

UNIVERSIDAD DE GRANADA

HOMENAJE

AL PROFESOR ANTONIO GALLEGO MORELL

I



GRANADA
MCMLXXXIX

Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya

A pesar de la advertencia que Celaya comienza haciendo en su introducción a la segunda edición de *Lo demás es silencio* (1), que un autor nunca es buen juez de sus obras, lo cierto es que el vasco se ha erigido en juez y parte de su extensa y varia producción literaria. Es más, en la base de su dedicación a la labor teórico y crítico literaria late la necesidad de "explicar y explicarse", convirtiéndose su discurso crítico en un discurso íntimamente relacionado con su trayectoria literaria hasta el punto de que no es aventurado afirmar que sin ésta no hubiera sido posible la otra. Por tanto, lo que nació de una necesidad, de una comprometida necesidad de "explicar y explicarse", de dar su "razón narrativa", ha pasado a desempeñar una nueva función, que no anula la primitiva, absorbiéndola y ampliando su marco más allá de lo que el escritor vasco hubiera previsto, probablemente: su discurso "explica" a otros poetas, explica todo un período literario y las relaciones ideológicas de un momento histórico, es decir, muestra no sólo lo que se habla y de qué se habla, sino también el "lugar" desde donde se habla.

Voy a ocuparme en esta ocasión de las publicaciones y textos en los que Gabriel Celaya habla de sí mismo, sin que por ello pierda de vista el sentido a que acabo de hacer referencia. En concreto son: tres cartas abiertas en las que el donostiarra se vio obligado a explicarse: la titulada, por el periódico seguramente, "Una carta de Gabriel Celaya y un punto sobre la i" (2), "Carta abierta a Carlos Murciano" (3) y la que, bajo el malintencionado título puesto por la

(1) Madrid, Turner, 1976², p. 7.

(2) *Unidad*, San Sebastián, 9 de abril de 1952.

(3) *Insula*, 180, Madrid, noviembre, 1961, p. 3.

dirección de la revista *La Estafeta literaria*, apareció como "Una teoría del plagio: el equipo" (4); una carta inédita, que tuve ocasión de hacer pública en mi tesis doctoral (Universidad de Granada, 1981), donde reflexiona sobre los elementos vascos de su poesía (5); un artículo "Doce años después" (6); y, finalmente una serie de prólogos, introducciones y notas, puestos a las reediciones de algunas de sus obras: *Las cartas boca arriba* (7), *Cantos iberos* (8), *Lo demás es silencio* (9), *De claro en claro* (10), *El derecho y el revés* (11) —estos son libros de poesía—; *Poesía urgente* (12), *Dirección prohibida* (13), *Parte de guerra* (14), *El hilo rojo* (15), *Itinerario poético* (16) —volúmenes antológicos—; *Tentativas* (17) y *Memorias inmemoriales* (18) —producción en prosa. Por otra parte, algunos prólogos más, con ser importantes como reflexiones sobre su producción y trayectoria, han sido estudiados en mi citado trabajo por su interés teórico. Me refiero concretamente a su artículo "Notas para una *Cantata en Alexandre*" y a sus prólogos, de interés para conocer la poética de la poesía social, "Digo, dice Juan de Leceta", "Poesía eres tú" y "Nadie es nadie". Por último, un artículo que publicó Celaya sobre sus heterónimos es estudiado en trabajo aparte (19).

Este conjunto de publicaciones da entrada a reflexiones globales sobre su trayectoria como en "Doce años después", donde reflexiona sobre la poesía desde un punto de vista teórico esencial, punto de vista teórico que viene a asegurar la estimación y consumo de su obra poética. Así, define lo que es/debe ser la poesía, reivindicándola como una actividad inmersa en un aquí y ahora; lucha también en contra de la poesía hermética y minoritaria a través del prosaísmo, en un plano teórico esencial, como he dicho.

En 1975 publicó nuestro autor una antología de su obra, *Itinerario poético*, donde ofrece una introducción bibliográfica que es la más importante refle-

(4) *La Estafeta Literaria*, 366, Madrid, marzo, 1967.

(5) La carta está fechada en Madrid, el 21 de febrero de 1980.

(6) *Acento Cultural*, 3, Madrid, enero, 1959, pp. 17-20.

(7) Madrid, Turner, 1974², pp. 9-12.

(8) Madrid, Turner, 1975², pp. 9-10.

(9) Madrid, Turner, 1976², pp. 7-9.

(10) Madrid, Turner, 1977², pp. 7-8.

(11) Barcelona, Llibres del Sinera, 1973, "Ocnos", p. 9.

(12) Buenos Aires, Losada, 1960, pp. 7-8.

(13) Buenos Aires, Losada, 1973, pp. 7-8.

(14) Barcelona, Laia, 1977, pp. 7-10.

(15) Madrid, Alberto Corazón Editor, 1977, "Visor de Poesía", pp. 7-8.

(16) Madrid, Cátedra, 1975, pp. 11-37.

(17) Barcelona, Seix-Barral, 1972², p. 7.

(18) Madrid, Cátedra, 1980, pp. 51-55.

(19) Vid. "Heteronimia e ideologías estéticas: Fernando Pessoa y Gabriel Celaya", de quien esto escribe, en: *Homenaje a Camoens (Estudios y Ensayos Hispano-Portugueses)*, Granada, Universidad de Granada, 1980, pp. 131-149.

xión global sobre su vida y su obra publicada hasta este momento. Dicha introducción es dividida en cuatro grandes apartados, a los que remito, que titula: "Ficha", "Tentativas", "Norte" y "Ultima hora".

