

LA CONSTRUCCIÓN DE UN SUJETO SOCIAL
EN LA POESÍA DE GABRIEL CELAYA.
(ALTERNATIVAS DE UNA FRACTURA IDEOLÓGICA)

Por *Laura Scarano*

La poesía de Gabriel Celaya exhibe con abierta lucidez las alternativas de la constitución del discurso literario en relación con el contexto. El discurso autorreferencial¹ se erige como componente estructurante de una especulación volcada al objeto poético, al productor del texto y a la mecánica de la producción textual. Lo que su poesía intenta legitimar es la constitución de una nueva práctica poética a partir de un sujeto colectivo y de la formulación de un nuevo lenguaje.

Analizaremos aquí las alternativas de construcción de este sujeto social, a partir de la trayectoria que la voz poética recorre²; un itinerario que parte de la constatación de un yo aislado e individual, aparentemente incapaz de integrarse con legitimidad al cuerpo social. Un yo definido por la culpa y el apartamiento que se delata en cada intento de la voz por acceder a un estatuto ontológico colectivo. Es posible verificar, pues, la fabulación permanente de un sujeto consustanciado con su circunstancia, comprometido histórica y existencialmente con sus congéneres. Pero tal «representación» aflora más como intencionalidad que como acto consumado y delata tras de sí la presencia que busca negar y superar, la del sujeto aislado e incomunicado. Esta fractura ideológica permite cuestionar en principio la práctica colectiva pregonada una y otra vez. El concepto de representación, abundantemente tematizado, otorga al discurso poético un carácter doblemente ficticio y es consecuente con la asunción reiterada de diversas máscaras por parte del hablante, de las cuales la triple identidad autorial (Rafael Múgica, Juan de Leceta y Gabriel Celaya) no es más que una de las muchas estrategias utilizadas.

El proceso de descentramiento del sujeto que se produce aquí es el vehículo utilizado para cuestionar la validez de la poesía consagrada y vigente, que postula la unidad yo/texto como absoluto autónomo. La dispersión del yo realizada por Celaya recorre una secuencia que parte de los enmascaramientos del hablante, progresa hacia la construcción de un yo ubicuo y transferible hasta su despersonalización (yo «cualquiera», «todos», «nadie», «vacío», «cero») para culminar con la constatación

¹ Una aproximación teórica a la noción de autorreferencia y metapoésía la desarrollo ampliamente en el libro de Laura SCARANO y otros, *Marcar la piel del agua. La Autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Ed., 1996.

² Una versión general de la constitución de dicha «voz social» como figuración clave de la llamada generación poética social (Otero, Celaya, Hierro) la desarrollo en un capítulo completo del libro de Laura SCARANO, Marcela ROMANO y Marta FERRARI, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos, 1994.

tación del yo como mero signo gramatical, vaciado de representatividad individual e inconsistente ontológicamente (a partir de *Lírica de cámara*)³. Este yo semiótico,

³ Para la cita de los textos utilizamos las ediciones que se detallan a continuación, con la especificación de los títulos correspondientes y sus abreviaturas:

De: Gabriel CELAYA, *Poetas completas*. Madrid: Aguilar, 1969.

- MS *Marea de silencio*. 1935.
 LMYLS *La música y la sangre*. 1934-1936.
 LSC *La soledad cerrada*. 1947.
 ME *Movimientos elementales*. 1947.
 TH *Tranquilamente hablando*. 1947.
 OP *Objetos poéticos*. 1948.
 EPSF *El principio sin fin*. 1949.
 SPAA *Se parece al amor*. 1949.
 Av *Avisos de Juan de Leceta*. 1950.
 LCBA *Las cartas boca arriba*. 1951.
 LCCS *Las cosas como son*. 1952.
 PyC *Paz y concierto*. 1953.
 CI *Cantos iberos*. 1955.
 DCEC *De claro en claro*. 1956.
 En *Entreacto*. 1957.
 ECESS *El corazón en su sitio*. 1959.
 CeA *Cantata en Aleixandre*. 1959.
 LBV *La buena vida*. 1961.
 RE *Rapsodia euskera*. 1961.
 M *Mazorcas*. 1962.
 EDYER *El derecho y el revés*. 1963.
 VO *Versos de otoño*. 1963.
 LLS *La linterna sorda*. 1964.
 BYDV *Baladas y decires vascos*. 1965.
 MDB *Música de baile*. 1967.
 LQF *Lo que faltaba*. 1967.
 LET *Los espejos transparentes*. 1969.
 CV *Ciento volando*. 1953-1958.

