, pues trabaja algo que no es exclusivamente suyo, sino algo social. Por eso debe darse a los demás, por eso debe darles la expresión que buscan. En este sentido, el poeta no es nadie²⁴ y rechaza por tanto su originalidad. Es un yo colectivo, pues, habitado por presencias que no son él. Tras estas reflexiones propias de su “etapa social”, vuelve a concebir al poeta como a un nadie, pero en este caso además por estar sumido en una estructura impersonal que todo lo domina y contra la que nada puede, salvo ceñirse a la palabra por la palabra y mostrar así lo real: su oscura vivencia de esta realidad his-

tórico-natural, algo así como un poeta-medio. Estas distintas concepciones concretas no niegan su concepción básica, en la que claramente separa al poeta del hombre. Pero esta separación, que teoriza en un sentido interno con cierto rigor²⁵, no tiene siempre su “traducción” a nivel crítico concreto y aun teóricamente hemos encontrado algunas contradicciones en este sentido²⁶. En todo momento, por lo demás, ha concebido al poeta como un trabajador especial, como un obrero del lenguaje.

Del lector o público: es éste un elemento vital del proceso de comunicación poética, sin el cual la poesía no llegaría a existir, pues ésta es comunicación. Así, pues, la obra no concluye con su terminación, sino que inicia un ciclo permanentemente abierto hasta que se produce el contacto y así sucesivamente. El lector es cualitativamente idéntico al creador, pues recrea la obra a la que accede de manera directa, en su búsqueda de la comunicación poética que está más allá de la obra misma, siendo ésta mera ocasión formal para el establecimiento de dicho contacto. “Y así entramos en la función poética. Si el autor da vida a algo más que lo que personalmente piensa o cree —expone Celaya—, también el receptor entra en su obra por algo más que un asentimiento a lo que expresa. La función poética no propone algo genérico o común. A nadie se le pediría que estuviera de acuerdo con todos los personajes de un drama. Nuestra participación en esa función es un vivir cuantas posibilidades quepan dentro de la totalidad”²⁷. Por otra parte, sus reflexiones acerca del lector concretamente considerado han sufrido las mismas evoluciones que su correlato dialéctico, el creador. Así, ha considerado al lector como sujeto en la historia, después como sujeto histórico, etc., pero sin negar nunca la concepción básica antes descrita.

Respecto de la situación concreta del actual **divorcio del poeta con el público**, Celaya se ha manifestado ampliamente, siendo esta situación motor de muchas de sus reflexiones y de muchos de sus poemas. Justamente, esta situación la denuncia en el primero de sus artículos críticos²⁸, aunque el análisis que hace de la actual marginación social del escritor resulte vago, pese a que se remita al origen social de esta marginación. Asimismo, las soluciones que emprende para eliminar este divorcio son ineficaces, si bien le llevan al prosaísmo y a una poesía sustancialmente humana y atenta a su circunstancia. En su “etapa social”, esta cuestión es objeto de más pormenorizados y concretos análisis²⁹, aislando una serie de soluciones para eliminar dicha incomunicación poética, soluciones que han de pasar por una transformación de la realidad, un cambio estructural de las circunstancias político-económicas, mediante la creación de conciencia en un primer momento y, posteriormente, mediante el cambio revolucionario mismo, uniéndose así la revolución poética y la revolución política. Más adelante, ve en los nuevos medios técnicos de transmisión oral, la posible solución definitiva, yendo paralela la revolución que estos nuevos medios procuran a la revolución social. Es en su último trabajo teórico, *Inquisición de la poesía*, donde Celaya estudia el problema con detenimiento y gran acierto, ocupándose por un lado de la explicación sociológica del desclasamiento del poeta, lo que ha generado esta situación, así como de las posibles soluciones, insistiendo en una búsqueda que le ha llevado al estudio de las formas poéticas socialmente eficaces. De todas formas, la situación sigue irresuelta.

Tipología de la poesía y tipología de los poetas: en sus análisis concretos³⁰, el crítico vasco viene exponiendo desde el principio la existencia de dos tipos de