Otros interesantes textos son las cartas. Dos de ellas nacieron como defensa frente a ataques muy determinados. La primera, la titulada "Una carta de Gabriel Celaya y un punto sobre la i", es una protesta por haberse relacionado a Celaya con "octogenarios benaventeses y cucañistas pemanes" en el diario *Unidad*, de San Sebastián, con motivo de una "Fiesta de la poesía". La segunda tiene como origen a su vez una carta abierta de José Miguel Moreiras, "Vasco y chino" (*La Estafeta literaria*, 362, 28 de enero de 1967), donde da a conocer las semejanzas entre unos versos de Celaya y un texto de Chin Shengt 'an (siglo XVIII de la era cristiana). Moreiras remite al libro *La importancia de vivir* (20) y al de Gabriel Celaya *De claro en claro*, en los que hay coincidencia de títulos y de motivo argumental, "Momentos felices de un chino" y "Momentos felices". El firmante de la carta termina estableciendo minuciosa y exhaustivamente los puntos comunes entre los textos. Celaya respondió con una larga carta que, como era habitual en *La Estafeta literaria*, se publicó precedida de una nota de la dirección en la que la detracción del vasco y del marxismo es patente. Celaya dice que, al pie de la letra, Moreiras tiene razón, pues el texto de Chin Sengt 'an le impresionó cuando lo leyó. Mucho tiempo después, Celaya escogió fragmentos, los varió y los convirtió en algo que no se parece en nada al texto que lo motivó. La carta continúa cuestionando los conceptos decimonónicos de originalidad y de plagio en la medida en que tienen que ver mucho más con el individualismo que con la autenticidad. Finalmente expone su teoría sobre la poesía en equipo, citando a San Juan de la Cruz.

En la carta inédita reflexiona sobre los elementos vascos de su poesía y concluye en que estos son: 1) Su poesía siempre tiene algo de espontáneo e inmediato; 2) Cuando un bertsolari canta siempre se dirige a otro y debate con él: en su poesía hay tendencia a establecer un coloquio o debate; 3) Su lenguaje es siempre liso y llano como el de los bertsolaris que tienden siempre al prosaísmo e incluso a la burla y al humor.

El segundo grupo que he establecido es el que se refiere a las publicaciones en las que toma por objeto de reflexión algunos de sus libros. Así, la segunda edición de *Las cartas boca arriba* es abierta con una "Noticia", donde alude a su situación en la más inmediata postguerra —autarquía cultural, pérdida de contacto con el mundo exterior, fundación de su editorial "Norte", etc.— y explica su intento de fundir su estilo con el del destinatario de cada carta, persiguiendo sumirse en lo otro "más que racionalmente".

(20) De Lin Yutang, publicado en Buenos Aires, Sudamericana, 1949¹³, y en el que transcribe "Momentos felices de un chino", de Chin Sengt 'an, pp. 195-199. La edición que conoce Celaya es la de 1944, según expone en la carta.

“Nota” titula las palabras preliminares con que abre *Cantos iberos* en su segunda edición, afirmando que este libro fue escrito en los años de mayor furor y esperanza por lo que es el libro más calculado para producir un efecto, tanto por su técnica —versos martilleantes y oxítonos— como por su temática —la problemática de España— que no es sino cuestión ibera.

La segunda edición de *Lo demás es silencio* viene precedida por una interesante introducción en la que juzga su libro como el más importante, al coincidir sus problemas personales con un problema colectivo: “¿Existencialismo o marxismo?”, lo que hizo posible que tocara este tema de un modo íntimo y a la vez social.

El prólogo a la segunda edición de *De claro en claro* es importante no sólo por lo que dice de este libro, sino también por sus reflexiones en torno a la cuestión hombre/poeta, lo que explica de alguna manera que nuestro autor señale las circunstancias que estuvieron en la base de este libro y que incidieron en su transformación poética.

El derecho y el revés es introducido mediante una “Nota” en la que el donostiarra explica el “argumento” de esta nueva cantata, basada de alguna forma en la fábula de Prometeo y Epimeteo.

La buena vida (21) es uno de los libros que Celaya interpreta en una carta abierta, obligado por el artículo “*La buena vida*, de Gabriel Celaya” (22), escrito por Carlos Murciano. Este crítico comienza su artículo reflexionando sobre el tema de Lázaro y continúa tratando acerca de los personajes-símbolo, para terminar afirmando que, aunque el poema tiene aciertos, conforme se va avanzando crece la confusión: ¿Qué pretende el poeta? ¿Qué ha querido decir? ¿Qué simbolizan estas figuras? El poeta responde: sus personajes no son contrafiguras suyas ni símbolos de nada. El juego dialéctico entre el Doctor, que cree en el más allá, y Lázaro, que al volver de la muerte dice que más allá no hay nada, conduce a la conclusión de que debe vivirse sin recurrir a estas alusiones.

Por lo que respecta a los prólogos puestos a publicaciones antológicas, el primero es el que, titulado “Nota”, puso a su *Poesía urgente*, en el que explica el sentido de su etapa de poeta social no ignorando para ello los precedentes: desde el surrealismo y prosaísmo existencial hasta llegar a la poesía social y con ella a la inmensa mayoría, para lo que deberán adoptarse, afirma, los recursos técnicos y transformar la sociedad, única manera de lograr el acceso a la cultura por parte de esa mayoría.