De: Gabriel CELAYA, *Poesía urgente*. Buenos Aires: Losada, 1977.

- LDES *Lo demás es silencio*. 1952.
 VA *Vías de agua*. 1960.

De: Gabriel CELAYA, *Dirección prohibida*. Buenos Aires: Losada, 1973.

- LRDD *Las resistencias del diamante*. 1957.
 PT *Poemas tachados*.
 EN *Episodios Nacionales*. 1962.
 CC *Cantata en Cuba*. 1968.

De: Gabriel CELAYA, *Poesía Hoy*. Ed. de Amparo Gastón. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.

- LdC *Lírica de cámara*. 1969.
 OpP *Operaciones poéticas*. 1971.
 FIXN *Función de Uno, Equis, Ene*. 1974.
 LHA *La higa Arbigorriya*. 1975.
 PP *Poemas prometeicos*. 1973-1974.
 BDBNH *Buenos días, buenas noches*. 1976.
 IS *Iberia sumergida*. 1977.
 PO *Poemas órficos*. 1978.

Textos ensayísticos utilizados:

- PYV *Poesía y verdad*. [1960] Barcelona: Planeta, 1979.
 EP *Exploración de la poesía*. Barcelona: Seix Barral, 1964.
 IP *Inquisición de la poesía*. Madrid: Taurus, 1972.
 ItP *Itinerario poético*. Madrid: Cátedra, 1976.
 RP *Reflexiones sobre mi poesía*. [1985] Madrid: Universidad Autónoma, 1987.

una figura verbal más entre tantas, parece cumplir la aspiración temprana del discurso celayiano: producir una escritura cuyo sujeto pueda ser atribuible a todo hombre y funcionalmente disponible ⁴.

Paralelamente, se construye en el discurso una retórica social que enfatiza la función transitiva del lenguaje y pretende exhibir al mismo tiempo el compromiso político con la sociedad que el hablante declara. La transitividad de la poesía postulada intenta expresarse a partir de la descomposición de los valores poéticos tradicionales. La disolución de la categoría poeta/autor por el descentramiento del yo se completa con una reflexión disolvente orientada a rebajar la figura tradicionalmente carismática del poeta.

1. EL EXTRAÑAMIENTO DEL YO. LA TRIPLE IDENTIDAD AUTORIAL. LA FRACTURA IDEOLÓGICA

El hablante de los primeros textos de Celaya exhibe obsesivamente un conflicto que madurará a lo largo de su obra: la incertidumbre sobre su propia identidad. Una persistente tendencia a la confesión y al autorretrato permite detectar en las variadas caracterizaciones que la voz poética realiza de sí misma un proceso de marcado extrañamiento del yo. La intención de desdibujar los contornos del sujeto textual conlleva una postulación de su inconsistencia material ⁵.

Los poemas de sus primeros libros, firmados por Rafael Múgica (MS, LMYLS, LSC), ensayan un tono impersonal donde el yo busca ausentarse del texto para volcarse a los objetos exteriores. Exclamaciones, secuencias nominales, enunciación impersonal se corresponden con la declarada aspiración del hablante a una identidad diluida en el espacio exterior, sin nombre propio: «Lo puro es desmayarse en delicias sin nombre» (MS 42). La conciencia de su ser individual y la explicitación de su nombre particular (correlato autorial) son cuestionados por un hablante que repudia el confesionalismo nacido del mito de la personalidad individual: «Si es verdad que existo y que me llamo Rafael...» (MS 46). La recurrencia de la enunciación copulativa («soy»-«no soy») describe un hablante signado por un proceso dialéctico por el cual se afirma y se niega simultáneamente produciendo una ambigüedad creciente: «Ya no eres tú mismo / como yo no soy yo» (OP 185). La resolución de tal ambigüedad en una instancia plural aparece como aspiración declarada y preanuncia el giro que tomará posteriormente la poesía celayiana.

Sólo la relación dialogal parece abrir el yo hacia un tú que le otorga consistencia. El amor como experiencia de distanciamiento del círculo cerrado de la identidad ofrece la posibilidad de apertura y descubrimiento del propio ser, como aparece en todo el libro *Se parece al amor* (1949). Pero esta incertidumbre sobre la propia identidad no se reduce a un cuestionamiento abstracto o genérico del hablante, sino

⁴ Cuestión tratada en un capítulo específico de nuestra tesis doctoral, *La poesía de Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro: Una escritura en diagonal*. Universidad de Buenos Aires, Argentina, 1991.

