

CONFERENCIAS

100 AÑOS DE GABRIEL CELAYA: EL COMPROMISO REVISITADO

Laura Scarano
Universidad Nacional de Mar del Plata - Conicet

Palabras clave: Celaya - Poesía social - Compromiso - Posguerra

“Escribiría un poema perfecto
si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos.”
(“Aviso”, en *Tranquilamente hablando*)

En marzo de este año fui invitada a Bilbao por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento, para dar una conferencia en un Homenaje en el que se celebraba el nacimiento de dos poetas decisivos de la posguerra española: Blas de Otero (el 15 de marzo de 1916) y Gabriel Celaya (el 18 de marzo de 1911).¹ En el caso de Celaya, este año se recuerdan los cien años de su nacimiento, y por eso quiero traer a este congreso como homenaje unas reflexiones sobre su activo rol en la constitución de un discurso sobre la función del arte en tiempos de resistencia y militancia civil.

En aquella conferencia en tierra vasca, enfoqué la amistad de estos dos poetas coterráneos, miembros paradigmáticos de la llamada *poesía social*, desde sus innovaciones más notorias y a partir de una noción crucial de la época como la de “compromiso”. Y como me pidieron allí que contara brevemente cómo fue mi recepción de estos poetas desde el remoto sur argentino, comencé por recordar mis años juveniles, cuando leí por primera vez a los poetas españoles del siglo XX como parte viva de la tradición hispanohablante... Blas de Otero y Gabriel Celaya formaban parte de una constelación poética, hermanada por el desastre de la guerra civil, con maestros y pares latinoamericanos como Pablo Neruda, César Vallejo, González Tuñón. Y se los podía leer en contigüidad estética e histórica porque, más allá de su circunstancia temporal –la España de la larga dictadura franquista– y por encima de sus modulaciones culturales específicas –la historia vasca, el exilio interior–, representaban juntos el primer desafío organizado en lengua española por intervenir en la historia a través de una *política poética* y una *poética política*.

¹ Fui invitada por la Biblioteca Bidebarrieta Kulturgunea de la Conselleria de Cultura del Ayuntamiento de Bilbao, para dictar la conferencia “Blas de Otero y Gabriel Celaya: los compromisos de la poesía”, el 16 de marzo de 2011, en la ciudad de Bilbao.

La amistad de estos dos vascos favorece pues una mirada integradora de lo que fue esta “poesía social”, no sólo como fenómeno generacional, sino como disparador de una formación estética que excedió el género lírico y superó ampliamente las visibles limitaciones del rótulo. Tras los ecos de Sartre y Maiakovski, estas poéticas que abogaban por una palabra “testimonial” con “utilidad social”, configuraron lo que hoy entenderíamos con Jacques Rancière como un arte abocado a la intervención en la esfera pública, con una clara autoconciencia de su incidencia política, en el más amplio sentido del vocablo, y también de los límites de su utopía. Para Rancière, la relación entre política y arte es decisiva, pero más que “las intenciones políticas del artista que se reflejan en su obra de arte”, importa “la política que hay en la estructura estética misma de la obra” (2004:10). Su carácter emancipador se revela en la capacidad de reivindicar cambios sociales, aunque sepamos que “nunca serán perfectos ni definitivos, porque todos los hechos históricos son ambiguos, precarios y sometidos al desacuerdo y las reivindicaciones de los otros” (2004:11). Hablo aquí de “política poética”, según Rancière la entiende al hablar de “the politics of literature”: “This syntagm does not refer to the politics held by its author, but instead to the way literature does politics as literature” (2010: 20). Su principal tesis de que hoy arte y política están signados por “an ethical turn” bien merecería revisar nuestra visión del estatuto “revolucionario” de estas poéticas, como “a corrective to the excesses of the artistic absolute and the disasters of visions of political utopia” (2010: 21).