Dirección prohibida (1973), según expone también en una “Nota”, recoge aquellas publicaciones que no pudieron incluirse en sus *Poesías comple-*

(21) Santander, *La Isla de los Ratones*, 1961.

(22) *Poesía Española*, 104, Madrid, agosto, 1961.

tas (23): *Las resistencias del diamante*, un largo poema en el que se cuenta la fuga por la frontera hispano-francesa de cuatro miembros de una célula del PCE descubierta. Incluye también *Poemas tachados*, poemas de muy diversas épocas prohibidos por la censura, *Episodios Nacionales* y *Cantata en Cuba*.

Una "Nota", más amplia que las comentadas, abre *Parte de Guerra*, antología de sus libros censurados y de poemas sueltos perdidos o traspapelados. Estas pérdidas, poco significativas para la "alta literatura", son un síntoma de la humillación del poeta ante la censura.

En el prólogo de *El hilo rojo* Celaya justifica sus poemas netamente político-sociales, así como el porqué de la edición de los mismos en este volumen. Por lo que al título respecta, afirma que se lo sugirió un texto de Engels en el que hablaba del "el hilo rojo" que atraviesa toda la historia y sirve de guía a quienes quieren comprenderla.

Sobre sus libros en prosa ha escrito muy breves reflexiones también. Así, de *Tentativas* expone que era para él un libro abierto en el que debían irse sucediendo ciclos. Al terminar el cuarto e iniciar el quinto, "Tentativas mínimas", éste por la forma que adoptó terminó por convertirse en la novela *Lázaro calla* (1949).

Y llegamos, para terminar ya con esta brevísima descripción, al prólogo del libro *Memorias inmemoriales*, libro con el que pretende tomar conciencia de lo que ha hecho y buscarle un sentido a lo que tal vez no lo tenga. Más adelante, juzga las confesiones al uso como un acto de insinceridad, por lo que insiste en la importancia del sentido de los hechos más que de los hechos en sí, que suelen ser protagonistas de diarios y textos similares. El sentido del que habla nuestro autor es el que trasciende la vida elemental: sus *Memorias inmemoriales*, es el caso, que dan de lado el realismo anecdótico y que son prototípicas más que subjetivas.

A la hora de iniciar el análisis de estas publicaciones, mi primera tarea va a consistir en aislar esa visión global que Celaya posee de sí mismo. Posteriormente, analizaré el sentido de esa lectura y sus contradicciones internas, deteniéndome al mismo tiempo en los presupuestos teóricos que esas publicaciones "muestran".

Gabriel Celaya resume su trayectoria ideológico-estética en las siguientes etapas: durante los años treinta fundamentalmente, participa de una concepción del mundo surrealista; tras la guerra y ya en plena postguerra, rompe con el surrealismo, dándose paso así al existencialismo desde el que, contradictoriamente, evoluciona al marxismo que, como ideología, dice no abandona nunca. A partir del momento —comienzos de los sesenta— en que entra en

(23) Madrid, Aguilar, 1969. Hay una nota en la página 34, en la que se lee: "Se ha prescindido en este volumen de los poemas propiamente épicos (*Las resistencias del diamante* y *Episodios Nacionales*) y dramáticos (*Vías de agua*)", sin más referencias a las causas de su exclusión: la prohibición por la censura.

crisis la poesía que el marxismo procura, ha recorrido diversos caminos poéticos e ideológicos que pasan por una ruptura con el humanismo y una vuelta al nihilismo con que comenzó. Estas posiciones ideológicas han generado distintas prácticas literarias que en muchos momentos se han presentado contradictoriamente: así tenemos, resumiendo, una poesía surrealista, la poesía social (existencialismo-marxismo) y una poesía "personal" (desde los años sesenta en adelante) que le ha llevado a recorrer diversos caminos: desde una vuelta a los orígenes hasta el experimentalismo, pasando por otras numerosas prácticas y retomando a veces la poesía social. Esta es su visión global.

Por otra parte, esta trayectoria ideológica le ha llevado a ofrecer en determinados momentos datos biográficos concretos con los que sentar sus afirmaciones. Conviene insistir en que su información biográfica no se limita a los meros datos, sino que realiza una interpretación y valoración de los mismos en función, como digo, de su trayectoria de escritor. Así, sus palabras sobre su infancia y adolescencia, señalando su origen social, educación recibida, causas de sus comienzos en la escritura, vida cultural y lecturas e influencias recibidas; así, la mirada a su incipiente madurez: el trabajo obligado frente a la dedicación literaria, abriendo un paréntesis por lo que a los años de la guerra civil respecta (24); así su trayectoria durante la postguerra: soledad en la soledad autárquica, nueva enfermedad, las primeras publicaciones y "Norte" junto a Amparo Gastón, el encuentro con la calle, la lucha política, ruptura con el trabajo y con la familia, el traslado a Madrid, etc. A partir de los años sesenta, su información biográfica, salvo en lo que respecta al abandono del marxismo ortodoxo y militante, es la información de sus libros. Su biografía parece reducirse a su actividad literaria, lo que es una manera de unir aquello que teóricamente ha separado una y otra vez: la literatura y la vida.