poetas y de poesía: los poetas perfeccionistas que se oponen a los temporalistas y sus respectivos discursos: la poesía intemporal que se opone a la temporal. En el primer caso, se persigue la belleza; en el segundo, la eficacia expresiva. Una es un fin en sí mismo; la otra, un medio de actuación social. Aquélla se dirige a la inmensa minoría; ésta, a la mayoría siempre. La poesía intemporal o perfeccionista utiliza el lenguaje por sí mismo; la temporal utiliza todo lo humano en el lenguaje. Como bien sabemos, esta caracterización de los distintos tipos de poesía está penetrada, como es lógico, por la específica situación que ha atravesado la poesía española de las últimas décadas, habiendo expuesto Celaya la existencia de una poesía ideológica frente a una poesía auténtica o, dicho en otros términos, de una poesía idealista frente a una poesía realista. Por otra parte, Celaya elaboró un estudio teórico “en vivo”, *Exploración de la poesía*³¹, que se pretende abstracto, de los distintos módulos existentes de la poesía en general. Este primer y último análisis hasta el momento se centró en la poesía idealista, llegando a las siguientes conclusiones: existen dos módulos eternos de la poesía, “poiesis” y “lírica”, que, lingüísticamente, se diferencian en sus objetivos y concepciones: fabricación con palabras de objetos bellos en el primer caso y, en el segundo, instrumento para participar en algo inefable. Ambos módulos constituyen una unidad dinámica que es la síntesis de la poesía, al poseer elementos puros e impuros. Frente a estos dos módulos existe una tercera posibilidad que funde el arte y los abismos inconscientes en un objeto recobrado tras la experiencia inefable: construcción y comunicación poéticas, síntesis real entre “poiesis” y “lírica”. De la que concibe como poesía no idealista, hablan otros trabajos suyos, prácticamente la mayoría de los mismos. Finalmente, de esta contradicción dialéctica

surgirá como síntesis la verdadera poesía, por fin mayoritaria.

Este ha sido el repaso, breve y necesariamente incompleto, de una serie de cuestiones y problemas teóricos a través de la trayectoria de Gabriel Celaya. He de concluir nuevamente que sorprende la unidad de planteamiento y concepciones básicas en nuestro crítico: lo "esencial" no es negado nunca. La trayectoria de estas concepciones es en este sentido lineal. Ahora bien, cuando se aprecian ciertas evoluciones es al entrar en contacto directo con lo que él ve como realidad. Así, pues, estas concepciones han ido calando todas sus posiciones ideológicas, explicando o mostrando así la sorprendente unidad de base de las mismas.

INSTRUMENTOS METODOLOGICOS

Podemos considerar la primera labor crítico literaria de Gabriel Celaya, la realizada en los años cuarenta y cincuenta, como una tentativa de crítica sociológica. Y digo tentativa, pues carece de un método preciso de análisis y por tanto de una sólida base teórica en este sentido, al menos por lo que respecta a los años de su mayor labor crítica. En esta penuria teórica inicial han incidido una serie de circunstancias que, como la urgencia de lograr unos efectos históricos inmediatos, la sobredeterminación de dicha práctica por una ideología política y la utilización de dicho discurso como un instrumento de directa acción social, han hecho que dicha labor no constituya la puesta en acción de una serie de planteamientos teóricos sólidamente elaborados, sino que sea, por el contrario, el

desarrollo de sus, por lo general, urgentes teorizaciones de unas determinadas posiciones y necesidades ideológicas de corte humano-existencial-marxistas. De ahí que gran parte de su labor crítica apenas sí pase por los textos, centrándose en aspectos generales del fenómeno poético o en sus autores y específica visión de la realidad que sustentan, intentando ver la conexión existente entre éstos y su momento histórico de una manera inmediata y mecanicista. Hay otra fase en su labor crítica concreta, más cualitativa que cuantitativa, en la que se ve a un Celaya que ha profundizado en sus reflexiones teóricas sobre el fenómeno poético y, sobre todo, por las razones aducidas, en la que se ha perdido toda urgencia de acción política, por lo que ha comenzado a desdibujarse la sobredeterminación a que estaba sometida. Los escasos trabajos críticos en este segundo momento responden pues a un crítica sociológica de carácter contenidista, con algunas excepciones, habiendo perdido por tanto el carácter de tentativa. Es este panorama de su tarea crítica concreta, tan brevemente expuesto, el que va a explicar ciertas desigualdades entre unos y otros procedimientos críticos y algunas contradicciones entre este tipo de trabajos y los de tipo teórico, sobre todo en ese primer momento delimitado.

En esa fase, que hemos dado en llamar de humanismo existencialista, Gabriel Celaya muestra ya desde el principio la serie de preocupaciones sociológico-poéticas que le llevan no sólo a ensayar determinados análisis generales, sino a proponer una norma de acción poética y a elaborar una suerte de crítica-censura en más de una ocasión. Proceder así es consecuencia de su compromiso existencial que ha procurado el primado de criterios éticos, calando éstos su labor crítica (también, por supuesto, aunque de manera más controlada y reflexionada, la teórica). Por lo que respecta a la

metodología crítica empleada ahora, cabe afirmar que su labor crítica se caracteriza por una ausencia de método. El expone de un libro o de un poeta lo que **ab initio** piensa, lo que le dicta su impresión. Sus lecturas no son resultado último de un pormenorizado análisis concreto sometido a un método, sino que son consecuencia de una serie de factores: en primer lugar, de sus propias concepciones al respecto; en segundo, por necesidades histórico-circunstanciales; y, por último, por el medio periodístico en que aparecen dichos trabajos y público a que van dirigidos. Más de una vez, sus interpretaciones han dado cabida a la recreación antes que a una explicación controlada, lo que nos vuelve a mostrar el carácter ametódico de su proceder crítico.

