

*Antología
poética*

Gabriel Celaya

*Edición de
A. Chicharro Chamorro*



 Alhambra

*Antología
poética*

Gabriel Celaya

*Edición de
A. Chicharro Chamorro*

*Antología
poética*

Gabriel Celaya

*Edición de
A. Chicharro Chamorro*

 Alhambra

Realización Editorial

Dirección: José Luis Ferrer

Coordinación: Óscar García.

© ALHAMBRA LONGMAN, S. A., 1990
Fernández de la Hoz, 9. 28010 Madrid.

© Selección y edición de Antonio Chicharro Chamorro

ISBN 84-205-2050-0

Depósito legal: M. 31.215-1990

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos, así como su exportación e importación.

Impreso en España - Printed in Spain

Gráficas Rogar, S. A. - León, 44 - Pol. Ind. Cobo Calleja - Fuenlabrada (Madrid)

A mi hijo Carlos

ÍNDICE

	<i>Págs.</i>
Estudio preliminar	1
1. Presentación	1
2. Personalidad del escritor	3
3. La época: Gabriel Celaya y su momento histórico	16
4. Sobre la poética de Gabriel Celaya	19
5. Sobre algunos aspectos y rasgos fundamentales de la poesía de Gabriel Celaya	24
Bibliografía fundamental comentada	49
Cronología	58
Nuestra edición	71
Antología poética	73
Glosario	159
Comentarios críticos sobre el autor y la obra ..	162
Comentario de texto	171
Ejercicios	176

ESTUDIO PRELIMINAR

1 PRESENTACIÓN

No parece necesaria ninguna presentación del poeta y crítico literario vasco Gabriel Celaya, ya que ha sido, y continúa en línea ascendente —su obra se edita y reedita sin cesar—, uno de los pocos poetas que, por múltiples razones, ha llegado a la mayoría de la inmensa minoría, cubriéndose así, parcialmente, uno de los objetivos y móviles fundamentales de todo su quehacer literario. Por otra parte, no es ocioso insistir en que la obra poética del donostiarra señala como pocas los caminos diversos, fecunda y aparentemente contradictorios en ocasiones, por los que ha atravesado y aún atraviesa la poesía española contemporánea. Ha contribuido a hacer de su obra un magnífico síntoma de esa realidad más amplia no sólo su larga dedicación a la vida literaria —se cumple más de medio siglo desde que escribiera sus primeros poemas en la Residencia de Estudiantes—, sino también su abierto carácter, su consciencia histórica que le ha llevado a iniciar tan legítimas como irrealizables, hoy por hoy, empresas poéticas. De ahí que, en su unidad de base, podamos hablar de la existencia de varios Celayas o, mejor, de la existencia de un «Rafael Múgica», de un «Juan de Leceta», de un «Gabriel Celaya» mismo que, por fin, se ha impuesto

y ha asumido tanto a los heterónimos anteriores como al mismo tiempo ha destruido al ingeniero Rafael Múgica Celaya. Unidad y diferenciación es, pues, la clave, como lo es de la poesía española contemporánea.

Ahora bien, como el lector observa, nos estamos limitando a hablar de Gabriel Celaya en tanto poeta, ignorando las restantes facetas de su quehacer literario. Hay que advertir que, pese a ser importante su faceta de teórico y crítico literario y notable la de narrador, la que más destaca cuantitativa y cualitativamente es la de poeta. Por esta razón se dedica la presente Antología a recoger las muestras más «eficaces» de su labor poética. Gabriel Celaya es, pues, ante todo poeta, y el resto de sus actividades literarias está subordinado a esta faceta suya dominante.

Queremos hacer notar, además, que muchas de las ideas y, en ocasiones, textos expuestos en las páginas que siguen de este estudio preliminar han sido dadas a conocer ya por quien esto escribe en artículos dispersos y como partes de libros, aunque ahora alcanzan una mayor unidad y se justifican aún más al servir de, así lo esperamos, guía eficaz para los lectores de la obra poética de nuestro viejo y entrañable poeta vasco. En este sentido, el apartado segundo, «Personalidad del escritor», ofrece un resumen de dos extensos artículos precedentes sobre la biobibliografía de Celaya. El tercer apartado, destinado al estudio de «La época», da cabida no a la simple exposición del contexto, sino a una exposición sobre el sentido y funcionamiento de la producción de Celaya en su momento histórico, algo de lo que me ocupé en *El pensamiento literario de Gabriel Celaya (Evolución y problemas fundamentales)*, aunque ahora ofrezco asimismo un resumen. El cuarto apartado, que dedico al estudio de la poética celayana, está redactado sobre la base de una parte del citado libro. Finalmente, se incluye un nuevo apartado donde se da entrada al estudio de la métrica, los temas y algunos rasgos formales de la poesía de Celaya.

2 PERSONALIDAD DEL ESCRITOR

Gabriel Celaya, pseudónimo de Rafael Múgica Celaya, nació el 18 de marzo de 1911 en Hernani (Guipúzcoa), único hijo varón del matrimonio formado por Luis Múgica Leceta y por Ignacia Celaya Cendoya, pertenecientes a la burguesía vasca. Su padre había hecho prosperar una pequeña empresa familiar iniciada por Ramón Múgica, abuelo del poeta. Desde su nacimiento Rafael Múgica estaba llamado a ser el sucesor de la industria.

Nuestro poeta durante los primeros años de su vida habló solamente vasco, resto lingüístico de clase de su familia. Con el tiempo y ya en el colegio, en el de los marianistas de San Sebastián, aprendió español y llegó incluso a olvidar el vasco.

En el colegio «El Pilar» permaneció desde 1918 hasta su primera enfermedad, en 1922. Desde los comienzos de su actividad escolar fue uno de los mejores alumnos, pero una enfermedad, acompañada de fiebre, se manifiesta en el pequeño. Sin un diagnóstico preciso, tras intensas observaciones, los médicos dispusieron que Rafael interrumpiera sus estudios y cambiara de aires. Se marcha con su madre a Pau (Francia), donde residió desde el otoño de 1922 hasta la primavera de 1923. Más tarde se trasladaron a El Escorial. Allí el pequeño Rafael lee y escribe frenéticamente. Es lo único que le queda para sortear una situación de soledad. Al poco tiempo «se le da por curado» de tan misteriosa enfermedad: una solitaria.

Al regresar a San Sebastián, sus padres decidieron que estudiaría como alumno libre del Instituto. Recuperó los dos cursos perdidos y sin retraso de edad termina el bachillerato en 1927. Por estos años lee incansablemente, escribe sobre todo teatro y pinta. Este mismo año realiza otra visita a Francia, a Las Landas, con ocasión de un viaje de negocios.

Al terminar sus estudios de bachillerato, se planteó la conveniencia familiar de los estudios superiores que debía hacer. Rafael quería estudiar Filosofía y Letras, mientras que su padre necesitaba que su hijo realizara estudios de Ingeniería Industrial para un día poder hacerse cargo de la empresa. Ante las presiones ejercidas escogió la carrera de ingeniero, lo que significaba vivir en el mundo abierto de Madrid y, particularmente, en el mundo más abierto todavía de la Residencia de Estudiantes cuyo ambiente cultural resultó definitivo para la formación del poeta.

Durante el curso 1927-1928 se dedica con intensidad a sus obligados estudios de Ingeniería, estudios fundamentalmente teóricos por los que se siente más atraído. Cuando llegan las vacaciones de verano de 1928 vuelve a viajar a Francia, a Tours en concreto, aunque también pasa unos días en París. Estas vacaciones son muy importantes para el poeta que llegará a ser Rafael Múgica, pues no sólo conoció el surrealismo francés de primera mano, sino que también descubrió a románticos alemanes y a algunos clásicos franceses. Ahora bien, no sólo había conocido el surrealismo por este conducto, sino que también llegó a conocerlo a través de la Residencia de Estudiantes, donde eran muchos los que estaban al día de dicha última vanguardia. Es éste un período óptimo de conocimiento y asimilación de dicha concepción del mundo y, por supuesto, de su técnica. Sus primeros libros poéticos escritos en sus años de estudiante universitario así lo demuestran.

En los comienzos del curso escolar 1928-1929, en que cursa ya segundo año de ingreso, regresa a Madrid. Sigue estudiando mucho. Pero una vez salvada la barrera selectiva, ya en octubre de 1929, Rafael Múgica cambia de actitud: la Ingeniería es para él definitivamente un asunto de trámite, pues apenas asiste a clase y procura ir saliendo del paso, lo que le permite dedicar más tiempo a lo que de verdad le interesa ahora: la poesía y la pintura. Estamos en el verano de 1931. Ha terminado sin suspensos, como

siempre, el segundo curso de carrera. Una circunstancia familiar le afecta mucho: la muerte de su hermana Pilar. Por otra parte, la Segunda República Española era ya una realidad esperanzadora.

En 1932 comienza a escribir poemas que van a nutrir su primer libro de poesía, *Marea del silencio*. Aunque sus estudios marchan bien, la separación entre la actividad artística del joven estudiante y sus obligados estudios es cada vez más intensa, lo que explica que, a punto de finalizar *Marea del silencio*, en 1934, planea la que va a ser la obra más importante de su primera etapa creadora: *Tentativas*. También en este año conoce a Pablo Neruda y su *Residencia en la tierra*, lo que supuso un gran hallazgo para él.

Se aproxima el final de sus años madrileños. Escribe incesantemente. Así, en mayo de 1934, escribe un libro de poemas en prosa que verá la luz mucho tiempo después, en 1967, al que le dará un curioso título: *Poemas de Rafael Múgica*, esto es, poemas de aquel joven poeta vanguardista, firmados ahora por Gabriel Celaya. Está muy ocupado en una serie de poemas que va a constituir su primer libro premiado, *La soledad cerrada*, aunque sigue con *Tentativas*, compleja y bien escrita obra que le va a ocupar once años de dedicación. Pero una vez concluidos sus estudios, tras un viaje a Inglaterra, comienza a trabajar en «Herederos de Ramón Múgica» como ingeniero-director gerente. Celaya, no obstante, ha planeado abandonar su trabajo en breve y salir de San Sebastián. Su vida literaria le atrae más que su trabajo, por lo que, en ese año de 1935, publica su *Marea del silencio*. Otro dato no despreciable de su vida en San Sebastián es la jornada compartida con Federico García Lorca, al que ya conocía.

Gabriel Celaya quiere ir preparando su camino antes de dejar San Sebastián. Este es el motivo principal que le impulsa a presentarse a un concurso de poesía, el «Premio Lyceum Club Femenino». Celaya presenta su libro *La*

soledad cerrada, al que *Azorín*, Domenchina, Halma An-gélico, Ricardo Baeza y Ernestina de Champorcín le conceden el premio. El poeta se traslada a Madrid para recogerlo en un acto literario celebrado el 14 de julio de 1936. En la capital de España permaneció hasta pocas horas antes de producirse el «Alzamiento Nacional». Todo quedaba frustrado ante tal circunstancia: la publicación del libro por Aguilar y su cambio de vida. La guerra civil y sus consecuencias habrían de obligar al poeta a retrasar esta decisión durante veinte años más. Será en 1956 cuando Celaya vuelva a Madrid, acompañado de Amparo Gastón, para dedicarse de lleno a la literatura.

Rafael Múgica, que por este tiempo andaba próximo a las ideas políticas azañistas e incluso se había afiliado a «Acción Vasca», intervino en la guerra, lógicamente en el bando republicano, y llegó a ser capitán del ejército vasco. Cuando San Sebastián cayó, lo que ocurrió muy pronto, se trasladó a Bilbao, que fue ocupado por los insurgentes el 19 de junio de 1937. Celaya se entregó como soldado raso, lo que le salvó la vida. Estuvo como prisionero republicano en un campo de concentración. Pero, por influencias y roto su expediente, fue trasladado al primitivo grupo de prisioneros de la «zona roja». El precio que hubo de pagar por esto fue casarse con la hija del entonces gobernador militar de Bilbao, cosa que hizo en San Sebastián a finales de 1937. De este matrimonio nacieron dos hijos, Pilar y Luis Gabriel, destinatarios de una preciosa tanda de poemas titulada de manera genérica *Ju-guetes* (1948). Pero su trayectoria vital durante la guerra no se detiene aquí, ya que el ejército nacionalista, necesitado de personal técnico, lo «recuperó», haciéndolo primero soldado y sargento provisional más tarde. Su nuevo destino fue Burgos.

Al terminar la guerra, los intelectuales se habían exiliado o habían muerto en gran parte. Los menos se habían quedado en España. Por este tiempo Celaya ha decidido no publicar nada en una suerte de huelga intelectual en

contra del régimen, por no estar de acuerdo con el clima intelectual reinante y por su específica situación personal. De cualquier forma escribía frenéticamente: nacieron los poemas que componen *Avenidas* y se sumergió en la vasta obra planeada años antes, *Tentativas*. Estaba aislado, forzosamente aislado del mundo anterior, del mundo cultural republicano. El exilio interior comenzaba a ser una realidad.

En 1940 Celaya se reincorpora, como mal menor, a su trabajo de ingeniero. Los acontecimientos históricos, de sobra conocidos, impidieron la realización de sus planes. Todo contacto con Europa se ha roto. Son tiempos de defensa de una estrecha ortodoxia. Las más elementales libertades no existen. Se ataca con dureza al mundo intelectual republicano, con el fin de conseguir una determinada unidad ideológica. Son años de triunfalismo oficial y de racionalización de posiciones. Esto es, «hay que vivir como a uno le dejan», que es un verso de nuestro poeta. Por otra parte, su matrimonio no funciona bien. Por ahora, aparte de *Tentativas*, escribe poemas de un nuevo libro que va a titular *El principio sin fin* y poco tiempo antes ha pagado su imperfecto tributo a la poesía pura con su libro *Objetos poéticos*. Durante 1942 y 1943 escribe uno de sus mejores libros de este momento: *Movimientos elementales*. No obstante, todos ellos no verían la luz hasta unos años después, desde 1947 en adelante.

Entre los años 1945 y 1946 Celaya entra en un período crítico de su vida. Sufre una segunda enfermedad, seguramente de origen psíquico. La incomprensión y rechazo de sus gustos literarios por parte de su familia eran un hecho continuo, a lo que hay que añadir su rechazo de la sofocante situación política y su disgusto por la poesía que se produce en estos años por parte de poetas afines al régimen. El mismo Celaya nos da cuenta de esta lamentable situación en su *Itinerario poético*. Se siente cerca del suicidio y publica *Tentativas* a manera de testamento. Pero, a modo de paradoja, esta publicación supuso

el comienzo de una fecunda labor literaria publicada. Precisamente responsabiliza a un nuevo personaje de esta obra, un tal «Gabriel Celaya». Había nacido con carácter definitivo el escritor. *Tentativas*, pues, surtió unos efectos muy positivos, ya que se deshizo de ese mundo manido del final de la producción de la obra, facilitó así la producción de una poesía que había vivido en función de ese texto y sirvió de eslabón para la posterior trayectoria de su vida.