Esta visión general de su trayectoria, que hemos aislado a partir de las publicaciones descritas, no ha sido negada por nuestro escritor en otras ocasiones posteriores. Así, en dos entrevistas vuelve a manifestarse al respecto. En la entrevista mantenida con el poeta por Jorge Cela, afirma: "Resulta que las etapas de mi poesía están muy definidas. Podría decir: surrealismo, existencialismo, poesía social y poesía personal, en la que estoy en este momento. Cuando pienso que de alguna forma me empiezan a reconocer un poco" (25). En este mismo sentido se manifiesta, aunque más extensamente, en una

(24) Vid. mi trabajo "Noticia biobibliográfica de Gabriel Celaya (1911-1950)", en: *Estudios Románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*. Granada, Universidad de Granada, Departamento de Filología Románica, 1985, pp. 117-133.

(25) "Gabriel Celaya, sólo poeta", *Nueva Estafeta*, 3, febrero, 1979, p. 60. En este mismo sentido se manifiesta en una entrevista publicada por *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de marzo de 1972.

entrevista publicada por el diario madrileño *El País* (26). Ahora bien, lo que no queda claramente dicho en sus publicaciones, aunque evidentemente allí se puede reconstruir, es el objetivo último de toda su poesía. Por eso, no está de más conocer, según él mismo, la razón última de su quehacer poético, razón esta que enhebra todas las etapas y concepciones mantenidas: "A lo largo de la vida he pensado la poesía de muy diversas formas, pero la razón última y principal de mi trabajo ha consistido en intentar salir de la soledad y comunicarme con la gente. Es la poesía, también, un modo de hablar diferente, pero que necesita siempre ser escuchada. No importa que el otro esté lejano, ausente, que sea de otra época, que sea un lector que aún no haya nacido. Poesía eres tú, el otro, un contacto ajeno al tacto" (27). A continuación, la respuesta adquiere un rumbo que contradice de alguna manera determinados comentarios sobre sus libros y que, por otra parte, reafirma las posiciones mantenidas por Celaya sobre esta cuestión en *Inquisición de la poesía* (1972). Sigue diciendo: "Tampoco vale explicar. Hay que evitar la maestría, la docencia. Sugerir, sólo eso, sugerir..., que el otro ponga tanto como tú. Una comunicación en la que todos tienen que comulgar".

Tras esta reconstrucción de su trayectoria global, rastrearé sus críticas. Estamos en 1952. Justamente en el día 9 de abril. Ese día el periódico guipuzcoano *Unidad* publica una carta abierta del ingeniero-poeta. ¿Cuál es el interés de dicha carta? Dejar en claro las posiciones poéticas por las que Celaya atraviesa en esos momentos, la poética del realismo social, y mostrar la lucha ideológica que enfrenta a los poetas españoles en aquel momento. La lectura que Celaya realiza de sí mismo entonces es la que lo da como poeta social o real o comprometido. Asimismo, puede verse ya en el plano de sus teorías cómo actúa entre líneas su concepto de la poesía como poesía auténtica o real, lo que presupone la existencia de una poesía inauténtica, falsa o ideológica, una poesía que, como la de la "Fiesta de la Poesía" que critica, es "anti-poética": "La poesía —dice— en que nosotros creemos, libre de hisopazos, protecciones y propagandismo ordenado, vive y vivirá siempre de espaldas a cualquier intento de falsificación".

"Doce años después", publicado en 1959, es abierto significativamente con una cita de un poeta-símbolo, Antonio Machado. Su importancia radica en que la elaboración del mismo ratifica la validez de sus trabajos teóricos no sólo como tales trabajos propiamente de teoría de la poesía, sino también como trabajos de utilidad crítica en el caso concreto que nos ocupa: Gabriel Celaya. Esto por la sencilla razón de que antes que su práctica teórica, existía su práctica poética. No extraña, por tanto, que Gabriel Celaya recurra a

(26) "Gabriel Celaya: 'No soy sólo un poeta social'" (entrevista de Rosa M.^a Pereda), *El País/Libros*, 40, Madrid, 27 de julio de 1980.

(27) *Ibid.*, nota 25.

reproducir una serie de trabajos, previamente publicados, para explicar doce años de su quehacer poético, doce años de su poesía "real". Para que se hagan una idea cabal de mi afirmación, voy a entretenerme en señalarles la procedencia de las partes que constituyen el artículo: reproduce el prólogo con que ese mismo año abría *Poesía y verdad (papeles para un proceso)* (los ocho primeros párrafos del artículo), en el que rechazaba las concepciones metapoéticas y reivindicaba una aproximación concreta a este quehacer del aquí y del ahora; incluye, parcialmente ahora, algunos párrafos de las introducciones a los artículos sobre poesía coloquial y poesía social, asimismo incluidos en la primera edición de su libro citado anteriormente (párrafos 10-14); ofrece fragmentos de su "Respuesta a *El Correo Literario*" (1952) (párrafos 16-23), de "Carta a José García Nieto" (1956) (párrafos 27-31), articulándolos con breves comentarios escritos para esta ocasión (párrafos 9, 15 y 24). Como afirmaba más arriba, este artículo tiene validez teórica y crítica, al par que muestra el origen concreto de la faceta de este escritor que ahora nos ocupa. De ahí que esta mezcla de reflexiones aparentemente caótica, que se extienden a lo largo de una década o, para ser más exactos, a lo largo de una docena de años, tenga un sentido específico. "Doce años después" es algo más que un "refrito", es un resumen de *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, lo que quiere decir: un resumen de su poesía y vida. Doce importantes años de su poesía se dan cita aquí, doce años de su trayectoria histórico-vital, que al ser explicados, caracterizados y justificados dejan al mismo tiempo el "hueco" por donde podemos ver los anteriores años en que no era poeta real, esto es, años en que su poesía no era poesía auténtica o real o comprometida. Celaya explica más de doce años de su quehacer poético. Está explicando todo su quehacer poético. Está explicando todo su quehacer poético hasta justamente la aparición del artículo, enero de 1959.