⁵ Este primer estadio de su obra, al que Celaya acepta denominar «surrealista» (si bien con modulaciones personales), va a introducir dos elementos que continuarán a lo largo de toda su producción poética (también en la etapa más definidamente social): la conciencia del yo como otredad bajo el lema de Rimbaud: «Je est un autre», y la consigna de Lautréamont «La poesía debe ser hecha por todos, no por uno» (RP 13-15).

que asume las contradicciones sociales e históricas del correlato autorial que representa: el ingeniero vasco aficionado a la poesía ⁶. La presencia de este correlato en el texto no es tampoco unívoca y la dispersión del yo operada por marcas léxicas y gramaticales se complementa con la asunción de una triple identidad autorial por parte del emisor, utilizando los tres nombres y apellidos del autor empírico. Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta se desglosa en los tres heterónimos responsables de tres segmentos del corpus, a Múgica le pertenecen los tres primeros libros (MS, LMYLS, LSC), a Leceta los libros que en 1961 recopiló bajo el título de *Los poemas de Juan de Leceta* (Av, TH, LCCS) y a Celaya el resto de la producción ⁷.

Los enmascaramientos del yo son utilizados como una estrategia para borrar los contornos del sujeto textual, consecuente con el proceso de extrañamiento antes descrito. El recurso del heterónimo le permite una movilidad e irreverencia poética novedosa: «Este fantasmón que llamo Juan de Leceta se atreve a escribir lo que a mí me avergonzaría pensar», «... logra que su “decir” sea un “digo, dice” tan en primera persona como en tercera, tan de Gabriel Celaya como de Juan de Leceta, o, si quieren, del Perico de los Palotes o el Don Nadie que me resume» (PYV 29). La atribución de la escritura a un hablante sin nombre unívoco socava los presupuestos literarios tradicionales y problematiza la figura de un autor omnipotente e inamovible propia de la tradición poética moderna. Las marcas autorreferenciales que delatan la presencia del triple autor son muy frecuentes, desde el principio de su obra.

El correlato autorial se problematiza también al exhibir las contradicciones sociales producidas por su pertenencia a la clase dirigente (ingeniero al frente de una empresa) y su simultánea aspiración ideológica a confundirse con la clase de los oprimidos y marginados (el proletariado al que tiende por su filiación marxista). Esta fractura se explicita en numerosas ocasiones, como en el conocido poema que dedica a un obrero de su fábrica, «A Andrés Basterra», buscando equipararse a su interlocutor y superar la valla social (CI 376).

La lectura política que el mismo hablante realiza de esta quiebra desnuda la fractura ideológica del sujeto que se expresa en los términos de culpa y purgación. La culpa está claramente definida por las relaciones de opresión del capital y se muestra a través de la «mala conciencia» del hablante, como en la serie «De nego-

⁶ Recordemos que Celaya va a Madrid en 1927 para estudiar ingeniería, por decisión unilateral de su familia. Sin vocación real finaliza la carrera en 1936 al tiempo que escribe poesía incansablemente, cultiva amistades literarias en la metrópoli y lee cuanto libro surrealista cae en sus manos. Ese mismo año recibe el Premio del Centenario de Bécquer (por *La soledad cerrada*) y regresa a San Sebastián con el secreto proyecto de oponerse a la decisión familiar de dirigir la fábrica y regresar entonces a Madrid con un probable puesto de periodista en *El Sol*. Sin embargo, el estallido de la guerra frustra sus planes y permanece en San Sebastián; participa de la guerra civil como capitán hasta su rendición en 1937. Cfr. Ángel VIVAS, *Lo que faltaba de Gabriel Celaya*. Madrid: Anjana Ed., 1984.

⁷ Leopoldo DE LUIS en «Primera suma poética de Gabriel Celaya», *Revista de Occidente*, 29, 87 (junio 1970): 322, sostiene la identidad de Múgica-Leceta-Celaya como distintas expresiones de estados subjetivos y no desdoblamiento de personalidad o heterónimos, mientras que el mismo Celaya afirma lo contrario: «heterónimo y no seudónimo, pues señalan un cambio radical en mi vida» (ItP 13). En la entrevista con Ángel Vivas, ya citada, Celaya precisa el origen del uso de los heterónimos: «Cuando yo trabajaba de ingeniero, el Consejo de Administración me dijo que no era serio que escribiese poesía, entonces empecé a usar el Celaya. Pero luego hubo una temporada en que usé el tercer apellido, el Leceta. Fue cuando conocí a Amparo, fue tal revolución en mi vida, tal cambio, que empecé a usar el Leceta. Luego comprendí que aquello no tenía sentido, y todo aquel Leceta quedó incorporado al Celaya» (p. 83).