El 8 de octubre de 1946 conoció Celaya a Amparo Gastón, se estableció una relación que aún hoy dura y que, por otra parte, habría de ser en extremo beneficiosa para el futuro inmediato de Gabriel Celaya (la enfermedad comenzó a desaparecer y rompió una relación familiar sofocante) y para su futuro literario (comenzó a publicar animado por Amparo y algún tiempo después dejó la fábrica para dedicarse sólo a la literatura). Esta mujer, hija de trabajadores —su padre había sido condenado a muerte en los años cuarenta— y concienciada políticamente, supuso para Celaya un gran hallazgo. Para comprender el cambio operado en nuestro poeta hay que tener en cuenta, además, la ingenua creencia de que, tras la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial, se iba a operar un cambio político inminente en nuestro país. Es por lo que ambos fundan una editorial-colección literaria, «Norte», con los objetivos de conectar con el mundo cultural de preguerra, español y europeo, y de dar salida a nuestros poetas, todo ello calado por cierta rebeldía que poco tiempo después sería bien aprovechada por la oposición política española organizada en el extranjero. Este período es de los más intensos de la vida de nuestro escritor, ya que publica libros poéticos (*La soledad cerrada*, *Movimientos elementales*, *Tranquilamente hablando*), traduce a poetas extranjeros (Rilke, Rimbaud, Blake, Eluard, Lanza del Vasco, Sereni, Mario Luzi), edita a jóvenes poetas españoles (Leopoldo de Luis, Labordeta, Cela, Crémer, Bleiberg, Ricardo Molina), cola-

hora con el diario *La Voz de España* de San Sebastián con un artículo semanal.

La editorial Norte, cuya sede estaba en la Parte Vieja de San Sebastián, no se limitó a la simple actividad de hacer publicaciones, sino que fue convirtiéndose de manera paulatina en un núcleo de actividad política clandestina y a la vez en un núcleo de la poesía social. Los tiempos de la autarquía y del exilio interior comenzaban a desdibujarse. Celaya había conectado a través de Norte con voces del interior y del exterior de España, y así se percató de que no estaba solo ni en lo poético ni en lo político. Esta circunstancia fue decisiva para la reorientación que va a sufrir su posición existencialista mantenida desde mediados de los años cuarenta, ya que, junto a determinados presupuestos marxistas, va a constituir la base ideológica de lo que se llamará poesía social.

Gabriel Celaya escribía incesantemente. Así, a mediados de los años cuarenta y hasta conectar con el mundo poético y político a través de la editorial, había estado elaborando unos poemas distintos a los escritos hasta ese momento. Ahora, que va a crear un nuevo heterónimo, «Juan de Leceta», para esa producción, comienza a acumular poemas de corte existencial y comienza a adquirir paulatinamente un mayor grado de concienciación social que va a estallar a la luz pública en 1947. No son tiempos para Celaya ni de juegos poéticos ni críticos, sino de una defensa del hombre que ve el peligro. Esta actividad provoca libros como *Avisos de Juan de Leceta, Tranquilamente hablando, Las cosas como son (Un «decir»)*; novelas de profundo sello vivencial como *Lázaro calla*; y trabajos teóricos de la importancia de *El Arte como lenguaje*. Así, pues, poesía y vida estaban más unidas que nunca. La fábrica cada vez está más lejos de él. Vive entregado a la poesía y colabora con las revistas más importantes del momento, *España, Egán, La Isla de los Ratones, Cántico, Verbo, Raíz, Doncel, Finisterre, Gaviota, Insula, Manantial*.

Por estos años, en la encrucijada de los cuarenta y cincuenta, va a reflexionar desde el humanismo existencialista sobre los lenguajes artísticos. Cada vez más, el poeta se ve obligado a dar lo que él también llamó su «razón narrativa», esto es, «explicar y explicarse» como manera de no dar por inefable nada de su quehacer literario y sentar las bases de su carácter de producción material concreta en un existir concreto. Estamos a las puertas de la plena aparición de la poesía social, movimiento poético del que Celaya es su más importante pilar como teórico y como productor.

Al iniciarse la década de los cincuenta y conforme va profundizando Celaya en su labor intelectual y poética, sus datos biográficos más importantes son los que se refieren a su trayectoria intelectual. Poesía y vida, pues, unidas estrechamente no sólo como actitud y concepción básicas, sino también como tema y objeto de su quehacer poético. Así, por ejemplo, en estos años escribe *Lo demás es silencio*, un largo poema en realidad, donde el mismo autor «enfrenta» al existencialista que había sido y al marxista que comenzaba a ser.

Celaya empieza a ser conocido como poeta. Sus frecuentes y agudas intervenciones en las revistas literarias, sus polémicas a veces más que literarias y la constante aparición de libros suyos hacen que sea elegido para formar parte de una importante antología poética: la *Antología consultada de la joven poesía española*. Ahora bien, si importantes fueron los poemas aquí incluidos, no lo fue menos el prólogo-poética que nuestro poeta puso al frente de los mismos, «Poesía eres tú», uno de los primeros «manifiestos» de la poesía social.

Los libros que escribe por estos años son los más «comprometidos». Así, el ya comentado *Lo demás es silencio* (1952), al que le precedió *Las cartas boca arriba* (1951), donde se inicia un nuevo tono poético en alguno de sus poemas, *Paz y concierto* (1953), *Vía muerta*, publicado en 1954, *Cantos iberos* (1955), uno de sus grandes libros

de poesía, escrito y calculado para producir un determinado efecto. Asimismo, en 1955, se encuentra escribiendo *Las resistencias del diamante*, publicado en 1957, en México, con prólogo de Max Aub, por sus amigos exiliados. Estos libros están sustentados, y conforman, en unas concepciones realistas. También durante estos años desarrolla una fecunda labor literaria en las revistas poéticas del momento. No hay núcleo poético, por pequeño que sea, que no cuente con una colaboración de Celaya. Lo vemos publicar poemas en *Egán*, *La Calandria*, *Deucalión*, *Doña Endrina*, *Agora*, *Bernia*, *El Pájaro de Paja*, *Trilca*, *Alfoz*, *Verbo*, *Poesía Española* y *Papeles de Sons Armadans*.

Por lo que respecta a otros datos de su vida, conviene saber que su situación en la fábrica se hace insostenible. Su enfrentamiento con la familia es total. Así es que, en 1956, toma la decisión de trasladarse a Madrid, aunque carece de entradas económicas. Una vez en Madrid y dada la crítica situación material por la que atraviesan Gabriel y Amparo, ambos se ven obligados a desarrollar algunos trabajos, «trabajos absurdos», en palabras suyas, aunque de alguna manera relacionados con la actividad intelectual y literaria. De todos modos, las estrecheces económicas no le impiden a nuestro poeta durante estos primeros meses la «alegría creadora» de los poemas de *De claro en claro*, libro éste que recibe el Premio de la Crítica en su primera convocatoria (1957). Este libro es rico en residuos vivenciales de estos primeros meses madrileños.

A lo largo de estos años finales de la década de los cincuenta, Gabriel Celaya escribe sin reposo y desarrolla una amplia, fecunda y combativa labor intelectual; su militancia comunista se intensifica. Por otra parte, y aunque una es la actividad público-política y otra la producción literaria de Gabriel Celaya, ha existido estrecha relación entre ambas en muy concretas ocasiones. Así, por ejemplo, en su artículo «La España de hoy en su poesía

real» (*Las Españas*, México, abril, 1956), Celaya expone un análisis de la poesía española última en el que se dejan ver unas posiciones afines a las que el PCE adoptó en su momento tras el análisis, no siempre acertado, de la realidad española. Algo parecido ocurre con su artículo «Tirios y troyanos (sobre poesía y política)» (*Insula*, 184, marzo, 1962), en el que en uno de sus párrafos late la política de reconciliación nacional que este partido venía proponiendo desde junio de 1956. Son años de colaboración con revistas y periódicos americanos y europeos como *Excelsior*, *Índice Literario*, *Las Españas*, *Nueva Expresión*, *El Universal*, *Realidad*, *Europa*.

Por lo que a sus libros respecta, publica *Cantata en Aleixandre* (1959), un extenso poema en el que Celaya aúna su voz con la del premio Nobel; *El corazón en su sitio* (1959); *Para vosotros dos* (1960), de tono intimista; *La buena vida* (1959); extenso poema que fue resultado de una narración inacabada; *Rapsodia euskara* (1961) y *Baladas y decires vascos* (1965), la poesía social aplicada al País Vasco; *Episodios Nacionales* (1962), un libro de poesía en el que laten las vivencias de la guerra civil; *Mazorcas* (1962) y *Versos de otoño* —este último había recibido el Premio Atalaya de poesía—, libros que toman como tema su propio pasado personal, sus imágenes juveniles y, como él gusta llamar, «arquetípicas», entre otros libros de poesía y cantatas. Como escritor en prosa publica durante este tiempo tres narraciones y una pequeña obra de teatro: *Penúltimas tentativas* (1960), *Lo uno y lo otro* (1962) y *Los buenos negocios* (1965), narraciones que siguen en su proyecto originario la línea iniciada por *Tentativas*, orientadas más hacia una estructura novelesca. En 1963 publica su única obra teatral, un «divertimento poético» como reza en el subtítulo, *El relevo*. Como teórico y crítico literario, aparte de sus artículos teóricos, da a la luz *Exploración de la poesía* (1964), fundamental exploración «en vivo» de la poesía a través de tres modos poéticos, los de Herrera, Bécquer y San Juan de la Cruz;

y un poco tiempo antes, en 1959, da a la luz una selección de artículos teóricos sobre la poesía en *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*. A partir de estos años se reeditan muchos de sus libros y poemas en publicaciones como *Poesía urgente* (1960), *Los poemas de Juan de Leceta* (1961), *Dos cantatas* (1963) —una de ellas inédita: *El derecho y el revés*—, *Lo que faltaba* (1967), entre los libros que reproducen otros libros; entre las antologías propiamente dichas destacan: *Pequeña antología poética* (1957), *L'Espagne en marche* (1961), *Poesía (1934-1961)* (1962) y *Poesie* (1967).

Era lógico que esta amplia labor literaria comenzara a ser objeto de especial atención. Efectivamente, en 1963 se le concede el Premio Atalaya de poesía a *Versos de otoño*. Ese mismo año, en Lugano (Suiza), obtiene el Premio Internacional Libera Stampa por el conjunto de su obra. Unos años más tarde, en 1968, se le concede el Premio Internacional Etna-Taormina por la antología *Poesie*, premio compartido con Lawrence Fellinghotti y Mario Curci, y del que es el segundo escritor español que lo ganaba (el primero había sido Jorge Guillén, en 1959).

De cualquier forma, pese a los reconocimientos aludidos, Celaya arrastra la conciencia de una crisis irreparable, crisis en su militancia y en su creación. En este último caso busca un nuevo modelo poético que venga a sustituir al ya agotado del realismo social, para lo que recorre múltiples caminos. Esto explica que muchos de los libros que publica a partir de estos momentos resulten inconexos e incluso contradictorios entre sí. Es el caso de *Los espejos transparentes* (1968), de nuevas resonancias surrealistas; de *Cantata en Cuba* (1969), un debate en torno a las posibilidades del comunismo; *Lírica de cámara* (1969) y *Función de Uno, Equis, Ene (F. IXN)* (1973), una reacción antihumanista paradójicamente humana en profundidad; *Operaciones poéticas* (1971), la poesía social despolitizada; *Campos semánticos* (1971), la experimentación visual; *La higa de Arbigorriya* (1975) y *Buenos días, buenas*

noches (1976), una reacción nihilista y una reacción vitalista de la alegría y de la poesía mismas; *Iberia sumergida* (1978), de nuevo la poesía social para el tema vasco-iberico. Como teórico y crítico da ahora sus mejores frutos: *Gustavo Adolfo Bécquer* (1972) y, sobre todo, *Inquisición de la poesía* (1972), estudio teórico sobre el sentido, funcionamiento, formas y mecanismos del fenómeno poético, propiciado por la necesidad de buscar nuevos caminos tras la pérdida de la eficacia de la poesía social. Por último, como narrador publica sus *Memorias inmemoriales*, una suerte de «biografía prototípica».

Aparte de estos nuevos libros, da a la luz múltiples antologías, varias publicaciones conjuntas de distintos libros y unas demasiado tempranas *Poesías completas* (1969), cuya segunda edición se inicia en 1977. Los títulos que destacan son: *Canto en lo mío* (1968), *Dirección prohibida* (1973), *Parte de guerra* (1977), *Poesía, hoy (1968-1979)* (1981), entre los que reúnen varios libros; *Cien poemas de un amor* (1977), *Poesía* (edición de Angel González) (1977), entre las antologías propiamente dichas.

Los datos más recientes de su trayectoria vital última quedan en cierto modo oscurecidos por los datos bibliográficos apuntados. Por otra parte, sus relaciones con el PCE han sido contradictorias, ya que permaneció en la reserva, aunque en los años de transición política le prestó Celaya su voz y su nombre. Pero al escritor vasco no le interesa ahora la política con minúscula. Él se encuentra entregado a su proyecto creador, con el decisivo apoyo de Amparo Gastón, con la que se casa en 1982, tras conseguir el divorcio de su primera mujer. Publica *Penúltimos poemas* (1982), libro finalista del Premio Nacional de Literatura, *Cantos y mitos* (1984) y *El mundo abierto* (1986). Se le concede el Premio Nacional de las Letras Españolas, en 1986, como reconocimiento a toda una obra.



Más que hablar, como hemos dejado dicho en otro lugar de estas páginas, del contexto de Gabriel Celaya, procede ofrecer una explicación acerca del sentido y funcionamiento de la producción celayana en su momento histórico, considerando que no es «reflejo» de una realidad social determinada, sino que *es* concreción particular de esa realidad social aludida. Así, pues, conviene comenzar diciendo que la producción de Celaya, que se nos ofrece a primera vista plena de elementos de ruptura con el sistema social e ideológico vigente, es contradictoria no sólo por su larga trayectoria, sino muy en especial por las especiales circunstancias de que es fruto. Estas circunstancias son las que se refieren inicialmente al período crítico que vive nuestro país, terminando la década de los treinta, y al resultado final de este período en las décadas siguientes: la instauración de un régimen político de excepción que todo lo inunda y condiciona, así como a las condiciones sociales que *atraviesan* a Gabriel Celaya: origen de clase burgués, situación de clase pequeño burguesa y posición de clase a favor de las clases populares, etcétera. Tampoco se debe ignorar la unidad de acción política que el fascismo español propicia entre la oposición política, poniendo en relación a grupos sociales antagónicos, desde sectores de la derecha liberal a la izquierda, lo que procura en múltiples ocasiones unidad de planteamientos ideológicos. Por tanto, si la realidad social es contradictoria y tiene un funcionamiento complejo, es lógico que la extensa producción de Celaya, que es concreción de esa realidad, también lo sea. Pero detengámonos particularmente en algunos aspectos de este funcionamiento.

En un primer momento, debemos situar la producción del vasco en la coyuntura histórica por la que atraviesa la

burguesía española que ha visto nuevamente cómo su modelo político (Segunda República) y su expresión ideológica no han podido imponerse todavía, plenamente en el segundo aspecto, en nuestro país. El régimen resultante de la guerra civil funcionaba de manera atípicamente en lo político y económico con respecto a la burguesía, aunque velara por los intereses, fundamentalmente económicos, de esta clase. Desde un punto de vista estructural, nada había cambiado en nuestro país: el modo de producción capitalista seguía siendo dominante. La voz de Celaya se alza en estos momentos para defender, desde el plano cultural, el republicanismo cultural y, con él, el modelo político republicano. Por esta misma razón ataca a la «poesía oficial» y, en ella, al régimen totalitario y a la ideología místico-imperial y nacional-católica que propicia, plena de elementos ideológicos feudalizantes. El modelo de cultura que propone, un modelo en franca resistencia, es democrático y popular, y lo hace a través del exabrupto lectiano y de la radical defensa del hombre, plena de racionalidad burguesa, del que reclama su libre desarrollo frente a un aparato de estado que lo aliena. Los intereses políticos y culturales que defiende son suscritos a corto plazo por grupos sociales antagónicos. De ahí los primeros contactos con la resistencia exterior y más concretamente con comunistas españoles del exilio. Estaban dadas las bases para una vuelta más consciente a los otros y para un elemental conocimiento del marxismo, que habría de presidir su acción cultural futura. A corto plazo todos salían ganando con estos encuentros, aunque de cara al futuro había un ganador asegurado que no residía precisamente en los sectores populares. En este sentido, Celaya evoluciona a posiciones más comprometidas, que le llevan a una lectura humanista del marxismo. Profundiza en su labor de denuncia y resistencia a lo largo de la década de los cincuenta, si bien esto no supone eliminar el modelo cultural antes comentado. Se había descubierto el realismo crítico como arma de defensa y raras veces de ataque.