Por otra parte, quiero hacer hincapié en la utilización que nuestro crítico hace del adjetivo "real". El empleo del adjetivo "social" aplicado a la poesía, por ser una utilización meramente tautológica y por las connotaciones peyorativas que sustentaba, como consecuencia de la lucha ideológica que enfrentaba a los poetas, fue rechazado en múltiples ocasiones por Gabriel Celaya, de las que este artículo es una más. En su "Carta a Alfonso Canales" (*Cara-cola*, 29 de marzo de 1955) anunciaba la necesidad de reflexionar en torno al concepto de poesía real. Pero esta reflexión teórica, con tal nombre, no llegó nunca. Esta circunstancia no evitó que dicha concepción informulada existiera realmente en otro plano, el plano de su práctica poética. Y así es, esta concepción de la poesía y del poeta operó efectivamente. Así, que en su artículo afirme: "Mi prehistoria es tan larga como la de cualquier otro hombre. Pero mi pequeña historia de poeta real sólo comenzó hace doce o trece años", tiene el sentido de toda una formulación teórica en regla: ser poeta real, escribir poesía real es comprometerse con la realidad, buscar la eficacia expresiva,

cambiar la sociedad, darse a los demás: todo lo que ha venido apuntando en su artículo "Doce años después".

La brevedad no le resta importancia al prólogo escrito por Celaya para *Poesía urgente* (1960), volumen que recoge, como sabemos, sus libros de poesía social más conocidos. La importancia le viene dada especialmente por sus reflexiones en torno a la solución del divorcio entre el poeta y el público todavía irresuelto, amén de por no ignorar, para la comprensión de la poesía allí reunida, las etapas que han precedido a la de su poesía social: el surrealismo y el prosaísmo existencial, siendo esta última un trámite para llegar a la inmensa mayoría. Por lo que respecta a este problema, nuestro crítico y poeta rechaza por inviable una solución estrictamente literaria y reclama la importancia de los medios técnicos de transmisión oral para solucionar esta incomunicación, sin ignorar la necesidad también de una revolución social. Y es aquí donde reside el mayor interés de su planteamiento: la solución no descansa únicamente sobre los medios técnicos, tal y como dará a entender algún tiempo después en otros trabajos. Por otra parte, su "Nota" contiene una reafirmación de su tesis sobre la poesía como instrumento de transformación social, si bien ahora da a entender su comprensión más exacta de lo que supone el "transformar" al que había aludido ya en los comienzos de los años cincuenta. Hay en este prólogo una asunción más consciente de su responsabilidad como escritor, al mismo tiempo que es una muestra de cómo intenta hacer fecunda la lectura de sus libros, mostrando al lector el norte de su producción. Este es uno de los textos que alcanza el mayor grado de consciente compromiso social. No estaría muy lejos, sin embargo, el comienzo de la crisis de todos estos planteamientos, de toda la poesía que había llenado una docena de años de vida literaria y política española.

Una de las primeras interpretaciones que ofrece de un libro suyo es la que hace de *La buena vida* en su carta abierta dirigida a Carlos Murciano (noviembre de 1961). Sus reflexiones al respecto son interesantes, porque ofrecen en bruto algunas de sus concepciones básicas acerca de la poesía que teorizará en su momento. En primer lugar, señala el carácter transparente de la obra, pese a las dificultades de comprensión de algunos críticos; en segundo término, destaca el carácter plurisignificativo de la misma; en tercero, resalta el carácter dramático del poema y no sólo porque en él intervengan personajes: toda poesía es representación social bien porque contenga personajes bien porque contenga el personaje del poeta: la función poética. Finalmente, sobresale su intención de elaborar este poema como una especie de poema radiofónico destinado a la recitación, lo que es prueba concreta de su búsqueda constante de la eficacia comunicativa, de búsqueda de una buena forma que solucione el problema que a él le preocupa excepcionalmente, pensando en la utilización de los medios disponibles de transmisión sonora. Pero esto sólo fueron intenciones.

En 1967 apareció publicada la carta de Gabriel Celaya en la que se defendía de la acusación, más o menos velada, de plagio formulada por Moreiras en su artículo-carta "Vasco y chino". Aparte de las informaciones concretas que expone al respecto, es significativo el hecho de que insista con cierto detenimiento en unas reflexiones que pretenden dar al traste con el mito de la originalidad y de lo que éste conlleva. El rechazo de la originalidad poética lo sitúa Celaya en el polo contrario: lo colectivo, lo social, eje sobre el que elabora sus explicaciones. En sus primeras reflexiones teóricas sobre la poesía social, ya aparecía un apunte de lo que luego trataría a propósito de la poesía carmelitana, siendo teorizado detenidamente en uno de los últimos capítulos de su *Inquisición de la poesía*. Es esta una de las ocasiones en que con tanta contundencia como oportunidad defiende el carácter de creación colectiva de la poesía. Tampoco podemos olvidar que esta cuestión ocupa algunas páginas de su *Gustavo Adolfo Bécquer* (1972), en donde la originalidad es considerada no un valor, sino un demérito. En dicho trabajo se lee: "Y porque el valor de un escritor se mide por su capacidad de asimilar a otros y hacerlos suyos en un crisol dentro del cual el propio fuego los fundirá después en algo distinto de todos ellos y tanto más vivo cuantas más experiencias se hayan integrado" (pp. 13-14). No podemos perder de vista el hecho de que conciba lo colectivo en un sentido universal, más allá de unas fronteras político-sociales, y en aras de una verdad: la poesía.