Por otra parte, existe un curioso divorcio entre sus teorías acerca del arte como lenguaje, expuestas con rigor, y su labor crítica de estos años. Esta separación, que no es radical, lógicamente afecta, como digo, a la rigurosidad de exposición y planteamiento en un caso frente a la urgencia, tono y lucha directa que presenta su tarea crítica en otro. Pero fuera ya de esta contradicción global, existe concretamente un divorcio entre las reflexiones de *El Arte como lenguaje* acerca de la cuestión forma/contenido, aspectos que van unidos inseparablemente, y acerca de la cuestión artista-escritor/hombre, que considera dos realidades distintas, con respecto a determinados análisis concretos de este momento. Por poner un caso, sus análisis de algunas novelas muestran cómo se reduce por un lado al argumento y cómo ve dichas novelas, al considerarlas testimonio existencial-biográfico de sus autores. Estas contradicciones se repiten una y otra vez.

No se observa diferencia cualitativa alguna entre los instrumentos y operaciones críticas de sus análisis

plenamente existencialistas y los que obedecen a su lectura humanista del marxismo, desde una perspectiva global. Su discurso crítico, y en él van obviamente todos los elementos y procedimientos utilizados, está sometido al mismo criterio ético que es el que preside tanto la selección del objeto y faceta del mismo a criticar como el hecho crítico en sí. Existe una diferencia no obstante: Gabriel Celaya elabora ahora nuevos conceptos, elemental e inexactamente marxistas, que tienen una constante y tópica traducción en sus artículos críticos: su concepto de poesía real o auténtica, su aceptación consciente o inconsciente de la teoría del reflejo, su concepto del poeta como sujeto social, etc. En su actividad crítica, pues, somete a contraste con esta serie de supuestos todo cuanto toca, procediendo a exponer de una manera maniquea sus juicios al respecto, que descalifican, pese a sus gustos literarios personales incluso, o alaban y dan por socialmente válida determinada producción o determinado poeta. Proceder así está en función de conseguir una lectura crítica coyunturalmente eficaz que hace de la misma una lectura politizada, aun cuando en determinado artículo rechaza la sobrepolitización de la crítica literaria española del momento para proponer una reconciliación de todos los españoles y eliminar el clima de guerra civil, esto es, está imponiendo de esta manera otra lectura política —respetable a todas luces, pero política al fin y al cabo—, propiciada por su partido. Los procedimientos de análisis están determinados en todo momento por determinada necesidad, urgencia o específica coyuntura (tal la conveniencia de unir en ocasiones lo que teóricamente ha separado: la vida y la obra) al mismo tiempo que por sus concepciones teóricas básicas. Finalmente, se observan contradicciones similares a las apuntadas en el párrafo anterior.

La producción teórica más importante de Gabriel Celaya, excepción hecha de su pequeño trabajo *El Arte como lenguaje*, coincide con la crisis de la ideología estética realista, que ha dado como frutos sus más conocidos libros de poesía y su producción crítica más abundante. Esta crisis, lejos de sumirlo en el silencio, lo lleva a reflexionar detenidamente sobre el fenómeno poético, sin urgencias de actuación político-social. A partir de los años sesenta, nuestro escritor se vuelve, sin por ello negar determinadas concepciones básicas, al fenómeno al que se aproxima ahora pertrechado de una mayor información teórica, profundizando así su faceta de teórico y crítico literario. Por esta razón, eliminaba anteriormente el carácter de tentativa de su crítica sociológica que, acertada o no, puede gozar plenamente ya de esta consideración. En esta ocasión, pues, los instrumentos metodológicos que especialmente nos interesan son los que se refieren a sus libros teóricos, por cuanto su labor crítica ha “pallidido” ostensiblemente con respecto a su fuertemente coloreada crítica anterior, dando como frutos ahora trabajos más importantes críticamente hablando como es el caso de su *Gustavo Adolfo Bécquer*³².