cios en tierra muerta»: «En Covalada, recuerdo, / yo, traficante en maderas / hice los puercos negocios / normales de la posguerra» (RE 131). Pero es en *Lo demás es silencio* (1952) donde aflora con evidencia la fractura existencial e ideológica del hablante. Se trata de una alegoría de la escisión entre el individuo y la sociedad. La culpa ocupa un lugar central en el movimiento que el Protagonista realizará hacia su integración social: «Debe haber una causa, debe haber un pecado / que explique mis miserias...» (64). El hablante adjudica la causa de esta escisión del ser al modelo normativo burgués y busca apartarse del mismo rechazando los valores morales tradicionales y la norma de sus mayores.

La poesía se presenta para el hablante como el exorcismo de una culpa social; la negación del yo se encauza hacia un repudio abierto a las prerrogativas que su condición social le otorgara: «No os niego cuando canto. No me busco a mí mismo. / Mientras haya en el mundo tantos infortunados / buscar la salvación personal es mezquino» (69). Paralelamente el hablante se desdobra temporalmente y atribuye al pasado su ser de opresor (ingeniero) y al presente y al futuro su ser de poeta y hombre comprometido con la causa de las mayorías. El parlamento final del Protagonista de LDES (luego de debatir con el Coro las posibilidades de existencia de un poeta cabalmente consagrado al pueblo) sintetiza las alternativas de esta conciencia culposa que busca su expiación en la integración del yo con el pueblo.

La definición del yo como hombre y la consecuente repulsa de la categoría tradicional de poeta se integra a una reflexión claramente desmitificadora sobre la figura del poeta. Desde *Avisos* (1961) el hablante busca distanciarse mediante diversas estrategias de la imagen tradicional del poeta elegido y carismático, que alza su voz por encima de sus congéneres. La actividad poética se atribuye a un sujeto definido como «barro sucio», «encochinado» por una vida «espesa y turbia». Su decir no es poesía sino lenguaje cotidiano: «Digo lo que dicen las gentes cualquiera», «me aplasto en versos anchos y, estúpido, descanso», «Descanso y rumio poemas. / Segrego bilis. Rabio» (AV 262). El poeta se presenta no como un elegido sino como un marginal, ya que el hablante busca ridiculizarse generando una secuencia antitética a la que la tradición ha consagrado: «No soy muy inteligente, como se comprende, / pero me complace saberme uno de tantos / y en ser vulgarcillo hallo cierto descanso» (TH 287).

La equiparación del hablante con su interlocutor (autor-lector) busca derribar las fronteras tradicionales entre ambos, mediante un proceso de rebajamiento del poeta que rompe frontalmente con la imagen heroica y magnificada del yo escritural: «Soy un hombre vulgar (lo que no es poca cosa), / soy feliz como puede serlo cualquier otro» (TH 292). El yo se declara «blando y tonto», «de miseria pura», «pequeño, pegajoso» (TH 286) y se sintetiza a sí mismo en un autorretrato, bajo el título «Debo ser algo tonto» (TH 289). Esta consistente voluntad de dibujar un sujeto análogo al «hombre de la calle» a quien destina sus poemas empuja el hablante a «representar» un personaje que, si bien se reconoce autor de poemas, repudia el rótulo de poeta y se presenta como hombre inculto, sin estudios literarios especiales, similar a cualquier otro: «Mi estómago funciona, / mis pulmones respiran, / mi sangre apresurada me empuja a crear poemas. / (Solamente —¡qué pena!— no sé medir mis versos)» (TH 289). El yo reconstruye en su escritura las posturas cotidianas de todo hombre que ejecuta acciones triviales y mecánicas, como «Todas las mañanas, cuando leo el periódico» y la caminata matinal de «Con las manos en los bolsi-

llos» o «Fin de semana en el campo», «En mi cuarto, con el balcón abierto», «Otras veces sufro, pero da lo mismo».