De su "Nota" a la segunda edición de *Tentativas* —ésta sí una nota— solamente destacar su mínima explicación de la otra cara del tapiz, explicación que se verá enriquecida en la introducción a *Itinerario poético*, donde ya se mira el haz y el envés de la obra, ofreciendo una de las más minuciosas interpretaciones que ha hecho de algunas de sus obras.

En su "Nota" a *Dirección prohibida* (1973) se limita a hacer una presentación de los libros y poemas contenidos en dicho volumen. Pero de uno de ellos, de *Las resistencias del diamante*, explica algo más: explica el "argumento" basado en un hecho real. Esta manera de proceder por parte de Celaya, pese a que su poema sea un poema épico, lo que es un síntoma de esa constante búsqueda de la eficacia expresiva para la que ahora retoma un género tradicional, no pierde el carácter de función o representación poética: "En contraposición a cuanto vengo diciendo —afirma en *Inquisición de la poesía* (p. 250)—, y de acuerdo con la tradicional división de los géneros literarios —épica, lírica, dramática— suele decirse que el poeta épico se mantiene en una actitud impersonal y presenta objetivamente los personajes y sucesos de su obra. No hace falta señalar, pues es obvio, que en realidad estamos ante una representación dramática (...) todo es, pues, teatro, y dramáticamente se efectúa la transmisión poética". No hay contradicción interna en sus planteamientos. Donde, en cambio, si creo existente una contradicción es en la explicación del hecho real que ha servido de punto de arranque del poema, ya que este hecho "ha sido trascendido poéticamente", y bien señalaba Celaya que

no se podía apelar, a la hora de explicar un poema a circunstancias que estuvieran fuera de él: "Retroceder a ellas —dice— es desconocer la intención fundamental de la creación poética" (*Inquisición de la poesía*, p. 251). Hay que reconocer que nuestro crítico no interpreta el poema en base a este dato, pero sí lo ofrece al lector a manera de "clave", dirigiendo así su lectura y procurando un consumo del poema más político que poético —no en balde fue uno de sus libros prohibidos totalmente por la censura—. No digo que esto lo persiga conscientemente —estamos en 1973 y Celaya comienza a estar de vuelta de muchas cosas—, pero inconscientemente parece pretenderlo.

La contradicción que acabo de señalarles está presente también en otros prólogos. Es el caso de su "Noticia" a *Las cartas boca arriba*, segunda edición, y de su prólogo a la también segunda edición de *De claro en claro*, si bien en este último caso de una forma especialmente interesante, por cuanto no sólo se hace, sino que se dice —se reflexiona— y se hace: se apela a las circunstancias histórico-vitales para comprender el sentido de sus poemas. Otros aspectos que destacan de su prólogo a la nueva edición de su libro de 1951 son los que siguen: la explicación del sentido global de sus cartas, un sentido histórico en este caso para Celaya: conectar con determinados destinatarios-poetas que seguían su mismo camino. Por eso, tanto muestran o enseñan los contactos mantenidos como aquellos que, por las razones que fueran, no llegaron a realizarse. Por otra parte, Celaya explica su técnica creadora que es un reafirmarse en sus tesis sobre la originalidad y sobre la comunicación poética.

Puede verse en *Inquisición de la poesía* cómo Celaya ha dejado resuelta teóricamente la cuestión hombre/poeta o poesía/vida, existiendo una contradicción entre esta publicación y el prólogo a la segunda edición de *De claro en claro*, donde replantea de un modo muy concreto sus tesis sobre el particular. El hecho de que señale este problema tiene un interés básico, pues por estos años nuestro poeta y crítico parece haber entrado en una crisis que afecta sorprendentemente al humanismo que siempre lo ha caracterizado, aunque no hay motivos para alarmarse. De ahí que este problema tenga un efecto multiplicador que nos alcanza directamente. Conviene tener en cuenta sus razonamientos al respecto: Celaya parte de la duda acerca de la legitimidad de apelar a las circunstancias biográficas a la hora de prologar su libro, para reafirmarse más tarde en su tesis habitual de la debida separación que debe existir entre el hombre y el escritor, entre su vida y su obra. Ahora bien, más adelante, y rechazando la "nueva crítica", expone: "Pues, pese a todos los pesares, ¿no hay algo común entre el hombre y el autor?". Efectivamente, para Celaya sí lo hay. De ahí que nos recuerde sus circunstancias. De ahí que se muestre contradictorio al final mismo de su prólogo. Creo que es este último Celaya el que más se aproxima a la realidad, pues, aunque no deja de ser curiosa su concepción de la función poética, no puede separarse la obra de quien la produjo, en tanto que su autor, un ser histórico, ha dejado en su

escritura su inconsciente ideológico, unas relaciones ideológicas determinadas que lo atraviesan al ser un nudo de la red social. Se separa en que la obra dice más de lo que pensó o lo que ni siquiera llegó a pensar su autor. Por eso, para explicar, que no leer, una obra hay que acudir a quien la produjo, pero entendido como un portador-hacedor, un productor-reproductor de unas relaciones sociales determinadas.