Los discursos realistas fueron considerados en todas sus manifestaciones progresistas por su labor de denuncia. No obstante, no pueden ser considerados marxistas, aunque en apariencia así funcionaran, ni tampoco puede pensarse la poesía social o real como antiburguesa. Lo que fue una alianza político-ideológica con sectores democráticos burgueses y pequeño burgueses por parte de los sectores avanzados del proletariado, no puede confundirse con los intereses, posiciones ideológicas y presupuestos teóricos marxistas a largo plazo. De ahí que muchos intelectuales que se decían de izquierdas y que así funcionaron coyunturalmente, no lo fueran hasta sus últimas consecuencias. Eran militantes o compañeros de viaje en lo político en contradicción con su labor teórico-creadora. Luego vendría la crisis y, mientras tanto, éste fue el momento de mayor auge del modelo cultural citado.

Son varias las nuevas circunstancias históricas que hacen entrar en crisis al realismo crítico: el proceso de industrialización que sufre nuestro país provoca un aumento del proletariado y de los profesionales asalariados que impulsan el movimiento obrero, por lo que se necesita ahora algo más que la simple denuncia; la consecución de ciertas y siempre provisionales áreas de libertad; el volumen de ediciones y traducciones de textos hasta entonces impublicables en el país; el carácter obsoleto del modelo político vigente en relación con el modelo económico propiciado, entre otras. Estamos en los años sesenta. Toda la labor cultural, de lucha política e ideológica, a la que tan eficazmente había contribuido Celaya, labor esta movida por su lucha contra el irracionalismo en todos sus frentes, ha agotado su eficacia. El poeta vasco inicia una revisión de posiciones que le lleva a una labor poética variada, según decíamos antes, iniciando al mismo tiempo sus más importantes trabajos teóricos que, como es el caso de *Inquisición de la poesía*, arrancan de la necesidad teórica que tienen los intelectuales de izquierda de buscar

un nuevo modelo cultural y poético. La situación histórica alcanza en estos años especial complejidad. La burguesía va imponiendo su modelo político. Los viejos intelectuales de izquierda —Celaya destacando entre ellos— no han conseguido lo que esperaban. Como es lógico pensar, después de esto sólo queda el nihilismo.

4 SOBRE LA POÉTICA DE GABRIEL CELAYA

Toda actividad literaria genera un saber de sí misma que, puesto en manos del lector, determina su concreta estimación literaria. Los elementos reflexivos a que me refiero, sustentados obviamente en una concepción esencial de la literatura, establecen unas normas de escritura/lectura específicas. Estas teorizaciones son, pues, cosustanciales al fenómeno literario concreto en tanto que constituyen interna o externamente un específico concepto del mismo. En el caso de Gabriel Celaya hay una abundante presencia de estos elementos reflexivos, tanto literaria como no literariamente presentados. Esto hace posible una adecuada comprensión de la lógica interna de su quehacer literario. Tan importante cantidad de reflexiones se justifica por cuanto el poeta vasco se creó siempre la necesidad de «explicar y explicarse», rechazando así los mitos de la metapoesía, sentando una explicación material del fenómeno poético y luchando en contra del hermetismo, lo que explica su continua apelación al lector, elemento vital del proceso de comunicación poética, según ha razonado nuestro poeta en muchas ocasiones.

La lógica interna de las poesías de Celaya se comprende bien si tenemos en cuenta que para él la poesía no es otra cosa que un discurso lingüístico fabricado con industria humana para explotar hasta el límite la fuerza natural del

lenguaje y lograr la comunicación. Para él, dicho discurso poético es resultado de un específico modo de hablar en el que se expresa auténticamente, siendo este discurso mostración de lo real. Esta concepción básica de la poesía no ha sido nunca negada por Celaya. Por tanto, los cambios que puedan observarse en su poética se refieren fundamentalmente a la función social de la poesía, función diferente dadas las necesidades sociales oportunas. Insisto, pues, en que las concepciones concretas de la poesía que justifican sus modos respectivos de hacer poesía no contradicen esencialmente el concepto básico antes expuesto. Entremos ya en sus diferentes concepciones concretas.

En los años treinta Gabriel Celaya concebía la poesía de una manera muy ligada a uno de los últimos «ismos» de importancia, precisamente con el que comienzan a resquebrajarse las vanguardias artísticas y literarias: el surrealismo. Estas concepciones abarcan al Celaya de los años treinta, prolongándose contradictoriamente hasta los primeros años de postguerra. Esto explica su definición de la poesía como misterio, su concepción de la génesis del poema, su concepto de escritura automática y la relación que establece entre la poesía y la vida a través del inconsciente. De cualquier forma esta concepción «metapoética» de la poesía, según original expresión celayana, no va a durar mucho tiempo más. Son varias las circunstancias que provocan una honda crisis de la que como resultado nos encontraremos al poeta volcado en la vida y negando desde la poesía la poesía misma. En este sentido cabe señalar que a la crisis general que sufre el escritor contemporáneo, por lo que respecta a su propia función social, hay que sumarle ahora la propia de esta vanguardia misma, por razones tanto políticas como literarias —no se olvide el conflictivo período que desembocó en una guerra civil entre nosotros y en una guerra de mayores proporciones, la Segunda Guerra Mundial, en el plano internacional. La instauración en España de un régimen político de excepción como resultado final de esa guerra

y la estrecha convergencia de intereses coyunturales y unidad en la lucha a que habían llegado las vanguardias literarias y la vanguardia política en los años de guerra abierta, crearon las condiciones para que se operara un cambio radical en la vida y concepción de la misma del escritor vasco, una vez finalizada la guerra y serenado el campo de batalla. Este cambio comenzó a operarse a mediados de los años cuarenta, cuando comienza a escribir nuestro poeta de una forma distinta, más comprometida, irónica y desesperanzada. La transformación operada tendría un nombre: existencialismo.

A partir de estos momentos, más concretamente a partir de mediados del año 1944, escribe poemas de corte existencial y adquiere un mayor grado de concienciación social que va a estallar a la luz pública en 1947, un año importantísimo para Gabriel Celaya por cuanto va a publicar varios libros, traducciones e incluso artículos. A partir de este momento sus publicaciones poéticas y no poéticas se suceden incansablemente. Esta específica intervención pública es consecuencia de una «preocupación», de un estar comprometido fundamental, en sentido heideggeriano, que le lleva a los otros. Sus publicaciones actúan, pues, como una «solicitud». No son tiempos de juegos poéticos ni críticos, sino de una defensa del hombre que ve en peligro y que concibe como sujeto libre en un existir concreto cuyo libre despliegue constituye la progresiva configuración de su esencia. No puede estar más claro, pues, que parte del humanismo existencialista. Estas posiciones ideológicas van configurándose a través de sus publicaciones nacidas más de posiciones éticas que estéticas, si es que se puede establecer tan rígida separación. Así, pues, a partir de su ruptura con el surrealismo, Gabriel Celaya adopta una nueva actitud poética y unas nuevas concepciones que, como es el caso de su concepción del poeta como un hombre igual a otros hombres, le impelen a obrar, a explicar y explicarse racionalmente, pues tanto él como su práctica literaria no son sobrehumanos. El

aquí y el ahora, el porqué y para qué subyacen a su práctica poética y, no hay que olvidarlo, a su labor teórico y crítico literaria.

Coincidiendo con los inicios de la década de los cincuenta, su pensamiento literario sufre algunas innovaciones que no representan un salto cualitativo con respecto a sus posiciones anteriores. El propio poeta considera esta fase como su etapa marxista, concepción ésta que ha procurado el desarrollo y auge de la poesía social. Las concepciones y actitud básicas —la cuestión del prosaísmo, de la que hablaremos en otro lugar de este estudio preliminar, el darse a la inmensa mayoría, elaborar una poesía temporal y humana atenta a la circunstancia, etc.— no han sufrido transformación radical alguna. Sin embargo, a simple vista dos son las importantes innovaciones que se observan por lo que a su concepción de la poesía y del poeta respecta. En el primer caso, Celaya posee ahora una concepción de la poesía como instrumento para transformar el mundo; en el segundo, concibe al poeta como un individuo de naturaleza colectiva, un «sujeto social». Por otra parte el escepticismo y la angustia existenciales parecen desaparecer. Su concepción de la poesía como instrumento de transformación o progreso social no representa alternativa alguna, siendo más bien consecuencia de sus posiciones existenciales. El «transformar» a que alude Celaya no es radicalmente marxista. Nuestro poeta se ha aproximado al marxismo desde ese humanismo de base existencial, volcándose más en los otros. Desde esta ideología humanista Celaya ha leído el marxismo. Esto explica de alguna forma que sus concepciones básicas no hayan sufrido alteración alguna.

En los años sesenta, la ideología estética realista entra en crisis en todas sus manifestaciones y de manera especialmente intensa en una de ellas: la poesía social, a cuyo desarrollo tanto contribuyó nuestro poeta vasco de palabra y de obra. Celaya acusa la nueva situación de manera significativa en su labor poética en un primer momento

de la crisis, afectando posteriormente a su labor teórico literaria. El poeta busca un nuevo modelo de poesía a través de la experimentación y de otros recursos y caminos, contradictorios entre sí en ocasiones, concibiendo la poesía en sus elementos mínimos e irreductibles, los sonidos fundamentalmente, en los que se muestra inconscientemente lo real. El poeta busca algo indestructible en lo que aferrarse como consecuencia de su escepticismo ante la crisis de la función social de la poesía realista y ante el descrédito personal de la ideología religioso-marxista del humanismo —el hombre, dice ahora nuestro poeta, no es el principio, ya que una estructura impersonal todo lo domina—. El voluntarismo revolucionario no ha dado los frutos deseados. ¿Qué es y dónde reside «lo indestructible» para el poeta vasco? Lo indestructible viene a ser lo elemental, aunque en varias facetas: lo elemental poético, los sonidos, lo elemental humano y lo elemental vascoibero. Por lo que respecta al lenguaje poético, éste no es concebido por sí mismo en un sentido fetichista, sino que lo es en el sentido de que tal vuelta a la elementalidad lingüística hace posible ir al centro de las cosas, a lo que por elemental no puede pensarse de nuestra materia, siendo ésta la función fundamental de la poesía en estos momentos.

De cualquier forma no puede perderse de vista que el rechazo protagonizado ahora por el poeta del humanismo es consecuencia precisamente de una «manía humanista» de la que no se puede librar. De ahí que ante el reconocimiento de una realidad ingobernable por el hombre, ante la pérdida de la función y el carácter de constructor de la historia que ve ahora, tenga una reacción asimismo humanista: el nihilismo. A partir de aquí el poeta aspira a fabricar aparatos de palabras sin ideas ni sentimientos: la palabra por la palabra o una mostración de lo real, de lo que es. El poeta desde este punto de vista juega un papel secundario, ya que solamente puede mostrar a través de su vivencia oscura e inconsciente la realidad histórico-

natural. Ahora bien, con esta demostración de lo real, el poeta actúa socialmente sobre la indeterminada y dormida conciencia del lector, al tiempo que con esta poesía por la poesía vive lo único que le queda: la palabra por la palabra y con ella la alegría vital más elemental.

SOBRE ALGUNOS ASPECTOS Y RASGOS FUNDAMENTALES DE LA POESÍA

5 DE GABRIEL CELAYA

Me he referido en los apartados anteriores a la vida del poeta, inevitablemente unida a sus libros, a su momento histórico y, por supuesto, a su poética. El lector conoce ya por tanto las fundamentales etapas de su poesía, la lógica interna de cada una de ellas e incluso los títulos de los principales libros que vienen a nutrirlos. Por esta razón sólo me cabe ahora abordar algunos aspectos y rasgos fundamentales de esta poesía, alguna de las más destacadas constantes de la escritura poética de Celaya, sin perder de vista obviamente esos tres grandes momentos poéticos que vienen a constituirlos y que han determinado la estructura de la antología que sigue a continuación.

a) La poesía escrita entre 1932 y 1943

La poesía de estos años proviene de una profunda actitud vitalista que sigue caminos propiamente vanguardistas y neorrománticos, con influencias del mundo poético español de ese momento, muy especialmente de la generación del 27 y del surrealismo francés.

Desde el *punto de vista métrico* conviene saber que los libros de estos años continúan en su mayor parte la joven

tradición del versolibrismo. Quiere decir esto que Celaya no persigue en sus poemas el tipo tradicional de regularidad métrica. Precisamente él ha reaccionado en contra de la métrica tradicional no sólo de obra, sino también de palabra. Téngase en cuenta si no lo que ha dejado escrito al respecto en su *Inquisición de la poesía* (1972): su concepto de métrica radica en un principio fundamental: el carácter oral del discurso poético que, habiendo estado en el origen de la poesía, pasó con la escritura a un segundo plano, por lo que viene a afirmar que la rítmica se vuelve métrica con la escritura y la exteriorización del ritmo fisiológico, al visualizarse en la disposición tipográfica, convierte en contemplación pasiva lo que era movimiento participado. Así, pues, al ser desatendido este principio por lo que llama métrica tradicional, se sitúa en contra de la misma por no saber ésta dar cuenta ni de la versificación irregular de la poesía popular ni del moderno verso libre. Nuestro poeta parte, pues, de una concepción del ritmo como factor constructivo del verso y no como «accesorio externo», rechazando así el monolítico concepto de verso y el principio de ordenación rítmica basado en el isosilabismo. Para él, por tanto, el verso no es la verdadera unidad métrica.

Me he permitido dar este pequeño rodeo para comprender desde este preciso instante los principios que justifican todo su quehacer poético, y no sólo el de esta primera etapa, desde esta perspectiva. Esto explica que en sus primeros libros de poesía se mezclen y alternen versos de muy corta y muy larga andadura, versos que parecen abandonar «la forma controlada y los fáciles encantos del oído». Ocurre esto, por ejemplo, en *Marea del silencio*, que contiene poemas que varían de diez a treinta y cuatro versos, existiendo algunos con estructuras que recuerdan cantarcillos populares e incluso la estructura tipo «rima», aunque lo más frecuente sea lo contrario. Otros libros como *La soledad cerrada*, con abundancia de versos muy largos, organizan sus poemas en grupos

de cuatro versos, aunque careciendo de rima y de un mismo número de sílabas. *Avenidas*, libro escrito en 1939, continúa en esta misma dirección, lo que viene a chocar con el entonces cada vez más frecuente uso de formas métricas tradicionales, tales como el soneto que, como se sabe, había recibido ya un nuevo impulso en tiempos inmediatos anteriores a la guerra. De cualquier forma resulta curioso comprobar cómo es el poeta vasco el único que, en una de sus escasísimas salidas al público en los inicios de la postguerra, da un fragmento de un poema de este libro, «Primavera», en versos libres frente al escayolado soneto y otras formas métricas tradicionales que comenzaban a divisarse en ese tiempo y que llenan el resto de la revista (*Cuadernos de Poesía*, núm. 4, abril, 1941). *Objetos poéticos*, sin embargo, fallido tributo celayano a la poesía pura, da cabida a una estructura métrica en la que sobresalen los versos octosílabos, aunque no faltan heptasílabos y hexasílabos, agrupados en estrofas de cuatro, con rima asonante en los impares y tendencia al isosilabismo. Pero esta es una excepción. Pronto volvería Gabriel Celaya a su propia tradición versolibrista con libros como *Movimientos elementales*, libro escrito entre 1942 y 1943.