También recordaba yo en marzo, frente al auditorio de Bilbao, que fue durante otra dictadura –la argentina de la década de los 70– cuando llegaron a mis manos los primeros poemas de Celaya y Otero, en las ediciones de bolsillo de la editorial Losada (fundada por Gonzalo Losada, un exiliado español republicano en Buenos Aires). Y aunque era muy joven –o precisamente por serlo– la rebeldía que estos poemas contenían, en voz baja y sin declamaciones exageradas, fueron parte de mi primera educación literaria (también leídos desde un horizonte de resistencia y obligado silenciamiento). Lejos de los vates modernistas que con sus cisnes y ninfas habían poblado nuestras lecciones escolares, estos pequeños poemas coloquiales nos hablaban de personas comunes, de ciudades, de exilios, de pérdidas... y venían a expresar muy bien la atmósfera sombría de la Argentina de esos años. Pero no sólo me impactaron por sus tópicos testimoniales, sino también porque producían en mí como lectora un fuerte efecto de reconocimiento en el proceso de verbalización de una intimidad compartida. Su poesía mostraba la cara más cotidiana de la vida, hecha de actos sencillos, sentimientos comunes y palabras corrientes, de uso familiar. Pero veámoslo citando como ejemplo el conocido poema de Celaya titulado “Buenos días” (de *Paz y concierto*, 1953), que bien puede homologarse a la mirada infantil de Miró en sus pinturas, desmontando la percepción adulta de un mundo quebrado y sombrío, a pesar de escribir esto en plena dictadura y sin afán evasivo alguno:

Son las diez de la mañana.
He desayunado con jugo de naranja,
me he vestido de blanco
y me he ido a pasear y a no hacer nada,
hablando por hablar,
pensando sin pensar, feliz, salvado.

¡Qué revuelo de alegría!
¡Hola, tamarindo!,
¿qué te traes hoy con la brisa?
¡Hola, jilguerillo!
Buenos días, buenos días.
Anuncia con tu canto qué sencilla es la dicha.
(PC, 528)

Pero, ¿cuál es la *política* implícita en esta *poética*, declamada como social tanto por sus temas como por sus tonos “populares”? Sin duda, el mentado “compromiso” no pasaba tanto por eslóganes marxistas o consignas social-realistas, sino por otro modo radicalmente novedoso –para los años 50– de entender la poesía y configurar a su poeta. Se asentaba a mi juicio en dos presupuestos de partida. El primero fue un “minimalismo” ideológico de carácter revulsivamente desmitificador, que proponía la poesía como un “trabajo” más en la sociedad, desde una mirada –por primera vez– de cuño “materialista”. Operación deliberada que si bien los últimos coletazos de las vanguardias históricas habían intentado (de la mano del giro civil de la poesía de Rafael Alberti, de revistas como *Octubre* y *Hora de España*, de la poesía de combate de Miguel Hernández) no se habría de imponer como formación articulada y orgánica hasta la década de los 50 con esta “marea social” (al decir de Ian Lechner). Enfoque materialista que claramente corroboran los postulados programáticos que ofrece Celaya:

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 (PyV 91).

Porque para este poeta “la poesía no pretende convertir en *cosa* una interioridad, sino en dirigirse a otro a través de la *cosa-poema* o la *cosa-libro*” (R 17). Como bien recuerda Juan José Lanz, el propio Sartre, terminará por situar el compromiso del escritor en el lenguaje mismo (2011: 4), al afirmar que: “hablar es actuar” y que “el escritor ‘comprometido’ sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio” (56).² En su ensayo “Poesía y Trabajo” (1972), Celaya ubica este concepto como uno de los fundamentos de la “poesía social”:

Es inútil decir que en Poesía, el trabajo no lo es todo. Ni en Poesía, ni en nada. [...] Quien no comprenda esto y siga creyendo que el poeta es un ser superior y no un obrero, aunque un obrero especial, como especial de otro modo es un médico o un electricista, no entenderá nunca lo que quiere decir Poesía social en su recto sentido. (PyV 193)