Tanto en sus trabajos teóricos como en su estudio crítico sobre Bécquer, observamos una misma actitud básica que incide directamente en el desarrollo teórico-metodológico de sus estudios: identificación-aceptación del objeto de su análisis, sin previa delimitación teórica alguna. Asimismo, todos sus estudios adoptan una actitud metodológica de orientación materialista que conduce al poeta y crítico vasco directamente a los hechos reales (más exactamente: lo que él ve como objetos reales) sobre los que directamente construye su lectura teórico y/o crítica, pretendiendo hallar en todo momento explicación de aquellos hechos en las bases materiales o sociales. En realidad, esta manera de pro-

ceder no debe hacernos suponer que verdaderamente se trate de una actitud materialista hasta sus últimas consecuencias, aunque se remita a lo concreto, sino que se trata de una actitud calada por el empirismo, que deforma los hechos o, mejor, la visión de los mismos: Celaya identifica el proceso real con el proceso de pensamiento. Por otra parte, cabe señalar la continua utilización de su experiencia concreta como medio de conocimiento y no como materia prima sobre la que en el proceso de pensamiento y a raíz de determinados conceptos generales elaborar medios de conocimiento concretos, lo que es consecuencia lógica de la actitud básica descrita. Estos son los puntos metodológicos nucleares de los trabajos de este momento. Existen cuestiones metodológicas específicas en otros trabajos tales como la utilización del método dialéctico en su *Exploración de la poesía*; y contradicciones metodológicas internas en su *Inquisición de la poesía*. En la labor crítica destaca la solución que metodológicamente ha adoptado en su estudio *Gustavo Adolfo Bécquer* a la vieja contradicción existente entre su teoría de la separación del poeta y del hombre, que fundía una y otra vez en sus críticas de corte humano-existencial-marxistas.

FUNCIONAMIENTO Y SENTIDO HISTORICOS DE LA PRODUCCION TEORICO Y CRITICO LITERARIA DE GABRIEL CELAYA

El conjunto de la producción de Gabriel Celaya reproduce las concepciones y categorías propias del horizonte teórico dominante. Esta afirmación tan general necesita no obstante de una serie de matizaciones que van a provenir de una mirada al sentido y

funcionamiento históricos concretos, pues han existido determinadas circunstancias históricas que han hecho contradictorio y complejo este funcionamiento. Dicho más claramente, siendo su producción una práctica ideológica de base burguesa va a funcionar atípicamente con respecto a la ideología que lo sustenta, si bien y en última instancia no la niega. De ahí que califique sus trabajos y publicaciones como distorsionales, que no de ruptura, como se presentan a sí mismos y aunque a ella apunten, con respecto a su punto de origen. Las circunstancias históricas determinantes de este específico funcionamiento son las que se refieren al período crítico que vive nuestro país, terminando la década de los treinta, y al resultado final de este período en las décadas siguientes: la instauración de un régimen político de excepción que todo lo inunda. A esta circunstancia hay que sumarle las contradicciones provenientes del origen de clase de Gabriel Celaya (burguesía industrial vasca) con su situación (pequeño burguesía intelectual) y posición de clase (a favor del proletariado). No se puede olvidar aquí tampoco la coyuntural unidad de acción política de grupos sociales (burguesía democrática, sectores de la pequeñoburguesía y la vanguardia obrera) antagónicos, que se traducen en no pocas ocasiones en una unidad de planteamientos ideológicos que, radicalmente burgueses en su base, se presentan como antagónicos a la misma ideología que los sustenta (muy especialmente, la cuestión del racionalismo-realismo). La situación histórica en todos sus niveles es enormemente compleja y contradictoria, lo que ya es una primera explicación del porqué del complejo y contradictorio funcionamiento histórico de la producción celayana. No podemos reducir chatamente las categorías, nociones y elementos delimitados de una estructura ideológica burguesa, a síntomas de un funcionamiento mecánica-

mente burgués a corto y largo plazo, muy especialmente en el primero de los casos. La coincidencia de intereses coyunturales de grupos antagónicos, como digo, y la específica utilización y orientación que de ese sistema ideológico básico ha podido hacerse (el más vivo caudal de la ideología pequeñoburguesa), han introducido si no profundos, sí importantes cambios en el funcionamiento de esta producción. Detengámonos mínimamente en ellos.