Su "Nota" a *Cantos iberos* muestra cómo Gabriel Celaya había procurado utilizar su poesía como un instrumento eficaz de transformación social, elaborando una buena forma con la que comunicarse con la inmensa mayoría eficazmente. Sus teorizaciones sobre las buenas formas que expone en *Inquisición de la poesía* tienen un precedente concreto en la elaboración de este libro. Estas reflexiones últimas de Celaya muestran además el carácter poco ingenuo de este tipo de poesía, por cuanto no es una poesía producida sin técnica ni esfuerzo creador, como alguna crítica hace suponer. Es ésta una poesía más elaborada de lo que comúnmente se piensa (28).

La introducción a *Itinerario poético* es la reflexión general más importante que Celaya efectúa de sí mismo, donde se enfrenta, con un espíritu autocrítico poco común, a toda su trayectoria poética. El procedimiento crítico seguido alterna la información biográfica con la reflexión teórica que retoma de otras publicaciones, justificando así sus concepciones de la poesía, y la justificación-interpretación crítica de alguno de sus libros. Resulta curioso comprobar cómo va más allá, en su breve comentario de los libros, de los libros mismos, remitiéndose a la específica situación personal por la que en el momento en cuestión atraviesa, con lo que tenemos en estado práctico una negación de sus teorizaciones sobre la cuestión hombre/poeta. Se echa en falta asimismo sus palabras sobre su peripecia vital y literaria a lo largo de la guerra civil española (podemos suponer las razones de porqué introduce este paréntesis). Por otra parte, y pese a haber señalado las influencias recibidas y pese a haberse ubicado en el panorama de la poesía española contemporánea, no hace referencia a su relación con la llamada "generación del 36" (29).

La segunda edición de *Lo demás es silencio* viene precedida de una introducción en la que Celaya explica el argumento de la cantata, que valora muy especialmente en relación con el resto de su producción, porque en dicho libro sus problemas personales —la cuestión existencialismo/marxismo—

(28) Vid. mi "Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española", en: M. A. GARRIDO GALLARDO, ed., *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos* (volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983), Madrid, C.S.I.C., 1986, pp. 603-617.

(29) Sin embargo, en 1965, en la revista *Insula* (núm. doble 224-225) se había manifestado al respecto, afirmando que no estaba de acuerdo con esta etiqueta, ya que, tras la guerra, los pertenecientes a aquella promoción —que no "generación"—, optaron por unos caminos distintos y algunos incluso murieron.

coincidieron con un problema social. Esta manera de justificar el interés del libro es un tanto elemental, porque de todas maneras "su" problema era un problema social. Este distinguir de un lado la esfera personal y de otro la esfera social es una manera incorrecta de plantearse el conocimiento de su propia situación.

De *El hilo rojo* sólo cabe destacar la contradicción que supone dar como poemas de ideología marxista unos poemas que no lo eran (hablo descriptivamente), ya que algunos textos poéticos de los años cuarenta que incluye en esta antología fueron escritos en la misma época que un significativo artículo suyo, "Un fantasma recorre Europa" (30), donde se manifiesta en contra de este fantasma marxista. Por otra parte, el hecho de que reúna aquí estos poemas de los años cuarenta junto a otros poemas típicamente sociales de los años cincuenta y siguientes tiene un sentido: el de considerarlos poemas sociales, con lo que muestra que la base de la poesía social va más allá de la ideología marxista: la existencialista. Hemos de entender, por otra parte, que Gabriel Celaya habla del marxismo en tanto ideología y en ningún momento como instrumento teórico.

El hecho de que hable en la carta dirigida a quien esto escribe de su afinidad de "temperamento" con los *bertsolaris* y el hecho asimismo de que destaque tres rasgos concretos que actúan en su obra como consecuencia de esta afinidad, supone dar por exacta su creencia en la existencia de una esencia que caracterizaría al pueblo vasco, aun sin que alguno de sus integrantes poseyera el conocimiento de la lengua vasca, como es el caso del propio Celaya. Así, ser vasco va más allá de lo propiamente lingüístico (estas ideas ya las expresa en su entrevista con José Miguel Ullán, publicada en *El Adelanto* de Salamanca, el 17 de marzo de 1966). Por otra parte, las reflexiones que aquí expone nos ofrecen luz sobre la técnica creadora de Celaya: trabaja el poema, corrige el primer brote, sin llegar a obturar la espontaneidad del mismo. Lo curioso de estas afirmaciones es que considere estos rasgos con un criterio estético más que el criterio de la eficacia que tan incesantemente viene propugnando desde hace años, cuando afirma que sus afinidades con los *bertsolaris* no son muy halagadoras.

Del prólogo a *Memorias inmemoriales* destaca la coincidencia de planteamientos por lo que respecta a su teoría de la función poética, a propósito ahora de un texto en prosa. Me refiero concretamente a sus afirmaciones sobre la importancia que da al sentido de los hechos biográficos, a los que desconsidera como tales hechos pretendiendo encontrar el sentido que los trasciende. La trascendencia, recordemos, a que somete al hombre-poeta es cualitativamente la misma que atribuye a estas memorias, que no simple bio-

(30) *La Voz de España*, San Sebastián, 20 de octubre de 1948.

grafía. Esta manera de proceder contradice la que acabamos de ver en el prólogo de *De claro en claro* y en su "Nota" a *Las cartas boca arriba*, donde las circunstancias biográficas cobran una importancia en él teóricamente desconocida, siendo utilizadas éstas para explicar el desarrollo y la lógica interna de sus libros mencionados.