El segundo presupuesto fue la comprensión del poema como “acto” dentro de una poética apelativa, perlocucionaria y anclada en los efectos, en directa relación con los debates en torno a la función y utilidad del arte, proscriptos en el paradigma purista de raigambre moderna y vanguardista. Poesía como “acto de sentido” por un lado (de cariz gnoseológico), y “acto histórico” por el otro, que reivindicaría el valor comunicativo de la palabra y su estatuto social (denuncia, protesta, testimonio, apelación) como intervención en la esfera pública. Representatividad histórica, denuncia política y llamamiento a un cambio social son las características que esta poesía se arroga y que definen su carácter de “urgente”, como lo expresa Celaya en su libro más coloquial firmado por Juan de Leceta: “Escribiría un poema perfecto/ si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos” (“Avisos” de *Tranquilamente hablando*, PC 297). Siempre desde una subjetividad tramada en el cruce de intimidad e historia, desde fórmulas que o bien colectivizan al sujeto enunciativo, o bien mediatizan con ficciones autobiográficas o retratos de personajes anónimos, el buscado efecto de una “voz social”.³

² En su trabajo, Lanz aporta datos valiosos sobre la impronta sartreana en el poeta vasco, que fuera temprano lector y comentarista: “Téngase en cuenta que *El existencialismo es un humanismo* (1946) se traduce ya para 1947 en la revista santanderina *Proel*, una de las vías de penetración, junto con *Ínsula*, del existencialismo francés”. Y da cuenta de dos artículos publicados en *La Voz de España*, de San Sebastián, el 5 de junio y el 2 de diciembre de 1948, donde “dedica Celaya sendos comentarios al existencialismo y a una lectura crítica de *El ser y la nada* (editado originalmente en 1943)”. De Sartre también toma prestado Celaya el concepto de arte “en situación”, que enlaza con la propuesta de Ortega y Gasset (2011: 6-7). Véase la valiosa compilación de los textos teóricos fundamentales de estas décadas sobre la polémica conocimiento-comunicación en su libro de 2009.

³ Ya he trabajado en otros lugares la constitución del sujeto poético en su obra (1994). Baste repetir con Lanz que “esa construcción de un personaje poético cotidiano, coloquial y cercano, que comparte experiencias asumibles por el lector, pero que adquiere una ejemplaridad ética, [...] muestra su biografía como el resultado de la evolución de un proceso ideológico que le ha llevado a un compromiso solidario con la mayoría desfavorecida

En este sentido, su programa de escritura intenta producir con estrategias concretas temáticas y retóricas un efecto de identificación en el lector, mediante el abordaje de realidades triviales, domésticas, menores. Pero también la tematización de tópicos políticos como la guerra, la censura, el exilio, la cárcel, son vistos “desde abajo”, no tanto como hechos de la crónica oficial, sino como acontecimientos de la experiencia del “hombre sin atributos” (en palabras de Musil) o como lo llama Celaya “del cualquiera”, tras obvias incitaciones brechtianas, y tal como lo estudia la actual corriente historiográfica denominada “*history from below*”. Asimismo, el tono conversacional, el estilo “sencilista”, la impronta “antipoética”, la imagen al servicio de un estilo figurativo y realista, las formas de colectivización de la enunciación (collage, polifonía, intertexto, estructuras dialógicas), fueron todos procedimientos de base para configurar un nuevo paradigma discursivo. Sumemos además la atención a las estrategias retóricas para sortear la censura, la experimentación con la elusión y la perífrasis, las metáforas y simbologías que sin anular el componente de la velada denuncia, pudieran sostenerse como imágenes autónomas. El mismo movimiento que intenta identificar al sujeto con “el hombre de la calle”, intenta producir un discurso que simula ser representación del pensamiento y decir colectivo, ejerciendo torsiones sobre la tradición del modernismo lírico para “apear” el lenguaje y bajarlo de su “sitial hiper-esteticista”, siguiendo el modelo disidente y temporalista de Antonio Machado:

Seamos como esos poetas [...] que en lugar de hablarnos desde fuera, como en un confesionario, hablan en nosotros, hablan por nosotros, hablan como si fuéramos nosotros y provocan esa identificación de nosotros con ellos, o de ellos con nosotros, que certifica su autenticidad. (“Nadie es nadie”, PC 501).⁴

Pero vayamos entonces al desarrollo de este poeta como autor en el campo estético español, a cien años de su nacimiento.⁵ Con apenas 16 años, Celaya emigra del País Vasco a Madrid 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

y a la voluntad de llevar a cabo una transformación efectiva de la realidad circundante” (2011: 8).