Por lo que respecta a los *temas* que se repiten con mayor insistencia en este momento de su quehacer poético, conviene no perder de vista el fundamental tema de la poesía, algo que estará presente a lo largo de toda su producción. Por ejemplo, hay poemas en los que se plantea la génesis del poema, dando entrada a su concepto de escritura automática. Es el caso de su «Poema 8», de *Poemas de Rafael Múgica*, escrito en 1934, aunque publicado en 1967. En otros poemas la poesía es definida como el misterio. No hay otro razonamiento lógico que considerarla en su estado virgen o en su estado bruto (v. «Rapto», de *La soledad cerrada*, o «Bienaventuranza», de *Vuelo perdido*). Por otra parte, hay poemas en los que se ocupa de este tema en su vertiente técnica, exponiendo

el modo típicamente surrealista de alcanzar ese misterio, esto es, procurar que hable el inconsciente, desatendiendo a la razón lógica y no interrumpiendo el flujo creador, lo que le lleva a oponerse al perfectismo poético en tanto que presupone control y esfuerzo creador (puede leerse el poema «Vida nueva», de *La música y la sangre*, recogido en la antología, entre otros).

Celaya da entrada a otro tema fundamental en la poética surrealista de estos años: el tema del «otro yo» o «segundo yo» o, con mayor exactitud, el inconsciente. Ese concepto de la poesía como misterio y la técnica creadora que la posibilita llevan a nuestro poeta a tratar del rimbaudiano segundo yo en numerosas ocasiones. Léase, por ejemplo, el poema «Quien me habita», de *La soledad cerrada*, incluido en la antología, o el «Poema 5», de *Poemas de Rafael Múgica*, en donde el poeta hurga sus propias interioridades psíquicas y explora terreno tan desconocido. Así, pues, tal como ocurre en el poema 14 de *Marea del silencio*, la poesía de Celaya se muestra cada vez más atenta al mundo interior del poeta, una poesía que no mira tanto las cosas ni la naturaleza y que introduce además nuevas expresiones chocantes, hirientes, de aspecto surreal.

Hay otros elementos temáticos como la luna, fuerza misteriosa y amenazante, y el silencio, fuerza angustiada que gravita sobre el poeta, que no hacen sino redundar en el fundamental tema del misterio, tal como puede leerse en numerosísimos poemas de su primer libro poético. También está presente el tema de la muerte cuya resonancia textual es el mito de Narciso. Por otra parte, *Poemas de Rafael Múgica* y *La soledad cerrada* no hacen sino continuar en esta misma dirección temática, provocando cierto hermetismo al referirse a las fuerzas de lo oculto. Seguimos, pues, en el misterio, en la segunda personalidad, de la que «la noche» y «el alba» no son sino resonancia textual, esto es, un elemento de simbolización de la lucha entre lo inconsciente y lo consciente. De igual

forma hay otras contraposiciones a lo largo de sus poemas entre «la virgen» y «el toro», «el mar» y «la luna», «la estatua» y «la paloma» con las que el poeta simboliza la oposición entre lo vivo y lo muerto, entre lo que está en ebullición y lo quieto.

La música y la sangre, libro escrito entre 1934 y 1936, responde a las líneas temáticas descritas en sus elementos fundamentales, existiendo poemas ahora en donde las fuerzas primarias, lo elemental, que luego ha de hallar otras resonancias textuales en lo propiamente vasco-ibero, y la muerte vuelven a aparecer en su caso con nueva fuerza. De cualquier forma se descubre en este libro un nuevo elemento temático, la música, de gran poder simbólico.

Ni que decir tiene que la poesía de esta primera etapa de Gabriel Celaya, que se extiende por los primeros once años de su actividad creadora, independientemente del momento respectivo en que aparecieran a la luz pública sus libros poéticos de estos momentos, etapa en la que sobresale la poética surrealista, desarrolla otros caminos, como los transitados por su libro *Objetos poéticos*, escrito entre 1940 y 1941. Así es que, pese a unificarse con los anteriores, e incluso posteriores, por su preocupación por el tema de la poesía, lo cierto es que parece operarse una evolución en sus concepciones de la misma. Surge una concepción del poema como objeto elaborado cuyo origen último no son las oscuras zonas inconscientes, sino el «mundo», las «cosas», los «objetos». En este sentido, al menos a simple vista, la técnica constructiva parece haberse modificado también. Ahora, tal como se lee en «Pasos en la nada» (v. antología), se impone el control racional de la creación, lo que por otra parte explica la estructura métrica a que antes hacía referencia. Un segundo aspecto temático, la nada y sus límites, se hace notar en este nuevo libro, en el que el poeta «frente a lo siempre diverso», frente al misterio de «lo no nombrado», frente «a ese mundo impalpable de aire y luz» se delimita,

como en sus poemas «Estar» y «La clara soledad». De cualquier forma, aunque el poeta «maneje» el misterio y frente a él pretenda hallar sus límites, lo cierto es que sigue siendo un aspecto temático de notable importancia, dado el número de poemas en que aparece («Entregarse», «Abismos», «Nocturnos»), aspecto temático éste de claras resonancias neorrománticas, lo que unido a otros rasgos a los que me referiré explica que este intento de poesía pura resultara en buena medida un intento fallido. Así, pues, frente a determinados propósitos de la llamada poesía pura —control y orden en la creación, depuración, intelectualismo y horror a lo sentimental, precisión y exactitud, etc.—, este libro anda otros caminos.

Movimientos elementales y *El principio sin fin*, libros escritos entre 1942 y 1943, y 1943 y 1944, respectivamente, aúnan de una parte el mágico mundo surrealista y de otra dejan intuidos elementos de orientación existencialista. El primer libro está dividido entre una temática de la elementalidad del hombre y lo elemental de la naturaleza (v. «Primer día del mundo», en la antología) y una angustia más concreta que la de sus libros anteriores a 1936. *El principio sin fin* continúa las preocupaciones temáticas del primero, aunque da entrada al tema de la mujer desde una actitud misógina.

Tras estas consideraciones sobre los aspectos métricos y temáticos, doy paso al breve tratamiento de los *rasgos formales*, descriptivamente hablando. De sus libros más netamente surrealistas llama la atención del lector la, por lo general, amplia extensión de los versos que son como «organismos vivos a los que en razón de esa vitalidad, se puede perdonar toda clase de intemperancias y dejar que encuentren por sí solos su camino y su medida. Por otra parte, las nuevas expresiones, chocantes e hirientes, ciertas asociaciones de ideas surgidas de la impetuosidad creadora y del bien cultivado desorden surrealista, nos ponen sobre la pista del carácter vanguardista de esta primera poesía de Celaya. Ahora bien, acabo de referirme a esta poesía

como fruto de un bien cultivado desorden, ya que, a pesar de que el surrealismo persiga el puro automatismo psíquico, éste no es totalmente posible, a decir del mismo André Breton. Por tanto, la poesía del joven Celaya, que es consecuencia de, como viene a decir él mismo, una concepción del mundo y no de la aplicación de una simple técnica creadora, posee un hilo racional deliberado que se alía a la técnica de expresar directamente las zonas oscuras de la psique. Y hablando de técnica, podemos resaltar la abundante presencia del nexa comparativo «como». Como se sabe, Breton recomendaba comenzar los poemas con las palabras *Bello como...*, lo que producía automáticamente nuevas relaciones. Esto justifica versos como los del poema «Rapto», de *La Soledad cerrada*:

*Me seducen, me devoran los ojos de la locura,
bellos como el peligro, como el abismo,
como el resplandor de la maldición en el rostro de un niño,
bellos como el grito sin sentido que embriaga.*

* * *

Como el jaguar que tensa la curva de un salto...

* * *

*Te amo como un perro de vinagre sediento,
como el león esa cólera seca.*

Consecuencia, pues, de ese principio bretoniano de comparar objetos lo más alejados posible entre sí, confrontándolos brusca y sorprendentemente, es cierto hermetismo de muchos de sus versos, al que por otra parte coadyuva la presencia de elementos simbólicos como los ángeles o las estatuas y ciertas metáforas inesperadas, en las que se encuentra ausente del texto el plano metaforizado, incidiendo así al mismo tiempo en la ansiada sorpresa que el mismo mentor del surrealismo auspiciaba.

Son muy frecuentes también los poemas en los que se emplean signos de admiración e interrogación, versos entre paréntesis o entre guiones, cosa muy frecuente en

Gabriel Celaya desde estos primeros momentos, ya que posee gran fuerza y espontaneidad expresivas. Desde esta impetuosidad y vitalidad creadoras, surge una poesía que no se detiene, que rompe o hiere y que tiende al coloquio, lo que, según Caballero Bonald («Gabriel Celaya: *Poesía (1934-1961)*», *Insula*, 190, septiembre de 1962), «va a ir abriendo paulatinamente las puertas de la comunicativa solidaridad», lo que ya se nota en poemas de *Avenidas*, «donde el poeta insinúa ya esos estrenados esguinces estilísticos que definirían, andando el tiempo, su peculiar e intrépidamente directa expresión» (*ibidem*).

No podemos ignorar, por otra parte, las peculiaridades formales que posee su libro *Objetos poéticos*, intento celayano de elaboración de una poesía pura. El libro en cuestión es sólo un intento de conseguir la pretendida simplicidad poética de esta concreta corriente creadora. El intento de orden, precisión, depuración y hermetismo que procura nuestro poeta, parece resultar fallido. Así lo señala Leopoldo de Luis («*Objetos poéticos*, de Gabriel Celaya», *Insula*, 33, septiembre de 1948), cuando habla de la expresión de este libro como de «una expresión deliberadamente entrecortada, de aristas un poco hirientes». En efecto, deliberada o inconscientemente a Gabriel Celaya debió resultarle difícil dominar el flujo creador, el largo verso surrealista que ya contiene elementos de lo que algunos han considerado en un sentido torpemente crítico prosaísmo, de lo que hablaremos más adelante, cuando tratemos justamente de un nuevo y decisivo momento de su poesía, la que ha dado pie a la configuración de uno de los tópicos críticos que más insistentemente se repiten a lo largo y ancho de nuestra más reciente historia literaria: el de Gabriel Celaya como poeta social.

b) La poesía escrita entre 1944 y 1963

La poesía de estos años tiene su origen en una actitud vitalista marcada fundamentalmente por el existencialismo

que, en su aproximación a los otros y en su contacto con la ideología marxista, irá configurando a lo largo de estos años la llamada poesía social, poesía ésta que desarrollará esa tendencia al coloquialismo a la que se refería Caballero Bonald en la cita que he transcrito anteriormente. En efecto, la poesía que escribe Celaya a lo largo de estos años va a estar presidida por lo que algunos críticos consideraron prosaísmo, en un sentido obviamente negativo. Sin embargo, el tan atacado prosaísmo no puede ser entendido en el caso de nuestro poeta como un simple vicio o defecto literario. Vamos a ver ahora en qué sentido conviene entenderlo, lo que nos ahorrará otras muchas explicaciones parciales.

El prosaísmo: Tal vez sea ésta la constante poética de Gabriel Celaya más ampliamente resaltada por la crítica e incluso por el propio poeta, aunque sin duda alguna haya interpretaciones muy diferentes del sentido que pueda tener dicho prosaísmo. Desde luego, como vamos a tener ocasión de comprobar, para Celaya no es un defecto o vicio literario, sino la consecuencia lógica de toda una manera de concebir la poesía que va a dar sus mejores resultados en los años cincuenta, aunque el período de gestación haya que situarlo originariamente a mediados de la década de los cuarenta. No obstante, en honor a la verdad y aunque este fundamental rasgo de su poesía se dé con mayor abundancia en la etapa señalada, el mismo Celaya ha hablado de él como de una constante de su poesía toda, en la que algo tiene que ver la poesía popular vasca de tan fuerte tradición oral, junto con otras dos constantes más que paso a señalar: la primera, la tendencia a la espontaneidad, pese a que corrija el primer brote creador; la segunda, la tendencia a entablar un coloquio o debate no sólo en su poesía dramática y «cantatas», sino también en el resto de la misma, tendencia ésta que puede hallar cierta luz si empleamos el concepto bajtiniano de dialogismo, lo que tal vez escribamos algún día.

El sentido del prosaísmo celayano no sólo se ve claro

si leemos sus poemas más netamente prosaístas y tenemos en cuenta versos como los que siguen, pertenecientes a *Cantos iberos*,

*Quisiera daros vida, provocar nuevos actos,
y calculo por eso con técnica, qué puedo.
Me siento un ingeniero del verso y un obrero
que trabaja con otros a España en sus aceros.*

sino también si acudimos a sus numerosas reflexiones teóricas al respecto, que paso a exponer resumidamente a continuación. En primer lugar, el prosaísmo no es un defecto literario, sino un recurso retórico —una retórica paradójicamente antirretórica— fuertemente extrañador en relación con otras estéticas presentes en ese consabido espacio literario; en segundo lugar, el empleo de un lenguaje prosaísta es consecuencia de una nueva concepción del fenómeno poético que lo da como un acto fundamentalmente comunicativo y destinado a lograr más la eficacia expresiva que la perfección estética frente a un público que se pretende sea mayoritario; en tercer lugar, el fundamento de esta específica presentación lingüística hay que buscarlo por tanto en ese concepto de poesía que persigue la consecución de una poesía *real*, en tanto que auténtica y humana. Se puede deducir a partir de lo expuesto que efectivamente en el caso de nuestro poeta el prosaísmo es más un recurso retórico que un simple procedimiento antirretórico, porque existe conciencia del lenguaje y porque existe conciencia de búsqueda, y la búsqueda misma, de una «buena forma poética» en tanto que forma socialmente eficaz, lo que viene a unificar ética y estética.

El hecho de que dispongamos de esta serie de reflexiones de Celaya sobre tan importante rasgo de su poesía se debe fundamentalmente a la necesidad que tuvo el poeta de justificar su propio quehacer poético ante la oleada de ataques críticos recibidos que lo acusaban de prosaísta e incluso de no poeta. De ahí que Celaya hubiera de escribir

(*Poesía y verdad*, 1979, pp. 27-28): «Por de pronto, 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 surrealismo y el superferolítico garcilasismo, me sonaba a impresionantemente novedoso, y de un modo sólo aparentemente paradójico, me daba el choque poético y la indispensable sorpresa que yo no encontraba en ninguna metáfora, por muy atrevida o muy sabia que fuera». Pasada esta novedad, agriamente acusada por cierta crítica, Celaya orienta su prosaísmo hacia la consecución de la eficacia expresiva más que a la consecución de la perfección estética. Claro está que esta eficacia expresiva no sólo no presupone un abandono de las formas, sino que implica un cuidado de lo que llama «buenas formas» (*ibídem*, p. 171): «Muchos de los comentadores de la poesía social han confundido su ataque al formalismo con un descuido de las buenas formas como si la eficacia expresiva no exigiera tanta atención a ellas como la perfección estética». Este razonamiento, pues, es el que hace comprender las características formales más acusadas de su poesía escrita en el período señalado: regularidad de las estrofas y del metro sin más libertades que las académicas del pie quebrado o de la combinación del verso doble con su hemistiquio, y utilización de la rima asonante.