Las cosas como son es un largo monólogo donde el hablante trivializa su imagen al presentarse como «un buen chico». Ante el cadáver de su amigo Pablo, se cuestiona en un tono conversacional de ironía y falsa solemnidad sobre los grandes problemas existenciales de la vida y la muerte, hasta proclamar el descubrimiento de la vida como fuerza elemental que barre con todos los cuestionamientos morales e intelectuales. El tono irónico sólo se atempera para dar lugar a la declaración del hablante sobre su propia y real condición, la humana. Al reconocimiento de las sucesivas máscaras que como disfraces juegan a darle una identidad multifacética pero transitoria, dice reconocerse cabalmente sólo en una de ellas, la que lo iguala por su naturaleza a todos los hombres, la más elemental, la humana.

Esta proclamación del sujeto como hombre por encima del poeta se afianzará a lo largo de su obra: «Todo lo que intento locamente, / ser ahora y aquí, ser sólo un hombre» (LCBA 359). La categoría de poeta se define pues como una abstracción conceptual desprovista de realidad: «Es tremendo, Jesús: no nos dejan ser niños; / quieren que tú seas pintor, y yo, poeta, / que acabe en un oficio lo que era una inocencia. / ¡Prohibido, señores, jugar al paraíso!» (LCBA 360). El hablante se complace en definirse como subvertor de las normas y denuncia las mezquindades de los cenáculos artísticos y la estrechez de sus reglas y códigos. En oposición, su práctica se define como una actividad social más entre las realizadas por los hombres: «Me fumo el cigarrillo de un poema. / Me rasco la entrepierna tristemente» (LCBA 373); «¡Cantar, cantar! ¿Para qué? / Para nada. Porque sí. / Para ser mundo en el mundo. / Porque me gusta existir» (LCBA 381).

La ridiculización de la práctica es consecuente con el rebajamiento de quien la practica y expresa el rechazo celayiano a la concepción anquilosada de la poesía como actividad clasista y de privilegio social y espiritual: «Por ahora aquí sigo / fatigado, indeciso, / tan cerca de la nada que me gusta hacer versos. / Hago también dinero. / Hago el amor. Y bebo» (Av 263). El yo, al autodegradarse, busca sacudirse de encima el pesado lastre de la sobrevalorización y deificación tradicional.

La manifiesta dispersión que el yo declara no se encauza en alteraciones significativas de la voz poética, que persiste en la enunciación en primera persona. No obstante, la meditación que partió del extrañamiento del yo progresa hacia la postulación de una voz colectiva como sujeto del decir poético. El primer paso hacia la asunción de tal entidad plural ha sido la disolución de la categoría autorial unívoca (por la utilización del triple heterónimo) y la desmitificación de la figura del poeta, tradicionalmente carismática y automagnificada. Los predicados del poeta («loco», «tonto», «estúpido», «inculto», «hombre vulgar»...) remedan por vía irónica la lectura que el sistema y la norma han de hacer de esta nueva práctica propuesta, visiblemente antitética a la consagrada y profundamente revulsiva de los valores establecidos por el canon literario.

2. LA SOCIALIZACIÓN DEL YO. TRANSITIVIDAD Y MODULACIÓN COLECTIVA DE LA ENUNCIACIÓN (EXISTENCIAL, POLÍTICA Y RACIAL)

En *Lo demás es silencio* la escisión del yo con los otros es objetivada a través del debate de dos personajes dramáticos, el Protagonista (poeta) y el Coro (pue-

blo). Allí comienza a despuntar la reflexión sobre la función del poeta y la dialéctica entablada entre su identidad carismática y las realidades y urgencias del grupo social que lo rodea. El Coro expresa las cavilaciones y reservas que el mismo Protagonista no se atreve a admitir sobre la legitimidad social de su condición de poeta:

«¿Qué sabes de nosotros? Nosotros somos otros; / no entendemos qué dices, ni tu voz nos arrastra. / Nosotros somos pueblos. Nosotros somos nadie» (71). Tales reproches se canalizan como acusación en un remedo de juicio que ubica al poeta en el banquillo de los acusados, balbuceando una palinodia de defensas y justificaciones, mientras el coro funciona como implacable fiscal: «Poco valoro esos versos / [...] pues aunque sientes, no sufres / en tu carne mi tiniebla» (77). La defensa del Protagonista evoluciona desde dudosas réplicas donde declara su aspiración de ruptura con el yo hegemónico («No me gusto a mí mismo. / Quiero morirme en otro...»), hasta la proclamación de su nueva fe, que barre con toda la cultura individualista: «Gastemos la cultura siglo a siglo obtenida / en la llama exaltada de un instante absoluto» (83). El descubrimiento de la insuficiencia del yo empuja al hablante celayano a declarar la disolución de la categoría de persona: «Me vuelvo mi contrario. Me niego en lo que digo. / Me exalto sin memoria. Me invento sucesivo» (91). La ausencia de centro metafísico: «angustiado, me siento un ser sin centro» (93); el carácter ficticio de todos los rostros del yo convertidos en máscaras: «La figura que muestro si me paro es tan sólo mi disfraz del momento» (95); la fabulación permanente de un yo consistente: «Me llamo yo a mí mismo. / Procuro imaginarme que yo soy yo y existo» (96). El ser es pues definido dialécticamente: «Yo soy lo nunca dicho del todo y no el ser fijo que llamo yo hoy catorce de agosto de este año» (96). El yo no es más que un eslabón en la larga cadena de metamorfosis del ser y sólo puede reconocerse a sí mismo por uno de sus nombres, el más representativo y siempre genérico, el de hombre: «De momento, soy hombre. Testimonio palabras. Palabras. Más / que ideas. Poéticas palabras: Absurdas evidencias» (96-97).

Si esta nueva ontología disuelve la categoría individual del yo, es para postular su condición plural, su esencia colectiva y transferible: «Los hombres de uno en uno no son nadie. / Tan sólo al ser en otros nos hallamos, / respiramos tranquilos, descansamos» (127). La proclama final del Protagonista de LDES, «Quiero ser en los otros», funda un nuevo yo, descentrado de su núcleo individual, abierto a una corriente de vida colectiva que traspasa sus contornos y lo funde en una entidad plural.

En *Las cartas boca arriba, Paz y concierto y Cantos íberos* se consolidará la reflexión sobre los componentes esenciales de esta poética social proclamada. Pautinamente el yo se definirá como un espacio vaciado de individualidad: «un alguien sin razones, un posible, abierto a lo total sin consecuencias», «un yo-yo juguete que baja y sube», «al hundirme en el mar ya no fui nadie», «ni nombre ni intenciones me quedaban» (LCBA 356). Este yo disponible se declara ubicuo y se autodefine como «cualquiera», asumiendo la voz plural: «Vivimos de ser otros, cambiando entusiasmados. / Somos las disponibles conciencias descentradas, / perdidas, extasiadas, en todo lo que existe» (LCBA 400).

En el discurso en prosa que abre PyC el hablante retoma los comentarios de Antonio Machado al decir popular «Nadie es nadie», para fundamentar su postulación de un yo plural, «de ese cualquiera que a fin de cuentas y cuentas todos somos vulgar y

santamente» (495). El discurso integra versos a modo de ilustración de enunciados ensayísticos donde el hablante intenta racionalizar el proceso de construcción del «yo-nadie» que el título propone: «Todos somos cualquiera. Cualquiera vale por todos», «entregándose y afirmándose hasta la exuberante destrucción de sí mismo» (496), «vivimos unos por otros, unos con otros, todos para un conjunto», «el yo no existe. El yo es un encantamiento» (498), «todo vive por sí mismo y nos convierte en un lugar de paso», «Busquemos nuestra salvación en la obra común» (502).

Tales son, entre otros muchos, los fundamentos de su propuesta poética: destrucción del yo ensimismado, repudio a la concepción de un centro unívoco e individual, salvación del ser en el nosotros, dismantelamiento de la «propiedad privada de nuestra persona», «arte en situación»: «el poeta se da a los otros, renunciando a muchas cosas que creía personalmente importantes, y al darse, no se reduce, crece perdiéndose» (PyV 97).

«Pasa y sigue», el primer poema de PyC, pone en verso las ideas nucleares de la meditación anterior. El mismo tono imperativo, de magisterio doctrinal a pesar de la postura iconoclasta, exhorta a los «jóvenes poetas» a construir una práctica «de cara al mañana» que cante «lo común de la sangre, lo perpetuo y corriente, / no al solo yo atenidos» (505). La poesía puede transformarse finalmente en un ejercicio de socialización, en un exorcismo de la cadena cultural del yo individual: «Y como quien conjura fantasmas yo pronuncio / palabras en que dejo de ser quien soy por ellos», «yo pongo mis pequeñas palabras para todos» (506).