⁴ El poeta que mejor se ajustaría a ese modelo sería Antonio Machado, y por esta razón, explica Celaya, “la poesía social hizo de Machado su bandera”: como él “también nosotros luchábamos contra la pérdida de la familiaridad comunicativa, contra el egocentrismo y el hermetismo, contra la poesía como magia más que como expresión o modo de hablar, contra el neutralismo y la frialdad de la Poesía Pura, contra la falta de contacto con el hombre de la calle” (PyV, 120). Véase para la relación Celaya-Machado mi capítulo (2009), con motivo de los 50 años del Homenaje que le rinden estos poetas al sevillano en Colliure, en 1959.

⁵ Rafael Múgica (Gabriel Celaya) nació en Hernani, Guipúzcoa, el 18 de marzo de 1911 y murió en Madrid, el 18 de abril de 1991.

regresa a San Sebastián con el secreto proyecto de oponerse a la decisión familiar de dirigir la fábrica y volver 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 el País Vasco; participa de la guerra civil como capitán de un batallón de *gudaris* (soldados nacionalistas que participaron al lado de la República) hasta su rendición en 1937. Y a partir de entonces comienza a dedicarse definitivamente a la poesía.

Tan fuerte será esta vocación y la consecuente resistencia familiar, que elaborará su obra en torno a una compleja heteronimia: utilizará todos sus nombres de pila y apellidos para firmar sus libros con tres nombres de autor. Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta serán los nombres de los cuales extrerá los tres heterónimos responsables de los tres segmentos de su obra. A Rafael Múgica le pertenecen los tres primeros libros (*Marea de silencio* de 1935, *La música y la sangre* de 1934-1936 y *La soledad cerrada* de 1947). A Juan de Leceta los libros que en 1961 recopilará bajo el título de *Los poemas de Juan de Leceta* (*Avisos* 1950, *Tranquilamente hablando* 1947 y *Las cosas como son* 1952) y a Gabriel Celaya el resto de la producción.⁶ Para él "son verdaderos heterónimos y no seudónimos, pues señalan un cambio radical" en su vida (IP 13). En una entrevista precisa su origen:

Quando 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. (Vivas 83).

Más de 90 libros publicaría desde su *Marea de silencio* de 1935, enlazando fases que se vinculan mucho más de lo que sus etiquetas describen: surrealista, existencial, social y órfica (R 11). La movilidad de voces le permitió a Celaya acercarse a una de las utopías mayores de la poesía social: colectivizar la voz hasta el punto de simular el borramiento de la autoría individual, como si fuese propiedad del pueblo, como lo son los cantares y coplas del acervo tradicional. Este carácter anónimo retrotrae la figura del poeta a la del juglar, y así lo expresará Celaya en el punto 6to. de la famosa encuesta sobre poesía social realizada por Antonio Ribes para su *Antología Consultada* de 1952:

⁶A partir de mi Tesis doctoral (Universidad de Buenos Aires, 1991) sobre la poesía social española de posguerra, he estudiado la obra de Gabriel Celaya bajo diversos enfoques, privilegiando la constitución de su "voz social" y las fracturas ideológicas que conlleva. Véase Scarano 1994 y 1998.

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).

Celaya entendió pronto que la revolución poética tenía que darse sobre todo en el terreno del lenguaje y rechazó el esteticismo, abogando por una poesía cercana a los ritmos coloquiales de la prosa. Recordemos aquí su poema “Biografía”, para entender los alcances de su propuesta, que lograba unir un nuevo estilo discursivo a una actitud de rebeldía anti-burguesa contra los condicionamientos formales de la sociedad:

No cojas la cuchara con la mano izquierda.
No pongas los codos en la mesa.
Dobla bien la servilleta.
Eso, para empezar.
Extraiga la raíz cuadrada de tres mil trescientos trece.
¿Dónde está Tanganika? ¿Qué año nació Cervantes?
Le pondré un cero en conducta si habla con su compañero.
Eso, para seguir.
¿Le parece a usted correcto que un ingeniero haga versos?
La cultura es un adorno y el negocio es el negocio.
Si sigues con esa chica te cerraremos las puertas.
Eso, para vivir.
No seas tan loco. Sé educado. Sé correcto.
No bebas. No fumes. No tosas. No respires.
¡Ay, sí, no respirar! Dar el no a todos los nos.
Y descansar: morir.