Para ir concluyendo con la cuestión del prosaísmo como retórica, atendiendo a la lógica de la poesía social, conviene no perder de vista que dicho fenómeno tiene un doble sentido que puede ser comprendido si atendemos a esa extraña denominación que comenzó a aplicarse peyorativamente a esa nueva práctica poética, la de *poesía social*. Ni que decir tiene que aplicar el adjetivo de «social» a una poesía es, como decía Nora, algo innecesario, porque toda poesía es social. Ahora bien, tal proceder tiene un sentido: el empleo de este adjetivo sirve tanto para denotar como para atacar una poesía que pretende actuar *directa-*

tamente sobre la sociedad. Esta poesía, frente a la inutilidad o gratuidad social de las prácticas artísticas, reclama para sí una función utilitaria —la poesía-herramienta o la poesía-instrumento—, sin dejar de ser para ello poesía. Así, pues, el prosaísmo responde a una utilidad —darse a la inmensa mayoría, facilitar la comunicación, crear conciencia y modificar la realidad social—, resultando ser así un recurso efectivamente retórico que participa del carácter pragmático originario de la retórica. Pero, por otro lado, si atendemos a qué pueda ser el prosaísmo desde la perspectiva que nos impone el sustantivo «poesía», habremos de concluir que cumple al mismo tiempo una función de técnica de literaturización, provocando así el extrañamiento necesario para establecer y mantener la comunicación poética. El prosaísmo cumple así una función retórica igual a la de la metaforización y figuración «habituales» del discurso poético. Esto clarifica de alguna forma la posible contradicción interna en que parece caer Celaya al justificar su prosaísmo por su función social y también por su función poética. Por todo lo expuesto resulta inexacto afirmar que la poesía social en general tenga, como leí en no sé qué sitio, «escasez de estilo», cuando es todo lo contrario: su estilo es la escasez (puede verse en este sentido el breve análisis del poema «Aviso», incluido al final del libro).

Vistos, pues, los fundamentos en que se asienta esta poesía y su específico «decir» y conocidos los caminos métricos que sigue la misma, al menos en sus líneas generales, que en absoluto niegan lo dicho a propósito de sus primeros poemas, doy paso a una nueva cuestión.

Los *temas*: la poesía que escribe Celaya a partir de mediados de la década de los cuarenta tiene como protagonista destacado el tema de la vida, aunque orientado en sentido bien distinto al de la poesía anterior, en la que dicho tema se reducía, y no es poco, a la búsqueda de las interioridades psíquicas y exploración de lo desconocido del hombre. Ahora, en cambio, la descripción de la exis-

tencia de sí mismo en tanto que aproximación filosófico-poética a su propia esencia —confunde poesía y vida, por lo que la poesía como tema alcanza su existencia en el tema de la vida— es la gran protagonista de su poesía, de tono existencialista por tanto. Por otra parte, siempre hay un estado de ánimo subyacente a cualquier referencia psíquica concreta, lo que hacer emerger cierta angustia vital. Así, pues, tal como leemos en su poema «Cuéntame cómo vives (cómo vas muriendo)», recogido en la antología, se ocupa de su propio existir concreto mediante la descripción de las estructuras esenciales de las vivencias y de las situaciones, apelando finalmente a la muerte como posibilidad última de la existencia. La poesía de estos años, pues, más que como un fin en sí misma, es considerada como un medio en el que el sujeto existencial se proyecta. Libros como *Tranquilamente hablando* y *Avisos de Juan de Leceta* son buena prueba de ello. Medios como el uso conversacional o prosaico del lenguaje, tal como veíamos antes, también señalan en esta dirección de una poesía existencial y por ello no autónoma, sino de orientación temporal, lo que le lleva a dar entrada también como esencial parte del tema de la vida a aspectos cotidianos y sociales del vivir.

Las cartas boca arriba es un libro que, publicado en 1951, incluye nuevas modulaciones de temas ya existentes en la poesía de Celaya, temas que Miguel Fernández resalta en una reseña del libro (*Alcándara*, núm. 2, 1952): «el amor, el sexo, el hombre, Dios, lo cotidiano existencial, lo absoluto, lo subconsciente, y las mil formas insinuadas de ese otro mundo que poseen al poeta». Efectivamente, el tema del hombre, por ejemplo, que siempre ha estado presente en la poesía del vasco, sufre las consecuencias de su evolución ideológica, y por tanto estética, al profundizar en su compromiso social. Esto explica la escisión que el propio sujeto poético sufre en sí mismo. Precisamente en este libro hay un poema-carta a «Juan de Leceta», heterónimo responsable de su producción existencialista, como

sabemos. El hecho de que Celaya dedique un poema a dicho personaje hace suponer la existencia de un nuevo interlocutor que a simple vista se presenta distinto al Leceta existencialista. En el poeta se ha producido una nueva escisión: el «yo» que nos habla ahora es la encarnación de un «nosotros». Esto explica las poéticas cartas plenas de sinceridad, con las que nuestro poeta se busca a sí mismo en los demás (v. los poemas «A Blas de Otero» y «A Andrés Bastera», en la antología). Por tanto, el ensimismado yo existencial deja paso a un yo más conscientemente social, tal como podemos leer en su poema «Buenos días», de *Paz y concierto* (v. antología). No es tiempo, pues, de tratar las oscuras emociones personales en sus poemas. Ahora el protagonista debe ser el nuevo hombre —la nueva sociedad que anuncia—, tal como se observa en su largo poema «El poeta», también de *Paz y concierto*, y como se lee en su extenso poema dialogado *Lo demás es silencio*, de 1952, libro que por su temática y estructura poética, por expresar poéticamente una filosofía de la vida, es comparado por Francisco Ynduráin («Tres poetas (...)»), *El Noticiero*, Zaragoza, 9 / diciembre / 1952) con *El diablo mundo*, de Espronceda.

Esta comprometida temática hace que el tema de la naturaleza y de las fuerzas primeras alcance una existencia menos abstracta. En esta línea podrían inscribirse sus preocupaciones por lo elemental vasco-ibero, los orígenes de sí mismo y de todo un pueblo. Precisamente va a ser en su libro titulado *Cantos iberos*, de 1955, donde lata con fuerza por primera vez la nueva modulación de ese tema básico a que me he referido. El tema, pues, de la raíz milenaria de nuestro pasado histórico es objeto de numerosos poemas, así como el también muy concreto tema de España que imbrinca con el anterior (v. «España en marcha», incluido en la antología). Ni que decir tiene que el tema de España cumple una específica función por estos años, según el propio poeta ha explicado después en sus palabras introductorias a la segunda edición de

Cantos iberos: «*Cantos iberos* fue escrito en los años de furor y esperanza, pero a pesar de eso, o quizá por eso mismo, es el libro más calculado para producir un determinado efecto de cuantos he escrito en mi vida. Y esto tanto por su técnica (...) como por su temática, basada en esa problemática de España que, desde nuestros ilustrados, y pasando por los escritores del 98, llega a libros tan candentes para mí como *España aparta de mí este cáliz* y *España en el corazón*. Piénsese, para comprender ciertas aparentes contradicciones de estos cantos con mis poemas vascos, cuánto me impresionaba a mí el que César Vallejo y Pablo Neruda, aún no siendo mesetarios, como yo no lo soy, pudieran sentir en su entraña los problemas de la Península. Pues la cuestión de que se trata —más que castellana— es ibera». De cualquier forma, pese a lo afirmado, esta cuestión sigue siendo contradictoria en nuestro poeta, tal como tuve ocasión de exponer en *Gabriel Celaya frente a la literatura española* (1987, pp. 19-22). Léanse si no los poemas seleccionados para nuestra antología de sus libros de tema vasco *Rapsodia euskara*, de 1961, y *Baladas y decires vascos*, de 1965. Este último libro citado da entrada no obstante, a propósito de lo vasco, a lo que Ullán («Canción de Euzkadi», *El Adelanto*, Salamanca, 12 / diciembre / 1965) consideró poesía muy elaborada, calada de ironía, sobre la densa temática del hombre común y sus problemas cotidianos.

Para terminar ya con la poesía de esta etapa, no puedo dejar de referirme a la existencia de nuevo del tema de la poesía. Son varios los poemas donde Gabriel Celaya reflexiona sobre la poesía misma y expone de palabra y de obra su técnica creadora. Así, en «La poesía es un arma cargada de futuro», incluido por supuesto en la antología, expone la poética del realismo social al tiempo que denuncia la situación social de aquellos años.

c) La poesía escrita entre 1963 y 1986

La poesía social entra en crisis. Gabriel Celaya busca nuevos caminos. El primero es su propio pasado como tema central —*Mazorcas* y *Versos de otoño*, libros escritos poco antes de 1963—; el segundo, la experimentación; uno más, la revisión de la poesía social, lo que le lleva a una distinta utilización de la misma. El común núcleo de las distintas vías es el nihilismo, una reacción propiamente vital, y un deseo de no salir de la esfera de la poesía por la poesía misma, pero no en tanto perfección formal, sino en tanto única posibilidad de conectar con lo real o auténtico. Desde 1978 se configura lo que el poeta ha llamado la poesía órfica, esto es, la vieja/nueva poesía colectiva destinada al otro en la que el poeta expresa su yo prototípico y cósmico.

A partir de 1963, después de más de treinta años de vida creadora, Celaya poco puede cambiar por lo que respecta a las *cuestiones métricas*, aunque haya libros en los que sobresale cierto tipo de estrofa, con grandes sangrías en sus versos respectivos y algunas asonancias, tales como *Mazorcas*, *Versos de otoño* y *La linterna sorda*, por ejemplo. Le resulta más fácil elaborar una poesía absolutamente experimental, con dominante gráfica, como la poesía concreto-visual de *Campos semánticos*, que romper con su lógica creadora que le lleva a esos versos amétricos, de desigual andadura, «imperfectos» tal como impone su concepción de la poesía y de la función social de la misma. Algo de esto ha dejado escrito precisamente en un poema, «Mi tiempo: perfecto del imperfecto», de su libro *Operaciones poéticas*:

*Escribir en verso libre
como hacían los estetas del pasado
para afinar, refinar, estilizar el canto,
sería no aclarar el caso.*

*Escribamos, llamándolos modernos, versos malos
que chirrien y así suenen como el mundo en que vivimos.*

*Escribamos en barato son-sentidos, eco-huecos
para que griten alto
y no canten entonándose los versos.
Escribamos sin mostrar qué bien sabemos
lo que hacemos.
No exhibamos la trampa perfecta de lo imperfecto.*

De cualquier forma, pese a esta exageración poética, lo cierto es que el ritmo es para Celaya el factor constructivo fundamental de la poesía, lo que le lleva a descalificar el verso como unidad mínima de la poesía por su carácter «sólido» o monolítico y por estar alejado de lo oral. El «ruido» o ritmo es más profundo en poesía que su significado, que el verso mismo en su sucesión significativa. Así lo deja escrito precisamente en el poema «La herida», de *Mazorcas*:

*Descabalgo
el verso,
rompo el sólido
perfecto
para ver
qué tiene dentro.*

*Entonces las palabras
caen como
pequeñas cascadas
de agua virgen,
fría y vivificante.
Y, entre espumas, me arrastran.*

*Me quedo oyendo
el ruido.
Es más profundo
que su sentido,
más venturoso
que el verso.*

Precisamente este tipo de estrofa que acabamos de leer, junto con el que configura parte de *Función de Uno, Equis, Ene (F.IXN)*, es lo más novedoso de su poesía de estos años, dejando a un lado su poesía experimental,

claro está. Y lo cierto es que, pese a tal disposición escrita, sigue oyéndose al mismo Celaya de años anteriores, a pesar de que Valverde («Introducción» a *Poesías completas, I*, de G.C., Barcelona, Laia, 1977, pp. 14 y 15) señale la existencia de un salto total en el caso de *Mazorcas*, en forma, tono y tema: «poesías en concisas estrofas de medido desgranamiento, con motivaciones que van desde la metafísica hasta el intimismo, sin olvidar alguna vez el compromiso combativo; un tipo de lírica muy sujeta a una forma, que se prolonga en las colecciones posteriores *Versos de otoño* y *La linterna sorda*». Ni que decir tiene que se observan cambios en su poesía, pero no para valorarlos como impulsores de un «salto total».

Por lo que a la cuestión de los *temas* respecta conviene saber que *Mazorcas* y *La linterna sorda* supusieron efectivamente una vuelta a los principios del poeta, tal como él mismo lo ha dejado dicho con toda claridad (*Itinerario poético*, Madrid, Cátedra, 1975, p. 28): «En aquellas circunstancias (la crisis de la poesía social), me pareció que era necesario volver a mis primeros principios y a las originarias e imborrables imágenes arquetípicas de que había partido en mi juventud». De cualquier forma hay poemas en los que el también viejo tema de la poesía, que va modulándose conforme a sus coyunturales concepciones, es cultivado en número importante. Reténganse los títulos de «Protopoesía», «La aventura poética», «Lo real», así como el de «La herida», poema citado en parte anteriormente, en los que reflexiona acerca de cómo muestran mediante la combinación de palabras lo que es, lo real; así como «Fuga», sobre el sentido de la creación poética. Otros poemas se hacen eco del conocido tema de lo elemental, con algunas modulaciones diferentes que van desde lo elemental más directamente originario («Caverna-matriz»), «El hogar», etc.) o lo elemental-ibero como el titulado «El vino». No falta incluso del tema de España, como ocurre en «El barranco», poema en el que, a la sombra de Machado, ve a través de su representación de

un desolado paisaje la muerte de España o, dicho de otra manera, una España muerta. Tampoco falta el tema del hombre como transformador de la materia («Cólera obrera»).

Versos de otoño es un libro en el que sobresale un tema por encima de los demás: la realidad natural y sin sentido de la que el poeta se siente parte. Las resonancias textuales del tema descrito son varias: por ejemplo, lo real en otoño («Octubre en el Norte»), diferentes formas de ser lo real («En las landas», «La nevada», «El viento», «El fuego», etc.), la vivencia de lo total de lo real en sí mismo («En barca». «Recomendación del cuerpo»).

La linterna sorda es un nuevo libro que, al igual que los dos anteriores, está escrito fuera de toda urgencia social. Sus versos son algo así como unas «vacaciones de origen», tal como se lee en «Epílogo», poema que es una suerte de examen de conciencia, examen que le lleva a justificar sus libros inmediatamente anteriores y a mostrar su deseo de abandonar el yo y su intimidad como tema para volver a cantar lo colectivo. No obstante, el resto del libro se ocupa una vez más de lo elemental, de la materia arcaica y elemental a través de la luz de la poesía —repárese en el título del libro—. Poemas como «Fisiología astral» en donde vuelve a aparecer el viejo tema de la luna cuya magia ahora es la de ser materia arcaica; textos como «La sal», «El limo», «Ars magna» en los que la materia en su vertiente mineral es la protagonista; o textos como «Ovejas», «En el establo», «La culebra» en donde la materia en su existencia animal es objeto de atención poética.

Tras esta vuelta a los orígenes Celaya vuelve efectivamente a la poesía social en sus poemas de tema vasco, a los que me he referido anteriormente, y en sus poemas, en buen número coyunturales, que agrupó en *Lo que faltaba*, de 1967. Ahora bien, otros nuevos libros van a llevar a un extremo lo apuntado a propósito de la poesía en *Mazorcas*. En estos libros se opera un cambio a simple

vista decisivo por lo que respecta a su ideología humanista de base. Estos libros son *Lírica de cámara* (1969) y *Función de Uno, Equis, Ene, F. (I.X.N.)* (1973). De cualquier manera entre ambos libros nuestro poeta dio a la luz *Operaciones poéticas*, de 1971, en el que vuelve a la poesía social, aunque eliminando cualquier alusión circunstancial o política. Se queda con la concepción de la poesía como práctica de una voz colectiva, alguien más que un yo, transformadora de conciencia y por lo tanto transformadora, a decir del poeta, de la realidad, lo que explica poemas como «Poesía, sociedad anónima», recogido en la antología, «Transformador de conciencia», etc. Asimismo el tema del yo, en tanto que «nadie es nadie» y en tanto que además personaje poético que no se corresponde con el yo del hombre-autor, vuelve a surgir en poemas como «Corriente continua», «La poesía se me escapa de casa», «La poesía se besa con todos» (v. antología) y en los expresivamente titulados «Ser sin yo soy» y «Les regalo un yo». Otros poemas siguen haciéndose eco de estos temas básicos en Gabriel Celaya como «Maquinaciones verbales», también incluido en nuestra antología, donde la poesía es concebida una vez más como mostración de lo real o «el fondo», coincidiendo estos planteamientos con los que sustentan su libro teórico *Inquisición de la poesía*, escrito por este tiempo y publicado en 1972.

