

un largo proceso de creación poética; el impulso de la negación, origen de las metamorfosis sucesivas del poeta»²⁴.

La autonegación, el conflicto con el propio yo, no ha abandonado nunca el primer plano de la poesía de Celaya. El paso de los poemas de Juan de Laceta a la poesía militante supone la solución de aquel conflicto gracias a la aceptación de la teoría marxista de la conciencia de clase: el yo se diluye en el *nosotros*, y el poeta, al dejar a un lado su interioridad confusa, asume con gusto su papel de portavoz colectivo:

Ser poeta no es decirse a sí mismo.
Es asumir la pena de todo lo existente,
es hablar por los otros, es cargar con el peso
mortal de lo no dicho²⁵.

La época social de Celaya está marcada por ese yo no problemático y, consecuentemente, por la facilidad con que el poeta habla sin los escollos algo sarcásticos de su etapa anterior. Retengamos de los últimos versos citados el redentorismo romántico que ha sido uno de los rasgos característicos de la poesía social y que estaba reñido con cualquier asomo de ironía o de distanciamiento del yo poético con respecto al autor. La solución de Celaya al problema del yo pasa por una identificación lineal y autoencumbradora con la primera persona de sus versos. Es una actitud diametralmente opuesta a la que hemos visto en la poética que Jaime Gil de Biedma incluye en *Poesía social*.

Cuando Celaya abandona el compromiso socialrealista, el problema del yo reaparece. El poeta opta entonces por explorar las posibilidades expresivas de ciertos aspectos de la física última y encuentra un nuevo acomodo para su yo en la inasible imprecisión de la materia: el yo se pierde en la ausencia de límites y en el indeterminismo —caótico a escala del ojo y de la palabra— que rige los dominios del mundo subatómico y del espacio cósmico. Todo ello con resabios nihilistas y con cierto desafecto de sí mismo que se mueve entre el amargo encogimiento de hombros y la pirueta de algo forzada inocencia:

Matemático-estadístico, pensando en lo que al fin
solucionará como estable lo que doy por improbable,
yo creo, yo, reo,
que corro, salto y ladro, quiero y no muerdo,
y solamente solo, sentado en mi culo, pienso.

Así acaba *Lírica de cámara*²⁶, libro en el que Celaya ensaya juegos y desmembramientos sintácticos que quieren ser considerados como experimentación formal. Pero al igual que en el resto de la obra de Celaya, en este libro sólo podemos atenernos a propuestas temáticas, a actitudes del autor, a programas defendidos o atacados en los versos. Si pasamos del plano de los contenidos al de los procedimientos formales, debemos reconocer que no hay diferencias sustanciales entre una época y otra de este autor. Podemos señalar en la etapa social una subida de tono, un ritmo más vibrante, pero la concepción de la forma es la misma que en la etapa posterior: frase

²⁴ En Gabriel Celaya, *Poesía, Introducción y selección de Ángel González*, Ed. Alianza, Madrid, 1977, pág. 29.

²⁵ «Pasa y sigue», de Paz y concierto (1953), recogido en *Itinerario poético* pág. 72.

²⁶ *El Bardo*, Barcelona, 1969.

más cargada de sobreentendidos que de connotaciones, verso de ritmo mecánico, todo volcado hacia el lector menos exigente y en función de la primera lectura. La falta de intriga estética amenaza a cada paso con vaciar el ambicioso contenido de los poemas. La desgana retórica se manifiesta permanentemente en el escaso valor concedido a la construcción de los distintos sectores formales externos (frase, verso, período, estrofa) o internos (resonancias semánticas, desarrollo, ponderación de cargas expresivas, demanda de aportación lectora, etc.).

Más adelante, en *Cantos y mitos* (1983), Celaya retoma apuntes temáticos de su primera época, pero ni esa vuelta a sus orígenes puede evitarnos la impresión de que el viejo poeta llama a la puerta del redil neopaganizante, uno de los más bulliciosos y concurridos de la ortodoxia posnovísima. Junto a la celebración de los mitos clásicos, sus personajes y sus hazañas, encontramos el mismo nihilismo acrítico y, sobre todo, gratuito, puesto que no se asimila a una dicción propia, no cobra forma poética por encima de la línea argumental:

Comprendemos por fin que el mundo humanista
fue sólo un escondite que nos ocultaba
la velocidad, la gloria, la locura
de este esplendor que brota por fin del contacto
con el Cosmos neutral, con el mundo sin nombre,
con el ojo ciego que mira sin vernos,
con la rapidez, ya sin luz, del sentido,
y al fin con lo completo del cero-cero-cero²⁷.

Con todo el valor que podemos conceder a la actitud personal del poeta recién desaparecido, resulta inevitable reconocer que su obra ofrece una muestra permanente de todas las debilidades básicas de la poesía social.