Este carácter anónimo retrotrae la figura del poeta a la del juglar popular, como lo expresará Celaya en el sexto punto de la famosa encuesta sobre poesía social realizada por Ribes para su *Antología Consultada* de 1952: «Nuestra poesía no es nuestra. La hacen a través nuestro mil asistencias, unas veces agradecidas, otras inadvertidas. Nuestra deuda —la deuda de todos y de cada uno— es tan inmensa que mueve a rubor. Aunque nuestro Señor Yo tiende a olvidarlo trabajamos en equipo con cuantos nos precedieron y nos acompañan» (PyV 74). La negación de la identidad junto con el rechazo u ocultamiento del nombre propio busca asociar al poeta con la imagen del portavoz colectivo que canaliza en su discurso las realidades y preocupaciones de su entorno social: «ser poeta no es decirse a sí mismo. / Es asumir la pena de todo lo existente, / es hablar por los otros / [...] es tan sólo en los otros donde vivo de veras» (504).

Los diferentes poetas, los diferentes nombres no son más que facetas de una misma realidad, la de la poseía colectiva: «Sé que todos formamos uno solo» (511), «Y en mí hablarán los otros», «(es) la nueva poesía sin autor que amanece» (519). Este encadenamiento autorial anticipa la concepción intertextual de la poesía que acuñará Celaya a partir de *Lírica de cámara* y que reafirma su aspiración a una poesía colectiva y anónima.

Este yo plural no es sin embargo una entidad abstracta; la colectivización de la figura del poeta en su dimensión humana (modulación existencial) se complementa con la ubicación del mismo en una circunstancia histórica concreta, España durante el franquismo (modulación política). Pero además este sujeto se definirá étnicamente en *Cantos íberos*, celebrando sus orígenes y convocando a su sangre y a sus antecesores íberos para construir una nueva España (modulación racial)⁸. Este

⁸ Ver el análisis del destinatario de este libro hecho por José M. GONZÁLEZ en *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960)*. Madrid: Edi-6, 1982. Además en cuanto a la inser-

libro se abre con un poema apostrofico donde el locutor se reconoce miembro y parte del interlocutor, España. Pero esta conciencia de su pertenencia supone además un afán de reconstrucción y restauración de un orden más justo: «Cuando te duele por dentro, te trabaja el porvenir. / No me niegues lo que espero. Quiero hacerte nueva en mí. / España, dime que sí» (599). La relación entre ambos se define dialécticamente por el amor y la violencia: «Fiera amante, madre amarga, / te maldigo, me deshago» (610).

El yo social consolida su función política e histórica, rechazando la España del pasado y comprometiéndose a construir una España diferente para el futuro. La España ideal, íbera y marxista, en lucha contra la España histórica, la pasada tradicionalista y la presente dictatorial: «España mía, combate / que atormentas mis adentros, / para salvarte y salvarme / con amor te delecto» (606); «Mi España crucificada, / luz hiriente, Cristo negro / más que en tu espíritu, vivo / en tu carne y en tu pueblo» (604).

Este poeta que se atribuye una representatividad social y, a la vez, se sitúa en un espacio concreto, elude como puede el embanderamiento ideológico explícito para sortear la censura y evitar (no siempre con éxito) el panfleto. Según la aclaración de Celaya en *El hilo rojo*⁹, sólo cinco poemas de CI se dirigían al partidario militante como destinatario poético, ya que su estrategia era otra: «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» (36). Los poemas denuncian una España fragmentada y postergada, celebran paradigmas simbólicos (Sancho Panza, Juan Ruiz) y proclaman un futuro de restauración de los bienes y ansias de los hombres. La afirmación de la existencia de una «lucha» («Camaradas: a luchar!») impone al hablante una función social: «el deber que así siento / de crear para ellos otro mundo más noble» (624). En su más difundido poema, «La poesía es un arma cargada de futuro», el hablante sintetiza este proyecto colectivo y repudia la neutralidad e indiferencia ante las urgencias del momento: «No basta ser poeta» (634). *Cantos íberos* resume la teoría revolucionaria de Celaya y dibuja la figura de un poeta inmerso en su historia y de actitud contestataria. La misión del poeta se define por el compromiso político y sustenta la imagen de un sujeto textual disponible y representativo de la colectividad.

En su obra posterior la construcción de este yo se consolida: «vida sin yo, vida abierta» (DCEC 104). El impulso de reacción que esta propuesta conlleva persiste hasta el final, ya que el programa de socialización del sujeto textual se inscribe dentro de una concepción más amplia del quehacer poético, orientada a derribar los falsos mitos de los «garcilasistas» de turno. En un incisivo poema «A Garcilaso de la Vega» construye con claridad el paradigma de esta renovación en franca confrontación con aquel modelo oficial:

«Si de mi baja lira» prosaísta
surgiera, no mi voz, sino mi España,

ción social del hablante de este libro, como de otros como *Rapsodia euskara*, *Baladas y decires vascos*, *Iberia sumergida*, etc., Celaya explica: «Después de la poesía social yo busqué muchos caminos. El primero fue el de la poesía vasca. En aquellos años hasta el 64 el movimiento antifranquista se daba en el País Vasco de una forma mucho más clara y más evidente y más violenta que en el resto de España» (entrevista de A. Vivas, p. 90).