Una vez tratado el paréntesis que representa *Operaciones poéticas*, debemos ocuparnos de esos dos curiosos libros antes citados que apuntan, según el propio autor (*Ibidem*, p. 30), «al decepcionante reconocimiento de que el hombre no responde a los modelos humanistas que, desde el clásico hasta el prometeicomarxista, se nos han dado (...) *Lírica de cámara* gira en torno a la constatación de que, como la física nuclear nos muestra, estamos sumidos en un mundo de estructuras que funcionan al margen de cuanto humanamente podamos comprender. Lo que llamamos “personalidad” —y no digamos individualidad o subjetividad— es una fantasmagoría sin sentido

último. Y ésta es también la cuestión a la que se aplican también los poemas de mi libro *Función de Uno, Equis, Ene*, en donde “Uno” es el yo aislado, “Ene”, los otros o el colectivo y “Equis”, un implacable e incomprensible orden que se rige según leyes o reglamentos no humanos: El del universo formado por unas micro y macro estructuras en las que nosotros desaparecemos sin ser siquiera advertidos». Si leemos el poema «Psi-5», seleccionado por cierto para la antología, comprenderemos con un poco de mayor claridad lo que el poeta quiere, independientemente de lo que pueda ocurrir en la realidad. Lo que el poeta afirma ahora es que el hombre no existe en tanto lo que de él se ha venido pensando y que la poesía no es más que palabra fuera de ideas y sentimientos, lo que le lleva a propiciar un modelo poético que responda al ahumanismo, tal como experimenta en su poema «Nu-4», también seleccionado, en el que se deja llevar por la desintegración de las palabras en sílabas y sonidos. Ahora bien, tal experimentación y tales aparentes radicales cambios son muy relativos, porque *Lírica de cámara* desarrolla los temas más recurrentes en Celaya, el tema del hombre, el tema de la poesía, etc., aunque ahora modulados conforme a una crisis más que personal. De ahí el «somos nadie» redefinido en el sentido no de que el sujeto sea colectivo, sino en el sentido de que realmente no es nada, al ser dominado por un «orden ciego» —«Alfa-3»—; y de ahí también que desarrolle este viejo tema en un paradigma científico que le viene como anillo al dedo para sustentar su humano debate sobre humanismo y ahumanismo, etc., que llena poemas como «Alfa-2», «Beta-2», «Beta-3», «Beta-5», «Gamma-1», «Gamma-5», por citar sólo unos cuantos, ya que el libro es un abierto debate sobre la cuestión y sobre un virtual nuevo modelo poético («Beta-1», «Beta-4», «Mu-6», etc.) en el que el intimismo lírico no tiene lugar —«Beta-6», reproducido en la antología— y en el que el tema tampoco tiene porqué existir, tal como leemos en «Tau-7»: «Poesía sin tema. La estruc-

tura es el tema. La relación se transforma en el contenido mismo. Una poesía asocial, estructural, de los colectivos. Ya no podemos seguir jugando al humanismo. Es evidente. Pero el perro es todavía humano. Y todavía aúlla». Por lo que respecta a *Función de Uno, Equis, Ene (F. I. X. N.)* pocas novedades tiene en este sentido, ya que vuelve a negar el yo [«Las máscaras (Función de uno hacia Ene)»] y, puesto que el yo no existe, otro debe ser el sentido de la creación poética [«El pronunciamiento (Función de Equis en Uno)»], tema éste del que también se ocupa en «Hilo de Ariadna (Función de Uno-Equis-Uno)», recogido en la antología, en la que también puede leerse «Dedicatoria final (Función de Amparitxu)» donde sobresale el humano tema del amor, cerrándose en apariencia esta fallida experimentación y crisis.

La higa de Arbigorriya es una explosión nihilista que venía larvándose con anterioridad. Nada tiene sentido, salvo el porque sí irracional y la alegría elemental, lo que explica ese trasunto del poeta que es Arbigorriya, personaje antiheroico y vital. Celaya apenas si reflexiona en este libro sobre la poesía, tal como ha hecho, y hará, en numerosas ocasiones. De cualquier forma destaca su poema «Dichoso hecho del dicho Arbigorriya», seleccionado para la antología, donde expone meridianamente los principios en que se asienta su actual decir poético: fin del humanismo prometeico-marxista, presente sin futuro, alegría elemental y fin del orden y del hombre. Esto explica el tono burlesco-destructivo que recorre de parte a parte el libro (v. «El orinal», en la antología) y la reivindicación obsesiva de lo elemental en la mayoría de los poemas y particularmente, a título de ejemplo, en «Aquí del allá», «¡A paseo!», «Canción de la vida simple», «Hilulah». Numerosos poemas del libro van trazando una suerte de biografía irónica —ésta es la nueva modulación del tema de la vida, de *su* vida— de dicho personaje poético, poemas que nutren la primera parte del libro titulada precisamente «Vida y milagros de Arbigorriya», no faltando

en la segunda parte del libro un desgarrado poema titulado precisamente «Biografía» donde se condensa toda una trayectoria vital. El libro da entrada a otros temas como el tema del amor, de la mujer y del otro yo o el, como dice el poeta, «ello» («La higa»).

Un libro que en absoluto niega al que acabo de referirme es *Buenos días, buenas noches*, pues en él continúa esa reafirmación vital y su concepción de la poesía como una actividad estrictamente lúdico-verbal. Así, si leemos el poema «La belleza inmediata», en la antología, veremos cómo apela a la belleza de lo real por lo real, de lo simple elemental, de la vida por la vida, fuera ya de todo intento de transformación social que el modelo humanista había venido propiciando, tal como también se lee en «La santa idiotez». Otros poemas que desarrollan desde esta perspectiva el tema de la poesía son los titulados «La Gramática» y «La puerca poesía» (v. antología). En el primero plantea el sentido lúdico de la creación poética y en el segundo se ocupa, tras referirse a una poesía del más allá y a otra del más acá, de la necesidad de una vía creadora que lo lleve, inhumano, al mundo exacto. El libro por lo demás, que se divide en dos partes tituladas respectivamente, «El-sin-fondo» y «Los refugios», da una nueva modulación al tema de las fuerzas primeras: el cosmos o «El-sin-fondo», del que se siente parte dominada («La explosión permanente», «Fascinación», «Paz cósmica», entre otros poemas), por lo que construye «refugios» para así organizar la nada («El terror», «Los hitos», etc.). Finalmente, este libro, a decir de J. M.^a Valverde (*ibídem*, p. 17), es «síntesis de lo mejor de los últimos libros anteriores: unos temas, con perspectiva de universo, desarrollados en tono de filosofía irónica».

Iberia sumergida, publicado en 1978, es un libro en el que se desempolvan sus concepciones de la poesía social para aplicarlas a la problemática vasca una vez más. El soporte temático del libro lo ha dejado dicho el propio poeta (*El País*, 29 / abril / 1978): «(*Iberia sumergida*) es

un libro de poesía histórica en torno al sometimiento, por parte del Estado español, de las primitivas tribus ibéricas, que eran autónomas. Iberia y el Estado español estaban en contradicción; Iberia era lo más auténtico y el Estado español una construcción con la que se trataba de desmontar las comunidades tribales. En lugar de reorganizarlas lo que hizo fue negarlas». El libro se divide en dos partes, «Iberia virgen» e «Iberia burlada», tratando en la primera del medio físico, geológico y atmosférico y de la fauna y flora de la península («Primeras materias ibéricas», en nuestra antología; «Combates subterráneos (los metales)»); de algunos testimonios escultóricos ibéricos («Bicha de Balazote», «La Dama de Baza»); así como de su cerámica («Barros de basto»); la llegada de los iberos y su defensa de las invasiones («Eusko-iberos en Levante» y «Los riñones iberos»). La segunda parte está dedicada a ironizar, atacar y denunciar lo castellano-español, haciendo un recorrido a través de su historia: desde Castilla y sus «homes de fierro» («Tierra muerta») a los «padres de la patria» actuales («La fiesta nacional»), pasando por la España católico-imperial de los Austrias, la de los Borbones, de las que critica tanto a sus reyes («La maquinaria real», «Los relojes de la Granja») como su literatura («Otros cuentos y algunas cuentas»), lengua («Como suena», en la antología), modo de vida («El gallardo español»), etc. El poema final, «Los últimos iberos», seleccionado también para la antología que sigue, ofrece a modo de conclusión la propuesta poética de revasquizar España.

Los últimos libros del poeta, publicados a partir de 1981, *Poemas órficos*, *Penúltimos poemas*, *Cantos y mitos* y *El mundo abierto*, configuran lo que ha llamado la poesía órfica, que no es sino la vieja/nueva 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 algo prototípico, en la que el poeta deja de ser humano para tender a lo cósmico: «Llegamos así —dice Celaya en «Hacia una

poesía órfica» (*Perúltimos poemas*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 20)— a ese tipo de hiperconciencia o de conciencia expandida transpersonal cósmica» que es resultado de la unión de la conciencia de identificación con la naturaleza, de la conciencia colectiva de ser en los otros y de la conciencia cósmica del ritmo universal, es decir, conciencia abierta a lo que es sin más ni más: «La risa, la danza, el juego de la metamorfosis y, en último término, la comprensión de que el sí mismo no es el yo, sino un más allá de la conciencia individual» (*ibídem*). Ni que decir tiene que esta poesía es una suerte de síntesis final. Por eso, los temas de que se ocupa nos resultan ya familiares, aunque ahora tengan resonancias textuales en algunos casos en el paradigma de la mitología clásica —no se olvide que llama a esta poesía órfica, porque se dan en Orfeo, dice, esas tres conciencias a que me he referido—, tal como ocurre en el libro curiosamente titulado *Cantos y mitos*.

No podemos decir, a la hora de referirnos a los rasgos de esta poesía, que se hayan producido grandes rupturas con el modo de decir poético de Celaya proveniente de la utilización del prosaísmo en su doble sentido retórico. Sus libros en buena medida no sólo hacen poesía, sino que la dicen, lo que llena de elementos discursivos sus poemas. No obstante, sobresalen algunos de ellos por su uso de un lenguaje sorprendente que tiene su origen en la experimentación con la esencial capacidad expresiva de la lengua, lo que él mismo denominó en *Inquisición de la poesía* el sonido significativo, pero esto es esporádico.

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL COMENTADA

a) Obras de Gabriel Celaya

Publicaciones de carácter literario

POESÍA

1. Libros de poesía

Marea del silencio, Zarauz, Itxaropena, 1935.

La soledad cerrada, San Sebastián, Ed. Norte, 1947.

Movimientos elementales, San Sebastián, Ed. Norte, 1947.

Tranquilamente hablando, San Sebastián, Ed. Norte, 1947.

Objetos Poéticos, Valladolid, Halcón, 1948.

El principio sin fin, Córdoba, Cántico, 1949.

Se parece al amor, Las Palmas de Gran Canaria, El Arca Cerrada, 1949.

Las cosas como son (Un «decir»), Santander, La Isla de los Ratones, 1949 y 1952².

Las cartas boca arriba, Madrid, Adonais, 1941; Madrid, Turner, 1974² y 1978³.

Lo demás es silencio, Barcelona, Jorge Furest Editor, 1952, colección «El Cucuyo»; Madrid, Turner, 1976².

Paz y concierto, Madrid, El Pájaro de Paja, 1953.

Cantos iberos, Alicante, Verbo, 1955; Madrid, Turner, 1975^{2,3}, 1976^{4,5}, 1977⁶.

De claro en claro, Madrid, Adonais, 1956; Madrid, Turner, 1975².

- Entreacto*, Madrid, Agora, 1957.
- Las resistencias del diamante*, México, Remorovargas y Blasco Editor, 1957; *L'irreductible diamant* (edición bilingüe), París-Marsella, Action Poétique, 1960.
- Cantata en Aleixandre*, Palma de Mallorca, Papeles de Sons Armadans, 1959.
- El corazón en su sitio*, Caracas, Lírica Hispana, 1959.
- Para vosotros dos*, Bilbao, Alrededor de la Mesa, 1960.
- La buena vida*, Santander, La Isla de los ratones, 1961.
- Rapsodia euskara*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1961.
- Episodios Nacionales*, París, Ruedo Ibérico, 1962.
- Mazorcas*, Palencia, Rocamador, 1962.
- Versos de otoño*, Jerez de la Frontera, La Venencia, 1963.
- La linterna sorda*, Barcelona, El Bardo, 1964.
- Baladas y decires vascos*, Barcelona, El Bardo, 1965.
- Poemas de Rafael Múgica*, Bilbao, Círculo Literario de Autores, 1967.
- Los espejos transparentes*, Barcelona, El Bardo, 1968; 1969²; Buenos Aires, Losada, 1977³.
- Cantata en Cuba*, Palma de Mallorca, Papeles de Sons Armadans (1969).
- Lírica de cámara*, Barcelona, El Bardo, 1969.
- Operaciones poéticas*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971, colección «Visor de Poesía».
- Campos semánticos*, Zaragoza, Fuendetodos, 1971.
- Función de Uno, Equis, Ene (f. IXN)*, Zaragoza, Fuendetodos, 1973.
- El derecho y el revés*, Barcelona, Llibres de Sinera, 1973, colección «Ocnos».
- La higa de Arbgorriya*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1975, colección «Visor de Poesía».
- Buenos días, buenas noches*, Madrid, Peralta ediciones y Editorial Ayuso, 1976, 1978², libros Hiperión.
- Ibera sumergida*, Madrid, Peralta ediciones, 1978, libros Hiperión.
- Cantos y mitos*, Madrid, Visor Libros, 1984, Colección «Visor de Poesía».
- El mundo abierto*, Madrid, Hiperión, 1986.

2. *Publicaciones que recogen determinados libros de poesía ya publicados y/o inéditos.*

- Deriva*, Alicante, Ifach, 1950.
Vía muerta, Barcelona, Alcor, 1954.
Poesía urgente, Buenos Aires, Losada, 1960, 1972² y 1977³.
Los poemas de Juan de Leceta, Barcelona, Seix-Barral, 1961, colección «Collioure»; Barcelona, El Bardo, 1974².
Dos cantatas, Madrid, Revista de Occidente, 1963.
Lo que faltaba, Barcelona, El Bardo, 1967.
Canto en lo mío, Barcelona, El Bardo, 1968; San Sebastián, Auñamendi, 1973².
Poesías completas, Madrid, Ed. Aguilar, 1969.
Dirección prohibida, Buenos Aires, Losada, 1973; Madrid, Losada-Edaf, 1977².
Parte de guerra, Barcelona, Laia, 1977.
Poesías completas (once tomos), Barcelona, Laia, 1977 y años ss.
Poesía, hoy (1968-1979), Madrid, Espasa-Calpe, 1981, «Selecciones Austral».
Penúltimos poemas, Barcelona, Seix-Barral, 1982, Colección «Serie Mayor».
Trilogía vasca, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1984.