Así, en un primer momento, debemos situar la producción del vasco en la coyuntura histórica por la que atraviesa la burguesía española que ha visto nuevamente cómo su modelo político (IIª República) y su expresión ideológica no han podido imponerse todavía, plenamente en el segundo aspecto, en nuestro país. El régimen resultante de la guerra civil funcionaba atípicamente en lo político y económico con respecto a la burguesía, aunque velara por los intereses, fundamentalmente económicos, de esta clase. Estructuralmente nada había cambiado en nuestro país: el Modo de Producción Capitalista seguía siendo dominante. La voz de Gabriel Celaya se alza en estos momentos para defender, desde el plano cultural, el republicanismo cultural y, con él, el modelo político republicano. Por esta misma razón ataca a la "poesía oficial" y, en ella, al régimen totalitario y la ideología místico-imperial y nacional-católica que propicia, plena de elementos ideológicos feudalizantes. El modelo de cultura que propone, un modelo en franca resistencia, es democrático y popular, haciéndolo a través del exabrupto lecetiano y de la radical defensa del hombre, plena de racionalidad burguesa, del que reclama su libre desarrollo frente a un aparato de estado que lo aliena. Los intereses políticos y culturales que defiende son suscritos a corto plazo por grupos sociales antagónicos (aunque este plazo se dilatara en exceso, confundiendo posiciones

básicas). De ahí los primeros contactos con la resistencia exterior y más concretamente con comunistas españoles del exilio. Estaban dadas las bases para una vuelta más consciente a los otros y para un elemental conocimiento del marxismo, que habría de presidir su acción cultural futura. A corto plazo, todos salían ganando con estos encuentros, aunque de cara al futuro había un **ganador asegurado, inconscientemente asegurado**, que no residía precisamente en los sectores populares. En este sentido, Celaya evoluciona a posiciones más comprometidas que no le llevan más allá de elaborar una lectura humanista del marxismo, siendo esta ideología políticamente respetable, aunque teóricamente incorrecta. Profundiza en su labor de denuncia y resistencia a lo largo de la década de los cincuenta, si bien esto no supone eliminar el modelo cultural anteriormente comentado. Se había descubierto el realismo crítico como arma de defensa y, muy raras veces, de ataque. Los discursos realistas en todas sus manifestaciones, por su labor de denuncia, fueron considerados progresistas, no jugando otro papel. No obstante, no pueden ser considerados marxistas, aunque pudieran funcionar en apariencia como tales discursos marxistas, ni tampoco puede pensarse la poesía social o real como antiburguesa. Lo que fue una alianza político-ideológica con sectores democráticos burgueses y pequeñoburgueses por parte de los sectores avanzados del proletariado, no puede confundirse con los intereses, posiciones ideológicas y presupuestos teóricos marxistas a largo plazo. De ahí que muchos intelectuales que se decían de izquierdas y así funcionaran coyunturalmente, no lo fueran hasta sus últimas consecuencias político-teórico-ideológicas. Eran militantes o compañeros de viaje a nivel público-político en perfecta contradicción con su labor teórico-creadora. Luego vendría la crisis, mientras tanto este fue el momento de mayor auge del modelo cultural citado.

Son varias las nuevas circunstancias históricas³³ que hacen entrar en crisis al realismo crítico. Estamos en los años sesenta. Toda la labor cultural, de lucha política e ideológica, a la que tan eficazmente había contribuido Celaya, labor esta movida por su lucha contra el irracionalismo en todos sus frentes, ha agotado su eficacia. Nuestro escritor profundiza más su trabajo teórico literario e inicia una revisión de posiciones que le llevan a su más sobresalientes estudios. Así, partiendo de una revisión de la poesía social, inicia su *Inquisición de la poesía* que arranca de la necesidad teórica que tienen los intelectuales de izquierda de reflexionar sobre la nueva situación y de buscar un nuevo modelo cultural para la misma. En este sentido, su labor resulta, creo, fallida, aunque se rechace el marxismo dogmático y se replantee a la luz de una lectura hegeliano-marxista el sentido y forma de la poesía en general. Pero, al mismo tiempo, al sufrir tan amplio desarrollo las corrientes teóricas formalistas, esta ideología teórica cumple un nuevo papel de oposición política, aunque utilice categorías ideológicas ajenas al marxismo. La situación histórica es enormemente compleja. El funcionamiento de la labor de Celaya no podía ser menos: complejo y contradictorio. Actualmente, la burguesía está imponiendo su modelo político. La labor de estos intelectuales de izquierdas parece no haber dado los resultados esperados y perseguidos. Coyunturalmente, ésta fue eficaz, pero había un ganador asegurado, inconscientemente asegurado por propios y extraños. Un ganador que resiste, asimila e inutiliza unas rabietas honestamente literarias. Después, claro, el nihilismo.

NOTAS

1. Esta ha sido la esfera de investigación de mi tesis doctoral, *Gabriel Celaya, teórico y crítico literario*, defendida el 18 de Diciembre de 1981 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, cuyo resumen publicado por el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, está a punto de ver la luz.