(*La higa de Arbigorriya*, 1974, PC 144-145)

"Pasa y sigue", el primer poema de *Paz y concierto* (1953), constituye un arte poética que pone en verso estas ideas nucleares: "Ser poeta no es decirse a sí mismo./ Es asumir la pena de todo lo existente,/ es hablar por los otros", "y como quien conjura fantasmas yo pronuncio/ palabras en que dejo de ser quien soy por ellos", "es tan sólo en los otros donde vivo de veras." En este poema asistimos a otra de las características preponderantes de

este discurso: la factura urbana y con ella la experiencia de la soledad constitutiva de la ciudad, como se ve en el inicio del texto:

Uno va, viene y vuelve, cansado de su nombre;
va por los bulevares y vuelve por sus versos,
escucha el corazón que, insumiso, golpea
como un puño apretado fieramente llamando,
y se sienta en los bancos de los parques urbanos,
y ve pasar la gente que aún trata de ser alguien.
Entonces uno siente qué triste es ser un hombre.
Entonces uno siente qué duro es estar solo.

(PC 503-4)

En su más difundido poema, "La poesía es un arma cargada de futuro" de *Cantos iberos* (1955), el hablante repudia la neutralidad e indiferencia del arte ante las urgencias del momento con expresiones radicales como estas: "Poesía para el pobre, poesía necesaria / como el pan de cada día", "maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse". Frente a ese modelo evasivo, propone su poética basada en el testimonio y la acción directa en la sociedad: "Tal es mi poesía: poesía-herramienta/ a la vez que latido de lo unánime y ciego./ Tal es, arma cargada de futuro expansivo/ con que te apunto al pecho." Pero si nos alejamos de los fatigados argumentos esgrimidos por la crítica tradicional en torno a esta consigna, interpretando "arma" sólo en sentido bélico, vemos que su objetivo es convertir la poesía en herramienta de labor, en la línea ya explicada de "trabajo", instrumentalizando un "oficio" y una "esencia-arte" en "cosa" desde un claro materialismo estético. Recordemos que para Celaya el arte es "acción", por eso afirma aquí que los poemas "son gritos en el cielo, y en la tierra son actos". En realidad, la mentada alegoría de la poesía como arma le llega de la famosa declaración del Congreso de Escritores soviéticos, celebrado en Kharkov en noviembre de 1930, con el lema: "*Art is a class weapon*", unida a la consigna de André Breton: "un arte para transformar el mundo". Consignas que Celaya adapta a su propio contexto: "Me siento un ingeniero del verso y un obrero / que trabaja con otros a España en sus aceros." (PC 630).

El epílogo de *Las Resistencias del diamante* (1957), prohibida su edición numerosas veces por su contenido político, al narrar la fuga por la frontera franco-española de cuatro rebeldes antifranquistas, pone en evidencia la finalidad material del discurso: "Pongo en la noche mi verdad sonora/ y digo lo que digo. Desafío./ Y España me comprende mientras llora." (DP 61). El objeto poético, en este caso un libro prohibido que socava los fundamentos ideológicos del poder establecido, es esgrimido como arma política en tanto se

convierte no sólo en instrumento de denuncia social, sino en factor desestabilizador del sistema literario dominante.⁷ Al mismo tiempo, ya entrada la década de los 50, sabemos que esta impronta "social" tiene inequívoca filiación marxista. Nos recuerda Juan José Lanz que este proceso de consolidación de la poesía social de signo de izquierda, vino a coincidir "con el intento de reconstrucción de las bases intelectuales del PCE en el interior a partir de 1950-1951, con el "Mensaje del PCE a los intelectuales patriotas", fechado en abril de 1954, y con el modelo de reintegración nacional que va a proponer en su congreso de 1954. En este sentido, Eugenio de Nora serviría de contacto para que Jorge Semprún, en un viaje a España hacia el año 1950-1951 se encontrara con Celaya y Amparo Gastón" (2011:9). Las redes entabladas entre todos estos poetas, novelistas y dramaturgos configuran un campo donde la "toma de posición" estética, política e intelectual, a pesar de la dictadura y sus censores, se hizo visible y contundente.