3. *Antologías*

- Pequeña antología poética*, Santander, La Cigarra, 1957.
L'Espagne en marche (prefacé et traduit de l'espagnol par François López), París, Pierre Seghers Editeur, 1962.
Poesía (1934-1961), Madrid, Giner, 1962.
Gabriel Celaya (presentación, choix de textes... par Pierre-Olivier Seirra), París, Pierre Seghers Editeur, 1970.
Cien poemas de un amor, Barcelona, Plaza y Janés, 1971, 1974².
Itinerario poético, Madrid, Ediciones Cátedra, 1975, 1976², ³, 1977⁴, colección «Letras Hispánicas».
Poesía abierta, Madrid, Ed. Doncel, 1976.
El hilo rojo, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1977, colección «Visor de Poesía».

Poesía (introducción y selección de Angel González), Madrid, Alianza Editorial, 1977, colección «El libro de bolsillo».
Gabriel Celaya para niños (edición preparada por María Asunción Mateo), Madrid, Ediciones de la Torre, 1985.

4. *Libros de poesía escritos en colaboración con Amparo Gastón*

Ciento volando, Madrid, Nebli, 1953.
Coser y cantar, Guadalajara, Doña Endrina, 1955.
Música celestial, Cartagena, Baladre, 1958.

NARRATIVA

Tentativas, Madrid, Ediciones Adán, 1946; Barcelona, Seix-Barral, 1972².
Lázaro Calla, Madrid, S.G.E.L., 1949; Madrid, Júcar, 1974².
Penúltimas tentativas, Madrid, Arión, 1960.
Lo uno y lo otro, Barcelona, Seix-Barral, 1962.
Los buenos negocios, Barcelona, Seix-Barral, 1965.
Memorias inmemoriales, Madrid, Cátedra, 1980, colección «Letras Hispánicas».

TEATRO

El relevo (divertimento poético), San Sebastián, Gora, 1963; Madrid, Escelicer, 1972².

Addenda

GABRIEL, CELAYA: *Gaviota. Kaio*, Bilbao, Repsol Exploración, 1988 (antología bilingüe prologada, seleccionada y editada por Félix Maraña, con ilustraciones fotográficas de Sigfrido Koch).
—: *San Sebastián, ciudad abierta*, San Sebastián, Ayuntamiento de San Sebastián/Donostiako Udala, 1989 (antología prologada y seleccionada por Félix Maraña, con ilustraciones fotográficas de Sigfrido Koch).

- : *San Sebastián, ciudad abierta*, San Sebastián, Ayuntamiento de San Sebastián/Donostiako Udala, 1989 (antología prologada y seleccionada por Félix Maraña).
- : *Ritos y farsas (Obra teatral completa)*, San Sebastián, Editorial Txertoa, 1989 (edición de Félix Maraña).
- : *Gaviota. Antologías esencial*, San Sebastián, Repsol Exploración, 1990, 2.^a edición, corregida y aumentada (Selección y estudio de Félix Maraña).
- : *Orígenes*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, colección «Poesía vasca, hoy/Gaur egungo euskal poesía» (edición bilingüe de los libros *Cantatas minoicas* e *Ixil*, en prensa).

Publicaciones de carácter teórico y crítico literario

LIBROS

- El Arte como lenguaje*, Bilbao, Ediciones de Conferencias y Ensayos (1951).
- Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, Pontevedra, Ediciones Litoral, 1959, colección «Huguín»; Barcelona, Planeta, 1979², colección «Ensayos».
- Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix-Barral, 1964, 1968², 1971³, colección «Biblioteca Breve».
- Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus, 1972.
- Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid-Gijón, Júcar, 1972.

LIBRO EN COLABORACIÓN

- Castilla, a Cultural Reader*, New York, Appleton-Century-Crofts, Educational Division Meredith Corporation, 1970 (con Phyllis Turnbull).

Otras publicaciones

- Juan Manuel Caneja*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1959.

«Dentro y fuera del espacio Chillida», *Los espacios de Chillida*, Barcelona, Polígrafa, 1974.
La voz de los niños, Barcelona, Laia, 1972, 1975².

B) Bibliografía sobre Gabriel Celaya (selección)

ALEXANDRE, VICENTE: «Gabriel Celaya, dentro y fuera», *Los encuentros*, Madrid, Guadarrama, 1958.

Penetrante retrato literario del poeta, reproducido como prólogo en las *Poesías Completas* de Celaya.

AUB, MAX: «Raíces de Gabriel Celaya», prólogo a *Las resistencias del diamante*, de G. C., México, Remorovargas y Blasco Editores, 1957.

Justificación de la poesía realista de G. C. y breve aproximación a los precedentes, las raíces, de este tipo de poesía en nuestra historia literaria, desde el XVIII en adelante.

BENET, ARTURO: *La trayectoria poética de Gabriel Celaya*, Alicante, Verbo, 1951.

Temprano trabajo sobre el devenir poético del vasco, donde ya se plantea con cierta claridad la «fase Múgica», la «fase Leceta», la «fase Celaya».

BROOKS, ZELDA I.: *La poesía de Gabriel Celaya: la metamorfosis del hombre*, Madrid, Playor, 1979.

Estudio crítico que pretende destacar los aspectos humanitarios, filosóficos y psicológicos de la poesía de G. C., llegando a curiosas, obvias e incluso aventuradas conclusiones.

CHICHARRO, ANTONIO: «Heteronimia e ideologías estéticas: Fernando Pessoa y Gabriel Celaya», en *Homenaje a Camoens (Estudios y Ensayos Hispano-Portugueses)*, Granada, Universidad, 1980, pp. 131-149.

Análisis del fenómeno heteronímico en G. C. y de su conocimiento del caso de Pessoa.

—: «*Revasquizar España*»: *Reflexiones en torno a Iberia su-*

mergida de Gabriel Celaya, Granada, Universidad, Curso de Estudios Hispánicos, 1980.

Análisis del último libro de poesía épica del vasco, publicado en 1978, en plena etapa de reivindicación nacionalista.

—: *El pensamiento literario de Gabriel Celaya (Evolución y problemas fundamentales)*, Granada, Universidad, 1983.

Exposición de la trayectoria del pensamiento literario, instrumentos críticos y funcionamiento histórico de la obra de G. C., fundamentalmente la de carácter teórico y crítico.

—: *Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya*, Granada, Universidad, Departamento de Gramática General y Crítica Literaria, 1985.

Análisis y descripción de las reflexiones que sobre la poesía ha vertido el autor en su propia poesía.

—: «Noticia biobibliográfica de Gabriel Celaya (1911-1950)», en *Estudios Románicos dedicados al Profesor Andrés Soria Ortega*, Granada, Universidad, Departamento de Filología Románica, 1985, tomo II, pp. 117-133.

Primera parte de un trabajo sobre la vida de G. C., en el que se ordenan y explican sus más importantes acontecimientos vitales, incluidos los bibliográficos, ofreciéndose datos inéditos.

—: *Gabriel Celaya frente a la literatura española*, Sevilla, Alfar, 1987.

Construcción de una historia de la literatura española a partir de desperdigadas reflexiones y juicios críticos de G. C., así como de la presencia de dicha historia en su poesía.

DOMÍNGUEZ, GUSTAVO: «Introducción» a *Memorias inmemoriales*, de G. C., Madrid, Cátedra, 1980.

Por su clarividencia e información, estas páginas introductorias apuntan más allá de la simple presentación de un libro: apuntan a una explicación del sentido y significación de la producción celayana.

GASTÓN, AMPARO: «Gabriel Celaya, hoy», prólogo a *Poesía, hoy (1968-1979)*, de G. C., Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

Fundamentado intento de hacer valer en su propio espesor la última poesía del vasco frente al frecuente reduccionismo crítico. Contiene informaciones de primera mano.

GONZÁLEZ, ANGEL: «Introducción» a *Poesía*, de G. C., Madrid, Alianza, 1977.

Buen conocedor del hombre y del poeta, A. G. se ocupa de los heterónimos, con particular atención a «Juan de Leceta», del contexto y del carácter social en sentido amplio de la poesía del vasco.

GONZÁLEZ, JOSÉ MARÍA: *Poesía española de posguerra: Celaya, Otero, Hierro (1950-1960)*, Madrid, Edi-6, 1982.

Estudio de los paralelismos y diferencias entre estos tres poetas y, en el caso de G. C., análisis de la cuestión «público-pueblo» como destinatario de su poesía realista.

GONZÁLEZ, MIGUEL: «La preocupación existencial de Gabriel Celaya», *Atlántida*, núms, 9-10, Vigo (1955).

Uno de los pocos artículos de la época que ayudaron a comprender el sentido de la poesía existencial de G. C.

MOLINA CAMPOS, ENRIQUE: «Sobre la poesía de Gabriel Celaya (después de sus *Cantos iberos*)», *Caracola*, núm. 37, Málaga (1955).

Este crítico, con su agudeza habitual, aborda la trayectoria que va desde *Objetos poéticos* hasta *Cantos iberos*, analizando la crisis del poeta existencialista.

NOTICIA de Gabriel Celaya, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

Importante y bien editado catálogo que contiene trabajos sobre el autor de Fanny Rubio, José M.^a Caballero Bonald, Gustavo Domínguez, Leopoldo de Luis, Alfonso Guerra y el que esto escribe, así como de G. C., incluyendo una extensa bibliografía y cronología, etc.

RÍO, LUCIANO DEL: «Prólogo» a *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, de G. C., Pontevedra, Litoral, 1959.

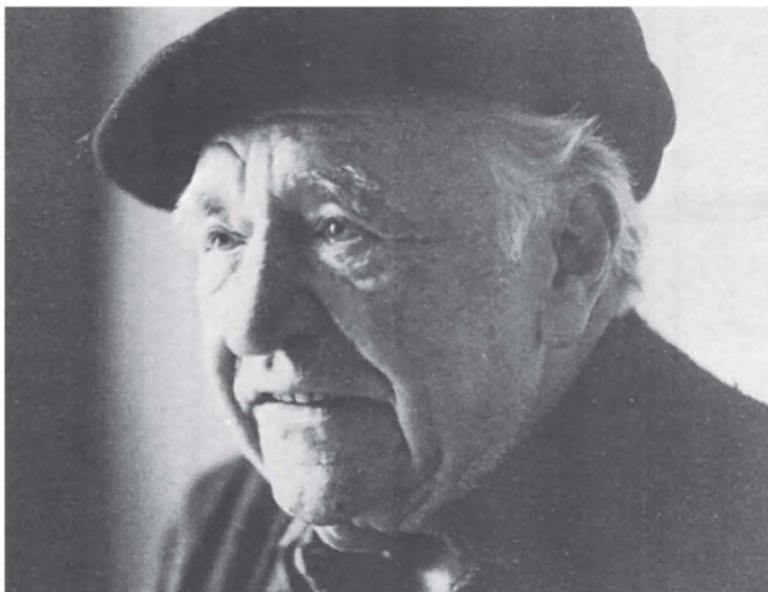
Análisis dialéctico, con las limitaciones lógicas del momento, de los presupuestos de la poesía social dicha y hecha por G. C.

SEIRRA, PIERRE-OLIVIER: «Présentation, choix de textes, traduction et adaptation, bibliographie, par..., à *Gabriel Celaya*», París, Seghers, 1970.

Sobresale por su estudio de la influencia francesa en G. C.

VALVERDE, JOSÉ MARÍA: «Introducción» a *Poesías completas, I (1932-1939)*, Barcelona, Laia, 1977.

Repaso general, lúcido y quintaesenciado de la poesía del vasco, valorando por su calidad su última poesía.



CRONOLOGÍA

<i>Fecha</i>	<i>Datos sobre el autor</i>	<i>Acontecimientos sociohistóricos</i>	<i>Acontecimientos culturales</i>
1911	Nace en Hernani, el 18 de marzo.		
1912		Asesinato de Canalejas.	Antonio Machado, <i>Campos de Castilla</i> .
1914		Primera Guerra Mundial.	Unamuno, <i>Niebla</i> .
1917		Revolución rusa.	
1918	Colegio «El Pilar» de los marianistas de San Sebastián.	Acaba la Primera Guerra Mundial.	Revista <i>Grecia</i> .
1920		Gobierna el conservador Eduardo Dato.	Valle-Inclán publica sus esperpentos.
1921		Asesinato de Dato.	Revista <i>Ultra</i> .

<i>Fecha</i>	<i>Datos sobre el autor</i>	<i>Acontecimientos sociohistóricos</i>	<i>Acontecimientos culturales</i>
1922-1924	Enfermedad y traslado a Pau y a El Escorial.		García Lorca, <i>Canciones</i> . A. Breton, <i>Primer Manifiesto del Surrealismo</i> .
1926		Fin de la Guerra de África.	
1927	Termina el bachillerato. Madrid (Residencia de Estudiantes). Estudios de Ingeniería Industrial.	Se crea la F.A.I.	Proust, <i>A la busca del Tiempo perdido</i> . Centenario de Góngora.
1928-1929	Descubre el Surrealismo francés en sus vacaciones de Tours. Ingresa en la Escuela de Ingenieros. Conoce a García Lorca y a otros intelectuales.		Buñuel, <i>El perro andaluz</i> . García Lorca, <i>Romancero gitano</i> . Ortega y Gasset, <i>La rebelión de las masas</i> .
1930		Fin de la dictadura de Primo de Rivera.	A. Breton, <i>Segundo Manifiesto surrealista</i> .

Fecha	Datos sobre el autor	Acontecimientos sociohistóricos	Acontecimientos culturales
1931	Muere su hermana Pilar.	Segunda República Española.	P. Neruda, <i>Residencia en la Tierra</i> .
1932	Comienza a escribir poemas de <i>Marea del silencio</i> .		Revista <i>La Gaceta del Arte</i> .
1933	Servicio militar en Cuatro Vientos.		
1934	Planea <i>Tentativas</i> . Conoce a Pablo Neruda.	Revolución de Asturias.	García Lorca, <i>Yerma</i> .
1935	Termina sus estudios. Viaja por Inglaterra. Trabaja en su empresa. Publica <i>Marea del silencio</i> .		Aleixandre, <i>La destrucción o el amor</i> .
1936	Premio «Lyceum Club Femenino» por <i>La soledad cerrada</i> . Capitán de <i>Gudaris</i> , en Bilbao.	Victoria del Frente Popular. Comienzo de la Guerra Civil.	Muere Valle-Inclán. Asesinan a García Lorca. M. Hernández, <i>El rayo que no cesa</i> .

<i>Fecha</i>	<i>Datos sobre el autor</i>	<i>Acontecimientos sociohistóricos</i>	<i>Acontecimientos culturales</i>
1937	Prisionero de guerra. «Recuperación» para el ejército insurgente. Matrimonio con Julia Cañedo.	Bombardeo de Guernica.	Congreso de Escritores Antifascistas.
1938	Destinado a Burgos.		
1939-1944	Vuelve a su empresa. Escribe, aunque no publica ningún libro. Separación matrimonial.	Acaba la Guerra Civil. Comienza la Segunda Guerra Mundial. Bloqueo al régimen franquista.	Antonio Machado muere en Collioure. Muere Miguel Hernández en la cárcel. García Nieto, <i>Víspera hacia ti</i> . Dámaso Alonso, <i>Hijos de la ira</i> . Aparece <i>Espadaña</i> . Aleixandre, <i>Sombra del páraiso</i> .
1945	Cae enfermo.	Termina la Segunda Guerra Mundial. Se crea la ONU.	<i>Postismo</i> . Muere Gutiérrez Solana.