2. Los discursos teóricos y crítico *literarios* no son cualitativamente diferentes de lo que es su materia prima: la literatura. Todos estos discursos son estructuralmente prácticas ideológicas, por lo que los primeros no se yerguen en discursos objetivos respecto de su materia prima: la “doblan”. No existe, pues, esta dualidad básica como “saber” y “objeto”. De todas maneras, aunque cualitativamente no diferentes, son especificables a nivel teórico. En este sentido, utilizo su poesía con la misma validez que su labor teórico-crítica.

3. Los libros de poesía publicados en 1947 fueron los siguientes: *La soledad cerrada*, San Sebastián, Editorial Norte —fundada por G. C., y Amparo Gastón (este libro fue escrito en 1934, iba firmado por “Rafael Múgica”, su nombre civil convertido en heterónimo, y había recibido el premio del Centenario de Bécquer del Lycéum Club Femenino de Madrid, en julio de 1936; incluía como segunda parte un libro inédito: *Vuelo perdido*)—; *Movimientos elementales*, en la misma editorial (fue escrito entre 1942 y 1943 y apareció firmado por “Gabriel Celaya”, su heterónimo de mayor fortuna); *Tranquilamente hablando*, en dicha editorial también (escrito entre 1945 y 1946, un nuevo heterónimo se hacía responsable del mismo: “Juan de Leceta”). Las traducciones, asimismo aparecidas en “Norte”, fueron: *Cincuenta poemas franceses*, de R. M. Rilke; *El libro de Urizen*, de W. Blake; y *Una temporada en el infierno*, de J. A. Rimbaud. Por lo que respecta a la polémica citada, esta se originó en el diario donostiarra *La Voz de España* y tuvo como protagonistas a “W. Noriega”, Cadela Mas y G. C.. De su exposición y análisis me ocupó 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. Por lo que a la cuestión de los heterónimos de nuestro autor concierne, puede verse asimismo mi artículo “Heteronimia e ideologías estéticas: Fernando Pessoa y Gabriel Celaya”, in: *Homenaje a Camoens (Estudios y Ensayos Hispano-Portugueses)*, Granada, Universidad de Granada, 1980, pp. 131-149.

4. Hasta los inicios de lo que el propio Gabriel Celaya considera su "etapa marxista", a comienzos de los años cincuenta, publica lo siguiente: libros de poesía: *Objetos poéticos* (Valladolid, Halcón, 1948), *El principio sin fin* (Córdoba, Cántico, 1949), *Se parece al amor* (Las Palmas de Gran Canaria, El Arca Cerrada, 1949), *Las cosas como son (Un "decir")* (Santander, La Isla de los Ratones, 1949) y *Las cartas boca arriba* (Madrid, Adonáis, 1951); una antología poética: *Deriva* (Alicante, Ifach, 1950); una novela: *Lázaro calla* (Madrid, S.G.E.L., 1949); trabajos de teoría y crítica literaria: *El Arte como lenguaje* (Bilbao, Ediciones de Conferencias y Ensayos, 1951), y un total de veinte y tres artículos críticos, aparecidos fundamentalmente en *La Voz de España* de San Sebastián, a lo largo de 1948 y 1949.

5. Las publicaciones que están en función de su propia labor poética son: "Cada poema a su tiempo" (*Manantial*, Melilla, 1949), "Carta abierta a Victoriano Crémer" (*Espadaña*, 39, León, 1949), el prólogo a *Las cosas como son (Un "decir")*, titulado "Digo, dice Juan de Leceta", cf., nota anterior. Es en estos momentos, por otra parte, cuando comienza a abrir su atención a otros poetas y escritores hasta el punto de ser más numerosos sus artículos en este sentido, de los que conviene destacar: "La obra de Juan Ramón Jiménez", *La Voz de España*, San Sebastián, 13-2-1948; "Poesía de hoy", ibídem, San Sebastián, 13-4-1948; "El cuarto "Nadal", ibídem, 19-7-1948; "Poesía de hoy", ibídem, 24-7-1948; "Bécquer, una vez más", ibídem, 21-7-1948; "Fernando Pessoa": "Ensayos sobre poesía portuguesa", ibídem, 6-5-1949; "Veinte años de poesía (1927-1947)", *Egán*, 2, San Sebastián, 1948; "La poesía pura de Fernando de Herrera", *Finisterre*, Febrero, Madrid, 1948; "Noticia de Henry Miller", *Insula*, 41, Madrid, 15-5-1949.

6. *El Arte como lenguaje*, op. cit.