Pero la revolución que Celaya propugnaba debía partir, según sus propias declaraciones, de la práctica que el poeta mejor domina: su trabajo artístico. El compromiso debía ser ante todo una acción en el plano del discurso, más que en el plano de las voluntades de autores y lectores. Esta reflexión ilumina la defensa que Celaya hace de la fórmula de Blas de Otero de la "inmensa mayoría" como destinatario real, expresando la aspiración a "convertir la poesía en un género realmente popular". No tanto por sus contenidos sino por su estilo. Coloquialismo y "sencillismo" serán las estrategias claves para lograrlo, y a este propósito responde su formulación de la poesía como "decir", entendiendo este vocablo en su doble acepción: "como género entre la poesía y la prosa y como resultado de la vivencia asimilada por el artista" (IP 247). Esta opción por la sencillez, cercana a los tonos de la antipoesía claramente manifiesta en la fase firmada por Leceta, no oculta su grado de dificultad, ya que existe en el hablante una clara conciencia de la necesidad de rigor y cuidado formal; sin embargo tales esfuerzos deben ir orientados a construir un nuevo lenguaje, rompiendo con normas, retórica y academicismos. Se trata de proponer una poesía que acorte la distancia entre el "modo de hablar artístico" y el "modo de hablar común" (PyV 41). En su ensayo "La poesía coloquial" expresa que ante el evidente "desgaste y extenuación de un lenguaje hiperpoético" y minoritario, su primer objetivo fue precisamente construir una nueva retórica con eficacia estética y alcance mayoritario:

Si el lenguaje liso y llano –o prosaico, como decían mis adversarios– me atraía, no era sólo por un deseo de facilitar la comunicación con un lector poco dispuesto a esforzarse, sino porque después del metapoético

⁷ En *Dirección prohibida*, Celaya reúne textos de muy diversas épocas cuya afinidad reside justamente en haber sido prohibidos cada vez que intentó publicarlos. Se editan finalmente en Argentina en 1973 como cuatro poemarios bajo ese sugestivo título: *Las resistencias del diamante* (1957), *Poemas tachados*, *Episodios Nacionales* (1962) y *Cantata en Cuba* (1968).

surrealismo y el superferolítico garcilasismo, y de un modo sólo aparentemente paradójico, me sonaba a impresionantemente novedoso, me daba el choque poético y la indispensable sorpresa que ya no encontraba en ninguna metáfora, por muy atrevida o sabia que fuera. (PyV 27-28)

Esta nueva retórica era la faz exterior de "una ideología que le caía muy mal al poder" (PyV 31), porque estaba constituida por diversos componentes cuya amalgama resultó ser una mezcla explosiva para la España de la dictadura: reivindicación de un léxico vulgar y conversacional, con tópicos menores y triviales como materia del enunciado, utilización de modos compositivos revulsivos al lenguaje oficial y un nuevo experimentalismo basado en una neo-vanguardia revolucionaria.

Pero, como expresamos al principio, este paradigma se sostuvo a partir de una comunidad de ideales políticos y sociales que trascendía la territorialidad peninsular. Vale la pena pues cerrar esta exposición con una muestra del profundo vínculo que existió entre estos poetas y sus pares de Latinoamérica, a través del inicio y cierre del poema que Celaya dedica a Pablo Neruda, dando fe de esa comunión de palabra entre ambas orillas. Emulando el estilo epistolar y reescribiendo la imaginería nerudiana, el poema comienza así:

Te escribo desde un puerto.
La mar salvaje llora.
Salvaje, y triste, y solo, te escribo abandonado.
Las olas funerales redoblan el vacío.
Los megáfonos llaman a través de la niebla.
La pálida corola de la lluvia me envuelve.
Te escribo desolado.