A mediados de los años setenta, el otro poeta generalmente citado como paladín de la poesía social, Blas de Otero, reeditaba sin restricciones de censura su poesía anterior y escribía algunas series de poemas nuevos: *Historias fingidas y verdaderas*, *Hojas de Madrid* y *La galerna*. No se muestra Otero tan ambicioso como Celaya en una época ya nada favorable a la corriente que ambos habían capitaneado. Ni encontramos en sus últimos poemas ningún intento de querer adaptarse a los «signos de los tiempos»:

Cien veces que naciera, tantas veces
viviera y escribiera como escribo²⁸.

La obra de Otero, también muy caracterizada temáticamente, ha mantenido siempre, incluso en sus momentos menos memorables, una tersura formal que le mantiene todavía emitiendo ante el lector el brillo propio de la lírica:

¿Adónde irá el amor cuando hace frío,
y el alma es hielo y el recuerdo, nieve?²⁹

²⁷ Gabriel Celaya, *Cantos y mitos*, Ed. Visor, Madrid, 1983, pág. 54.

²⁸ Blas de Otero, *Expresión y reunión*, Alianza, Madrid, 1981, pág. 226. *Pertenece a Todos mis sonetos* (1977).

²⁹ Blas de Otero, *Que trata de España*, Ed. Ruedo Ibérico, París, 1964, pág. 48.

No vamos a silenciar en la obra de Otero el automatismo maniqueo, literariamente injustificante, que lastra no pocos de sus poemas. Pero aquí, al revés que en Celaya, la inflación del contenido casi llega a seducir gracias al acierto de la forma. Sus reelaboraciones de temas tradicionales o clásicos son de una belleza incuestionable: «Soleidad tengo de ti,/ tierra mía aquí y allí». Sólo raramente encontramos simplificaciones del tipo «Sancho pueblo *versus* Don Quijote señorito» (tema que inspiró a Celaya uno de sus más característicos y perecederos poemas). Pero esos tributos a la ligereza temática socialrealista en Otero no se manifiestan con la prepotencia propia de quien impone su palabra desde el púlpito infalible. Otero no habla desde una plataforma adquirida de una vez para siempre, sino que mantiene en su voz la expectativa, de ese futuro deseable pero amenazado: sus ideas poéticas no están cubiertas por el seguro vitalicio de razón absoluta alguna; su «mundo mejor» es una propuesta, no una consecuencia inevitable de su credo político. Y su fe se manifiesta puesta en duda por el mundo y sus palabras: «La poesía sólo aspira a esto, a ser presente sin fábula, puro verso sostenido con una mano en el día siguiente»³⁰.

La obra última de Otero da pie para replantear el tan citado existencialismo de los poetas sociales. Al final de su producción, se diría que este poeta se aproxima más al tono surrealista que por momentos encontramos en sus primeros libros. ¿Abandona Otero el existencialismo, y así se aleja de la poesía social? En mi opinión, hablar de existencialismo poético en España es una paradoja crítica: nadie ha explicado suficientemente el curioso fenómeno de que una corriente filosófica que ha aportado a la literatura europea escasas obras, ninguna lírica, haya podido servir de referencia para un movimiento poético en un país como el nuestro donde aquella forma de pensar no echó raíces especulativas de verdadera consideración. Es extraño que se hable de existencialismo poético cuando no existe un existencialismo pictórico, ni musical, ni propiamente teatral³¹. El existencialismo de la poesía española habría tenido su origen en *Hijos de la ira* y se habría propagado en brazos del tremendismo españolista para transmitirse lateralmente a la poesía religiosa desarraigada —el primer Otero, Valverde, Vivanco, incluso el Serrano Plaja de *La mano de Dios pasa por este perro*— y desembocar en el lento cauce de la poesía social. Yo creo, sin embargo, que los poemas más angustiosos y formalmente más arriesgados del gran libro de Dámaso Alonso se aproximan en realidad a un movimiento artístico —no filosófico— anterior al surrealismo, que está en el origen de todas las vanguardias: el expresionismo. «Trazos marcadamente expresionistas» encuentra Víctor García de la Concha algún poema de aquel libro, concretamente en «Mujer con alcuza», pero la conexión directa con la violenta vanguardia alemana la reserva este crítico para un poeta como Carlos Rodríguez Spiteri, en cuya obra, «aunque se percibe netamente la angustia, toda la fuerza se concentra en lo pintado, y el autor, a diferencia de lo que señalaba en los tremendistas, queda fuera de la escena: es, simplemente, su pintor»³². Se diría que el expresionismo queda relegado a un simple barniz formal, mientras que cuando los poetas quieren llegar al fondo de sus inquietudes, su actitud deja de ser arte —expresión—

³⁰ Blas de Otero, *Expresión y reunión*, pág. 210. Perteneció a *Historias fingidas y verdaderas* (1970).

³¹ *La producción teatral de Sartre y de Camus no supone una aportación al desarrollo del teatro moderno en cuanto tal; prolonga la tradición naturalista con una particular carga temática (es teatro «de ideas»), pero sin propuesta escénica alguna.*

³² Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, Ed. Cátedra, Madrid, 1987, vol. II, págs. 691-692.