7. Las innovaciones de su pensamiento literario de estos momentos, que no suponen una ruptura con lo anterior, pueden rastrearse en: "Poesía eres tú", prólogo-poética puesto al frente de sus poemas incluidos en la *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, Distribuciones Mares, 1952; "Respuesta a una encuesta: "¿Qué es la poesía social?", *Correo Literario*, Madrid, 1952 (incluido, al igual que el anterior, en *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, Pontevedra, Ediciones Litoral, 1959, col. Huguín, y, segunda edición, Barcelona, Planeta, 1979, col. Ensayos); "Nadie es nadie", prólogo a su libro de poesía *Paz y concierto*, Madrid, El Pájaro de

Paja, 1953; y, por último, "Carta a Alfonso Canales", *Caracola*, núm. 29, Málaga, marzo, 1955.

8. El "transformar" a que se refiere Celaya hay que verlo en relación con algunos precedentes concretos. En primer lugar, con la XI *Tesis sobre Feurbach* de Marx (1845). No es de este lugar de donde arranca Celaya, tal como observamos en unas manifestaciones suyas posteriores vertidas en su artículo "Doce años después" (*Acento Cultural*, núm. 3, Madrid, enero, 1959). No existe pues un precedente teórico marxista, sino un precedente "literario": el "transformar" surrealista de un André Breton y más concretamente de un Eluard, al que Celaya conocía bien e incluso había traducido al español —no olvidemos los comienzos surrealistas de Celaya. "Cambiar la vida, decía Rimbaud; transformar el mundo, decía Marx; para nosotros esos dos lemas sólo forman uno", afirma Breton— no se identifica con el sentido real de la tesis marxista, es más bien una utilización vulgar de la misma que ha situado a esta vanguardia literaria en el principio del fin de su existencia como tal vanguardia, pero nunca en su punto final.

9. Me refiero a su *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus, 1972, última palabra teórica de nuestro escritor.

10. Las razones de esta crisis irreparable hay que buscarlas en una serie de circunstancias históricas que me limito a describir: el proceso de industrialización que sufre nuestro país provoca un aumento del proletariado y de los profesionales asalariados que impulsan el movimiento obrero, necesitándose ahora algo más que la simple denuncia; la consecución de ciertas y siempre provisionales áreas de libertad; el volumen de ediciones y traducciones de textos hasta ahora impublicables en el país; 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 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" (Introducción a *Itinerario poético*, Madrid, Cátedra, 1975, pág. 28).

11. Son años, según expone Celaya, de vuelta a los orígenes; de revisión de la poesía social, aplicándola ahora al País Vasco; de

experimentalismo; de nihilismo y reacción en contra del modelo humanista hasta entonces propugnado y defendido; de vuelta a la poesía por la poesía. Los libros poéticos donde comienza a observarse este cambio y en los que de alguna manera se consolida son: *Mazorcas* (Palencia, Rocamador, 1962), *La linterna sorda* (Barcelona, El Bardo, 1964), *Operaciones poéticas* (Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971, "Visor"), *Campos semánticos*, (Zaragoza, Fuendetodos, 1971), *Función de Uno, Equis, Ene, F (I, X, N)* (Zaragoza, Fuendetodos, 1973), *La higa de Arbigorriya* (Madrid, Alberto Corazón Editor, 1975 "Visor"), *Buenos días, buenas noches*, Madrid, Peralta Ediciones y Editorial Ayuso, 1976, "Hiperión). Salvo de los dos primeros y de *Campos semánticos*, hay buenas muestras de estos libros en la antología recientemente publicada, *Poesía, hoy (1968-1979)* (Madrid, Espasa-Calpe, 1981, "Austral"). Estos libros, pues, son fruto del escepticismo ante la acción política concreta, escepticismo ante la ideología clásico-religioso-marxista del humanismo; escepticismo ante la crisis de la función social de la poesía realista. Por eso revisa posiciones Gabriel Celaya y busca algo, indestructible, en lo que aferrarse e iniciar así una nueva andadura. Lo indestructible es para él lo elemental en todas las facetas: lo elemental poético, lo elemental humano, lo elemental vasco-ibero, etc.

12. Este es el origen concreto de su *Inquisición de la poesía*. Es por esto también, por lo que Gabriel Celaya anuncia su trabajo como una revisión de la poesía social, como un examen de conciencia, porque arranca de la necesidad que tienen los intelectuales de izquierdas de reflexionar teóricamente sobre la situación y de buscar un nuevo modelo cultural para la nueva coyuntura histórica. No obstante, su trabajo se constituye en algo más: en un estudio teórico de la poesía en general.

13. *La higa de Arbigorriya*, op. cit., es la explosión nihilista más destacada de estos años.

14. Op. cit., pág. 5.

15. *Ibidem*, pág. 11.

16. *Inquisición de la poesía*, op. cit., pág. 192.