Y concluye:

Te escribo desde un puerto,
desde una costa rota,
desde un país sin dientes, ni párpados, ni llanto.
Te escribo con sus muertos, te escribo por los vivos,
por todos los que aguantan y aun luchan duramente.
Poca alegría queda ya en esta España nuestra.
Mas, ya ves, esperamos.

("A Pablo Neruda", de *Las cartas boca arriba*, 1951, PC 386)

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (2003). "Compromiso". *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Madrid: Akal, 393-413.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Brecht, Bertolt (1984). *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península.
- Celaya, Gabriel (1969). *Poesías completas*. Madrid: Aguilar. PC
- (1973). *Dirección prohibida*. Buenos Aires: Losada. DP
- (1976). *Itinerario poético*. Madrid: Cátedra. IT
- (1977). *Poesía urgente*. Buenos Aires: Losada. PU
- (1979). *Poesía y verdad*. Barcelona: Planeta. PyV
- (1987) [1985]. *Reflexiones sobre mi poesía*. Madrid: Universidad Autónoma, 11-30. R
- De Luis, Leopoldo (1970). "Primera suma poética de Gabriel Celaya". *Revista de Occidente* 29, 87 (junio): 322.
- Lanz, Juan José (2009). *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- (2011). "El compromiso poético en España hacia mediados del siglo XX". *Revista www.izquierdas.cl*, 9, abril: 1- 20.
- Lechner, Jan (2004) [1975]. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante: Universidad.
- Rancière, Jacques (2004). "The Politics of Literature". *SubStance*, 103, Vol. 33, 1: 10-24.
- (2010). *Dissensus: On politics and aesthetics*. London-New York: Continuum.
- (2011). *Politics of Literature*. Londres: Polity.
- Ribes, Antonio (1952). *Antología consultada de la poesía social*. Valencia: Distrib.Mares.
- Sartre, Jean-Paul (1950). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Scarano, Laura (1991). *La poesía de Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro: Una escritura en diagonal*. Tesis Doctoral de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- et al. (1994). *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires, Biblos, Capítulo III.
- (1998). "La construcción de un sujeto social en la poesía de Gabriel Celaya (Alternativas de una fractura ideológica)". *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica*, 23: 299-309. Reeditado en *Atenea* (Chile), 473: 111-124.
- (2009). "Tras los ecos de Colliure: Machado revisitado por los poetas sociales". Ma.Payeras Grau y Carne Riera (eds.). *1959. De Collioure a Formentor*. Madrid: Biblos, 87-108.
- Vivas, Angel (1984). *Lo que faltaba de Gabriel Celaya*. Madrid: Anjana Ed.
- Williams, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Datos de la autora:

Laura Scarano es Doctora en Letras (UBA, 1991) y Master of Arts (USA, 1988). Actualmente se desempeña como Investigadora del CONICET, Profesora Titular de Literatura Española Contemporánea en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Directora del Área de Literatura Española del *Celehis* y Directora del Doctorado en Letras de su facultad. Es Presidenta de la Asociación argentina de Hispanistas desde 2010. Es autora de quince libros, tanto de teoría literaria (sobre sujeto, autorreferencia, autobiografía, semiótica de la poesía,

crítica cultural) como sobre poesía española contemporánea (del modernismo a las vanguardias, poéticas sociales, hiperrealismos), en editoriales de Argentina (Biblos, Viterbo, Eudem), España (Visor, Atrio, Renacimiento, Maillot amarillo, KRK, Pretextos) y Francia. Publicó más de cien artículos científicos y exposiciones en actas de congresos en revistas de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Ha sido Profesora invitada para dar cursos de posgrado y conferencias en las universidades de Valencia, Santiago de Compostela, País Vasco, Oviedo, León, Sevilla, Granada, Islas Baleares, Alicante, Almería (España); Dijon (Francia), Nova de Lisboa (Portugal), Duke, Rutgers y Kansas University (USA) y Tucumán, La Plata, Viedma, Buenos Aires, La Pampa en Argentina.