⁹ Gabriel CELAYA, *El hilo rojo*. Madrid: Visor, 1977.

verías cómo vibra en su entraña,
pese a tanto cantor garcilasista.

Estamos con las armas en la mano,
buscando un nuevo ritmo, fiel contraste.
Estamos, como tú nos enseñaste,
luchando por lo nuevo y por lo sano.

Por eso te saludo y te prometo
que daré, como tú, cauce a la Historia;
porque eres en mí vida, no memoria,
e impulso a la aventura, no soneto.

(LQF 1253)

Celaya reflexiona repetidas veces en artículos y ensayos sobre la relación entre poesía y política, y la denominada politización del arte¹⁰. Siempre busca diferenciarse de los que él llama «engagés» y de los artistas soviéticos (social-realistas o Agit-prop) pues, a su juicio, éstos «ponen su función social por encima de cualquier preocupación estética» (PyV). La consigna de «arte en situación» busca oponerse al modelo del «arte de los estetas» o «poesía poética» (PyV 37), reivindicando la «impureza» del arte (PyV 61) y apostando a la «eficacia social de la poesía» (PyV 88). La revolución poética que Celaya propugna es equivalente «a la revolución político-social» (PyV 97), pero debe partir de la práctica que el poeta mejor domina: su trabajo artístico propiamente dicho. La visión de la poesía como actividad productiva genera una lectura ideológica del funcionamiento de la misma en la sociedad.

«La poesía, como cualquier otra actividad del hombre, está determinada por las bases materiales de la sociedad en que se produce. Y si es así, cambiar radicalmente esa poesía, y cambiar las relaciones de comunicabilidad del poeta con su público posible o real, será cambiar esas bases materiales. (...) Si alguna virtud puede tener el haberse planteado la necesidad de que el canto vaya a “la inmensa mayoría”, consiste en que, al hacerlo, se ha desvelado el fundamento real de nuestro problema y, se ha comprendido que éste, ni es cuestión de escuela poéticas, ni puede 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. [...] La defensa elemental de nuestra humanidad amenazada se da a una con las razones de ser de la Poesía con mayúscula» (PyV 91).

Esta reflexión ilumina la defensa que Celaya hace de la fórmula oteriana de la «inmensa mayoría», no sólo por su carácter reivindicativo contra la célebre dedicatoria juanramoniana, sino expresando la aspiración a «convertir la poesía en un género realmente popular» (94). Para ello alerta sobre los peligros de renegar injustamente de todo vanguardismo o derivar hacia un populismo o «lo populachero». El poeta debe apostar «al ahora o nunca» (96): hacerse cargo de los problemas concretos que atormentan a los hombres» (97), «hablarle de sus cosas, no desde fuera, como espectadores, sino como quien entra en ellos y habla con ellos o por

¹⁰ Ver el capítulo IX, «La poesía politizante» de PyV 135.

ellos, no sólo de ellos» (97). Así su programa de «ser en otros» define su pensamiento acerca de los contornos de este sujeto social.

La destrucción del yo individual y la consecuente constitución de un yo social no parecen agotar la intención de Celaya por deconstruir la categoría poética de sujeto. La equiparación de los términos «yo» = «nadie» = «todos» no se detiene en la postulación del estatuto colectivo, sino que lo integra dialécticamente en un proceso que extrema los miembros equiparados y avanza hacia la anulación de todo componente en el yo. A partir de *Lírica de Cámara* el yo se define como nadie, nada, vacío, cero, produciendo un vaciamiento completo de la función pronominal que busca despersonalizar absolutamente la categoría de persona o voz poética. El yo no buscará ya definirse como hombre, sino como signo, sustancia verbal, función gramatical ¹¹. El binomio indisolublemente unido de yo/texto se disolverá y fragmentará en una práctica que se declara colectiva y anónima, nunca definitiva y siempre perfectible.

¹¹ Este problema lo abordamos específicamente en un capítulo de la mencionada tesis doctoral, referido a la teoría cuántica del poema, elaborada por Celaya desde 1965.