Tras este repaso por sus publicaciones, donde Gabriel Celaya sienta a Gabriel Celaya en una especie de banquillo-confesionario, no está de más manifestar que la visión que de él posee no es desacertada. Las etapas que atribuye a su quehacer poético están bien sustentadas, aunque no olvidemos el carácter de *reconocimiento* que sus análisis suponen. El ha vivido unas circunstancias y ha atravesado por unas posiciones ideológicas que globalmente reconoce, pero sin saber distinguir hasta dónde llegan unas y otras e incluso si alguna de ellas desaparece o se absorbe en otra lógica distinta. Así, su existencialismo no es una etapa más, sino que está presente en su quehacer procurando el nacimiento de la poesía social. Su marxismo no es sino una ideología penetrada por otras ideologías ajenas al mismo. Y así podríamos seguir sucesivamente. Aceptemos, con valor deíctico, sus informaciones y los resultados de sus reflexiones críticas, pero sin tomarlas con la validez que se le suele suponer comúnmente.

Por otra parte, comprender el sentido de las etapas ideológico-estéticas por las que ha atravesado es comprender de alguna manera y en tanto síntoma el desarrollo del nivel ideológico de nuestra sociedad en un período histórico determinado. Por eso, cuando hablamos, y ello es obvio, de su etapa surrealista o de su compromiso social o de la crisis en que se hunde en los años sesenta y siguientes, estamos hablando de algo colectivo que, calándolo, atraviesa la figura de Gabriel Celaya.

Finalmente, como testimonio de la incansable lucha que mantiene Celaya entre la realidad, su compromiso y los fantasmas que lo acosan, además de por ser un claro síntoma de su honestidad, voy a citarles unas palabras de su introducción a *Itinerario poético*, donde se muestra sin trascendencia alguna: "Cuando uno llega a mi edad resulta difícil superar ciertas desilusiones. Y aun cuando uno cree que explica quizá no haga más que racionalizar fallos vitales. No obstante puede que eso sea más honesto que explotar posiciones adquiridas" (p. 30). Estamos en la "razón narrativa" de la "razón narrativa" un momento oportuno para cerrar el trabajo, precisamente cuando Celaya parece iniciar el metalenguaje del metalenguaje del lenguaje literario, esto es, cuando comienza a justificar ideológicamente las ideologías que lo han constituido.

Antonio Chicharro Chamorro
Universidad de Granada

Post Scriptum

Redactado el presente trabajo aparece una nueva publicación de nuestro poeta vasco, *Reflexiones sobre mi poesía* (Madrid, Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de E.G.B. "Santa María", Universidad Autónoma, 1987), en la que el poeta vuelve a mirarse a sí mismo. Ahora bien, nada de lo que afirma contradice lo anteriormente expuesto acerca de sus etapas y de su permanente deseo de alcanzar un estado de conciencia que rompa la conciencia cerrada del yo individual. De cualquier forma, Celaya introduce una nueva denominación para su última etapa, que en los trabajos vistos más arriba ha llamado "poesía personal". Ahora habla de su "poesía órfica", lo que empezó a hacer ya en su prólogo, "Hacia una poesía órfica", a su libro *Penúltimos poemas* (Barcelona, Seix-Barral, 1982). En dos palabras: Celaya teoriza sobre la conciencia expandida transpersonal y cósmica. La poesía órfica es poesía colectiva destinada al otro a través de la cosa-poema en la que el poeta expresa su yo en la medida en que es prototípico y tiende a lo cósmico. El viejo Celaya debate nuevamente, como vemos, acerca del sentido y función de la poesía que entrega a los demás como medio de conocimiento de lo que es, según sus conocidos planteamientos expuestos ya en *Inquisición de la poesía*.

Hace años enfocábamos el tema del aprendizaje teatral de los Machado en un extenso capítulo de lo que fue nuestra Memoria de Licenciatura (*La obra dramática de Manuel Machado y Antonio Machado*) (1). Allí esbozábamos una línea de investigación que después se ha mostrado bastante fecunda, por cuanto cabe afirmar desde el principio que la posterior creación teatral de ambos hermanos parte de esta etapa, previa e imprescindible, de ejercicio en la traducción y refundición de obras ajenas, todavía no valorada en sus justos términos. El hecho objetivo de que tanto Manuel como Antonio, de forma individual o en colaboración, tradujeran y adaptaran obras teatrales de nuestro Siglo de Oro o del Romanticismo francés es particularmente revelador, tanto del carácter de su producción como de los supuestos estéticos que la sustentan.

Este tema nos mereció ya algunas reflexiones detenidas en otro trabajo posterior, que presentamos como Tesis Doctoral: *En el contexto de teatro en verso: los Machado y Angel Lazaro (Un intento de aproximación a través de la crítica)* (2), donde hacíamos referencia a las bases teóricas de que parten ambos hermanos para la plasmación de lo que luego habría de ser su colaboración en el teatro y sus ideas sobre la manera como los modernos autores deberían formarse antes de escribir sus obras originales. No olvidemos que esta etapa de traducciones y adaptaciones de obras ajenas había sido precedida por otra

(1) Universidad de Granada, 1971. II vols. 1.005 pp.

(2) Departamento de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1976. Fue leída y juzgada en 1975. La edición es de marzo de 1976, anterior, por tanto, al estudio de Balmonte que luego citamos.