17. "Carta a un poeta andaluz", en: "Notas y encuesta sobre la generación sevillana del cincuenta y tantos", *Caracola*, núms. 168-169, Málaga, octubre-noviembre, 1966.

18. *Inquisición de la poesía*, op. cit., pág. 243.

19. *Ibidem*, pág. 140.

20. Sus artículos críticos sobre novela, escasos en relación con los dedicados a la poesía, son: “El cuarto “Nadal”, *La Voz de España*, San Sebastián, 19-7-1948; “Robert Henriques: El Capitán Smith y compañía”, *ibidem*, 19-3-1949; “Noticia de Henry Miller”, *Insula*, núm. 41, Madrid, 15-5-1949. Su prosa poética y producción narrativa: *Tentativas*, Madrid, Adán, 1946; *Lázaro calla*, Madrid, S.G. E.L., 1949; *Penúltimas tentativas*, Madrid, Arión, 1960; *Lo uno y lo otro*, Barcelona, Seix-Barral, 1962; *Los buenos negocios*, Barcelona, Seix-Barral, 1965; y *Memorias inmemoriales* (edición de Gustavo Domínguez), Madrid, Cátedra, 1980, “Letras Hispánicas”.

21. “Robert Henriques: El Capitán Smith y compañía”, art. cit.

22. Así lo dice Amparo Gastón en “Gabriel Celaya, hoy”, prólogo a *Poesía, hoy (1968-1979)*, op. cit., pág. 15: “Metapoesía” término que Celaya fue el primero en usar”.

23. *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, op. cit., pág. 13 de la segunda edición.

24. Por lo que a la cuestión del sujeto respecta, aparentemente la ruptura es total con su “etapa” anterior, pero la realidad, según pienso, es otra. La cuestión de la inexistencia del sujeto como tal es el punto nuclear de su prólogo “Nadie es nadie”, ya citado. Su afirmación, muy próxima a los análisis marxistas, parte sin embargo de una base no propiamente marxista, en tanto en ella se dan cita elementos de corte humanista ajenos al marxismo, que es un ahumanismo teórico. Celaya parte para negar al sujeto del idealismo del sujeto, al encontrarse las raíces de sus concepciones en una filosofía antropológica como es el existencialismo. Es desde el ser-en-los- otros existencial de donde arranca para afirmar la inexistencia del yo aislado y la necesidad de su desaparición, esto es, postula la existencia del yo comprometido y por tal colectivo. Prueba de este humanismo existencial volcado ahora más intensamente a los otros, al haber tomado elementos del marxismo, son sus palabras del mismo prólogo citado: “¿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 (...) 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”. En su base no niega nada: es desde el “yo” desde donde habla, pero, eso sí, un yo confundido con un nosotros —un nadie es nadie—. De todos

modos, estas afirmaciones tienen un notable valor de *reconocimiento* de una realidad, aunque no proporcione su conocimiento.

25. Cfr. *Inquisición de la poesía*, op. cit., especialmente la parte cuarta, "Palabras mayores", y en ella el apartado "La función poética", págs. 247-253.

26. Las más llamativas son las contenidas en su prólogo a la segunda edición de *De claro en claro*, Madrid, Turner, 1976.

27. *Inquisición de la poesía*, op. cit., pág. 253.

28. En este sentido puede verse mi trabajo, ya citado, "Una carta de Juan Ramón Jiménez sobre la cuestión poeta/público", donde el artículo mencionado de Gabriel Celaya, "Sobre poetas y poesía (carta abierta a W. Noriega) (*La Voz de España*, San Sebastián, 16-12-1947), es analizado, al haber provocado indirectamente la carta del poeta de Moguer dirigida a José Luis Cano.

29. "Carta abierta a José García Nieto", *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles de México*, México, octubre, 1956; "Con la lírica a otra parte", *Excelsior*, México, 20-4-1958.

30. Sus afirmaciones en este sentido son una constante en muchos de sus trabajos, pero sobresalen las formuladas en: "Veinte años de poesía (1927-1947)", *El Arte como lenguaje*, sus artículos sobre el realismo social (cfr., nota 7), *Poesía y verdad (papeles para un proceso)* e *Inquisición de la poesía*, citados todos ellos anteriormente.

31. Barcelona, Seix-Barral, 1964.

32. Madrid-Gijón, Júcar, 1972.

33. Cfr., Nota 10.

INDICE

	Pág.
Evolución del pensamiento literario de Gabriel Celaya	11
Trayectoria de las cuestiones y problemas teóricos fundamentales	18
Instrumentos metodológicos	34
Funcionamiento y sentido histórico de la producción teórico y crítico literaria de Gabriel Celaya	39
Notas	44