Fecha	Datos sobre el autor	Acontecimientos sociohistóricos	Acontecimientos culturales
1946	Publica <i>Tentativas</i> . Conoce a Amparo Gastón, su mujer.		Aparece <i>Insula</i> .
1947	Puesta en marcha de la Editorial Norte. Publica <i>La soledad cerrada, Movimientos elementales y Tranquilamente hablando</i> . También, artículo.		Aparece <i>Cántico</i> .
1948	Publica <i>Objetos poéticos</i> . Colabora semanalmente con <i>La Voz de España</i> .		Lain Entralgo, <i>España como problema</i> . D. Ridruejo, <i>Elegías</i> . L. de Luis, <i>Huésped de un tiempo sombrío</i> .
1949	Publica <i>Las cosas como son y Se parece al amor</i> . También, la novela <i>Lázaro calla</i> .		Estreno de <i>Historia de una escalera</i> , de Buero Vallejo. Juan Ramón Jiménez, <i>Dios deseados y deseantes</i> . Luis Rosales, <i>La casa encendida</i> .

Fecha	Datos sobre el autor	Acontecimientos sociohistóricos	Acontecimientos culturales
1950	Publica <i>Deriva</i> , un volumen antológico.	Retorno de embajadores.	Pablo Neruda, <i>Canto general</i> . Blas de Otero, <i>Ángel fieramente humano</i> .
1951	Publica <i>El arte como lenguaje</i> (ensayo) y <i>Las cartas boca arriba</i> .	Primeras huelgas tras la guerra.	Cela, <i>La Colmena</i> . Blas de Otero, <i>Redoble de conciencia</i> .
1952	Publica <i>Lo demás es silencio</i> . Campaña en pro de Miguel Hernández.	Acuerdo con EEUU.	<i>Antología consultada de la joven poesía española</i> . José Hierro, <i>Quinta del 42</i> .
1953	Primeros contactos con el PCE. Congreso de Poesía en Santiago de Compostela. Publica <i>Paz y convierto</i> .	Concordato con la Santa Sede.	Estreno de <i>Escuadra hacia la muerte</i> , de A. Sastre. R. J. Sender, <i>Réquiem por un campesino español</i> .

Fecha	Datos sobre el autor	Acontecimientos sociohistóricos	Acontecimientos culturales
1954-1956	<p>Apoya la huelga de sus obreros.</p> <p>Publica <i>Cantos iberos</i>.</p> <p>Se traslada a Madrid con Amparo Gastón, dedicándose sólo a la literatura.</p>	<p>Ingreso de España en la ONU.</p> <p>Revueeltas universitarias.</p> <p>Ruiz Jiménez es destituido como Ministro de Educación.</p> <p>Comienza a emitir TVE.</p>	<p>Premio Nobel de Literatura para Juan Ramón Jiménez.</p> <p>R. Sánchez Ferlosio, <i>El Jarama</i>.</p>
1957	<p>Publica en México <i>Las resistencias del diamante</i>.</p> <p>Premio de la Crítica por <i>De claro en claro</i>.</p>	<p>Gobierno con tecnócratas del Opus Dei.</p>	<p>Se crea el grupo de pintura <i>El Paso</i>.</p> <p>Carlos Barral, <i>Metropolitano</i>.</p>
1958	<p>Colaboraciones con prensa extranjera.</p>	<p>Leyes Fundamentales de Principios del Movimiento.</p> <p>Estado de excepción en Asturias.</p>	<p>Muere Juan Ramón Jiménez.</p> <p>C. Martín Gaité, <i>Entre visillos</i>.</p> <p>C. Rodríguez, <i>Conjuratos</i>.</p> <p>Aparece <i>Primer Acto</i>.</p>
1959	<p>Publica <i>Cantata en Aleixandre y El corazón en su sitio</i>.</p> <p>Homenaje a Antonio Machado en Segovia.</p> <p>Aparece <i>Poesía y verdad</i> (ensayos).</p>	<p>Se funda ETA.</p> <p>Fidel Castro en La Habana.</p>	<p>Gil de Biedma, <i>Compañeros de viaje</i>.</p>

Fecha	Datos sobre el autor	Acontecimientos sociohistóricos	Acontecimientos culturales
1960	Publica <i>Para vosotros dos</i> , y la novela <i>Penúltimas tentativas</i> y la antología <i>Poesía urgente</i> .	Entrevista de don Juan de Borbón y Franco.	Juan Goytisolo, <i>Campos de Níjar</i> . J. M. Castellet, <i>Veinte años de poesía española</i> . A. López Salinas, <i>La mina</i> . F. Brines, <i>Las brasas</i> .
1961	Multa gubernativa. Publica <i>La buena vida y Rapso día euskara</i> . Reedita sus libros existencialistas. Es traducido al francés.		A. González, <i>Sin esperanza, con convencimiento</i> .
1962	Publica en México <i>Episodios Nacionales</i> . También, <i>Mazorcas</i> , la antología <i>Poesía (1934-1961)</i> y la novela <i>Lo uno y lo otro</i> . Viaja a Collioure.	Julián Grimau es ejecutado. Estado de excepción en el Norte. Políticos españoles piden la democracia desde Munich.	L. Martín Santos, <i>Tiempo de silencio</i> . L. Olmo, <i>La camisa</i> . V. Alexandre, <i>En un vasto dominio</i> .

Fecha	Datos sobre el autor	Acontecimientos sociohistóricos	Acontecimientos culturales
1963	Premio Atalaya de Poesía por <i>Versos de otoño</i> . Publica <i>El relevo</i> (Teatro) y <i>Dos cantatas</i> . Premio Libera Stampa por el conjunto de su obra.	Kennedy es asesinado. Se crea el TOP. Reajuste del Gobierno y Primer Plan de Desarrollo.	Aparece <i>Cuadernos para el Diálogo</i> .
1964	Publica <i>Exploración de la poesía</i> (ensayo).	Se funda Comisiones Obreras.	Blas de Otero, <i>Que trata de España</i> .
1965	Publica <i>Baladas y decires vasos</i> y la novela <i>Los buenos negocios</i> .	Represión en la universidad.	Aparece en París <i>Cuadernos de Ruedo Ibérico</i> .
1966	Asiste al Homenaje de Antonio Machado en Baeza.	Ley de prensa.	P. Gimferrer, <i>Arde el mar</i> . J. Gil de Biedma, <i>Moralidades</i> .

<i>Fecha</i>	<i>Datos sobre el autor</i>	<i>Acontecimientos sociohistóricos</i>	<i>Acontecimientos culturales</i>
1967-1969	Publica <i>Lo que faltaba</i> . Viajes a Cuba, Brasil e Italia. Premio Internacional Etna-Taormina. Publica <i>Los espejos transparentes, Cantata en Cuba y Lirica de cámara</i> . Aguilar edita sus <i>Poesías completas</i> .	Estado de excepción en Guipúzcoa. Caso «Matesa».	A. González, <i>Tratado de urbanismo</i> . G. Fuentes, <i>Poeta de guardia</i> .
1970	Publica con Phyllis Turnbull <i>Castilla, a Cultural Reader</i> .	Proceso de Burgos.	J. M. Castellet, <i>Nueve novísimos poetas españoles</i> .
1971	Publica <i>Operaciones poéticas y Campos semánticos</i> .	Cierre del periódico <i>Madrid</i> .	F. Brines, <i>Aún no</i> .
1972	Publica <i>Inquisición de la poesía</i> (ensayo) y <i>Gustavo Adolfo Bécquer</i> (crítica).	Nuevo Plan de Desarrollo. Grave tensión social.	Pablo Neruda, Premio Nobel. Muere Picasso.

Fecha	Datos sobre el autor	Acontecimientos sociohistóricos	Acontecimientos culturales
1973	Publica <i>Función de Uno, Equis, Ene (F. IXN)</i> .	Golpe militar en Chile. Carrero Blanco muere en atentado.	Muere Pablo Neruda. J. Marsé, <i>Si te dicen que caí</i> .
1974	Publica el ensayo <i>Los espacios de Chillida</i> .	Se organiza la Junta Democrática. «Revolución de los clavetes» en Portugal.	
1975	Publica <i>La higa de Arbigo</i> rriya.	Fusilamiento de miembros de extrema izquierda. Muere Franco. Se constituye la Plataforma de Convergencia Democrática. Juan Carlos I, rey de España.	
1976	Publica <i>Buenos días, buenas noches</i> . Socio de Honor de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País.	Adolfo Suárez, presidente del Gobierno. Referéndum para la reforma política.	

<i>Fecha</i>	<i>Datos sobre el autor</i>	<i>Acontecimientos sociohistóricos</i>	<i>Acontecimientos culturales</i>
1977	Nueva edición de <i>Poesías Completas</i> . Candidato del PCE a diputado.	Supresión de la censura. Legalización del PCE. Asesinato de abogados labora- listas. Triunfo de UCD en las Elec- ciones Generales.	J. M. Caballero Bonald, <i>Des- crédito del héroe</i> . Vicente Aleixandre, Premio No- bel.
1978	Publica <i>Iberia sumergida</i> .	Se aprueba la Constitución.	
1980	Publica <i>Memorias inmemoria- les</i> .	Ronald Reagan, Presidente de EEUU.	
1981	Publica <i>Poesía, hoy (1968- 1979)</i> .	François Mitterrand, Presidente de Francia. Asalto al Congreso de los Di- putados.	Vuelve el «Guernica» de Picasso. J. Guillén, <i>Final. Aire nuestro</i> .
1982	Publica <i>Penúltimos poemas</i> . Se casa con Amparo Gastón.	España entra en la OTAN. Triunfo socialista en las Elec- ciones Generales. Crisis en el PCE.	P. García Baena, <i>Poesía Com- pleta (1940-1980)</i> . García Márquez, Premio No- bel.

<i>Fecha</i>	<i>Datos sobre el autor</i>	<i>Acontecimientos sociohistóricos</i>	<i>Acontecimientos culturales</i>
1984	Publica <i>Cantos y mitos</i> .	Entrega del «Informe Sábado» en Argentina.	Mueren V. Alexandre y J. Guillén.
1985		Etapas Gorbachov en la URSS.	
1986	Premio Nacional de las Letras Españolas. Publica <i>El mundo abierto</i> .	Ingreso de España en la CEE. Referéndum sobre permanencia en la OTAN. Nuevo triunfo electoral del PSOE.	Muere Borges.
1987			
	«Noticia de Gabriel Celaya», exposición en la Biblioteca Nacional.		

NUESTRA EDICIÓN

La producción poética de Gabriel Celaya es, como puede comprobar el lector en la bibliografía, muy amplia: más de cuarenta libros de poesía, la mayor parte de los mismos publicados como tales y otros incluidos en publicaciones antológicas o en sus *Poesías completas* (es el caso de los titulados: *Vuelo perdido*, *La música y la sangre*, *Avisos de Juan de Leceta*, *Vías de agua*, *Motores económicos*, *Música de baile*, *Lo que faltaba*, *Poemas tachados*, *Poemas prometeicos* y *Poemas órficos*). Por otra parte, un número significativo de estos libros constituye en realidad un solo y a la vez extenso poema, generalmente dialogado (*Las cosas como son (Un «decir»)*, *Lo demás es silencio*, *Las resistencias del diamante*, *Vías de agua*, *Cantata en Aleixandre*, *La buena vida*, *Episodios nacionales*, *El derecho el revés*, *Cantata en Cuba* y *Cantata a cuatro voces* y *Cantata de Ajax*, estas dos incluidas en *Penúltimos poemas*). Estas circunstancias, pues, hacen difícil y hasta cierto punto insatisfactoria cualquier selección. De ahí que expongamos mínimamente los criterios que se han seguido para la elaboración de la antología que sigue, criterios que han estado sometidos a un objetivo básico: darles a conocer-leer a Gabriel Celaya con arreglo a las distintas problemáticas básicas que lo han constituido.

* Los asteriscos marcan las palabras que se explican en el glosario.

En primer lugar y por razones obvias, se ha optado por no tener en cuenta sus extensos poemas dialogados, ya que seleccionar un fragmento supone fracturar el universo que es un poema. En segundo lugar, el criterio de calidad literaria —tantas veces empleado como pocas justificado objetivamente— ha estado condicionado por el deseo de ofrecer los poemas más representativos. Además, se engañaría al lector si se le mostrara una antología elaborada en este sentido, porque Celaya es algo más que calidad poética, Celaya es —y él nos lo ha repetido con insistencia— eficacia poética. Este ha sido en todo momento, salvo de alguna manera en sus orígenes poéticos, el sentido que ha perseguido para su poesía. Por supuesto que ha cambiado su concepción del sentido coyuntural de esta eficacia poética a lo largo de los años, pero lo que nunca ha rechazado es su sentido último, esto es, que su poesía sea eficaz o comunicativa. Para Celaya, por tanto, una buena forma poética es una poesía eficaz y tal como lo ha pensado lo ha hecho. No ha existido, entre sus múltiples contradicciones, esta contradicción. Por tanto, puesto que quien va a hablar es Gabriel Celaya, ¿para qué seleccionar sus «mejores» poemas? Y, si así lo hiciéramos, ¿dónde radicaría esta determinación? Así, pues, se han seleccionado los poemas que siguen porque «muestran» de manera satisfactoria una realidad más amplia a la que constituyen y de la que toman su sentido. Y esto porque un poema no es un hecho aislado y cerrado en sí mismo, sino que es la objetivación de una práctica ideológica-estética y, como tal, histórica.

La antología, que está basada en las *Poesías Completas*, de 1969, para los libros publicados hasta ese momento, y en las primeras ediciones de los restantes libros antologados, es cronológica y establece tres partes que agrupan momentos poéticos próximos. Al citar el libro de procedencia de los poemas, se ofrece entre paréntesis la fecha aproximada de escritura del libro y entre corchetes la de publicación del mismo.

ANTOLOGÍA POÉTICA

1. Poesía escrita entre 1932 y 1943

De *Marea del silencio* [(1932-1934) 1935]

[*Lo puro es desmayarse en delicias sin nombre*]

LO puro es desmayarse en delicias sin nombre,
cantar como una espuma de músicas vagas.
¡Oh amor que se va en cisnes líricos y blancos!
La brisa suspirando
pasa como una suave palidez desmayada.

Entre murmullo y sonrisa temblaba lo indeciso,
se movía entre música y palabra.
¡Delicia del instante fugitivo y sin cuerpo!
¡Dulcísima tristeza recordarlo flotando!

¡Oh amor, vuelo perdido!
Agua blanca cantando en los cauces más hondos;
dulcísima tristeza, pureza del desmayo,
amor, rubia delicia, brisa o música vaga.

[*La luna es una ausencia*]

LA luna es una ausencia
de cuerpos en la nieve;

el mar, la afirmación
de lo total presente.
¡Adiós, pájaros altos,
instantes que no vuelven!
¡Cuánto amor en la tarde
que se me va y se pierde!
El mar de puro ser
se está quedando inerte.
¡Ser mar! ¡Ser sólo mar!
Lo quieto en lo presente.
Y no luna sin sangre,
blanco abstracto hacia muerte,
máscara del silencio,
teoría de nieve.
¡Ser mar! ¡Ser sólo mar!
¡Mar total en presente!

[*Ángeles verdes*]

ÁNGELES verdes,
ángeles sabios,
pasaban serenos por los prados
con una flor de plata en la boca
y un compás en la mano.

Ángeles del aire verde,
ángeles eléctricos,
ángeles de cristal y de acero,
ángeles.

Con sus dedos metálicos y delgados
entreabrían los párpados
de las estatuas
y les miraban absortos y en silencio
aquellos ojos ciegos,
inertes,
vuelos al blanco misterio de lo eterno.

LOCURA DE LA LUNA

LA ha vuelto loca el silencio
y la obsesión de sí misma;
loca, el sentirse tan sola
en el medio de esa noche
que es una obsesión redonda.

Recorre las grandes salas
de cristal que hay en el cielo;
huye por los corredores
que le abren los espejos;
busca cuchillos que abran
entre sus carnes de hielo
veinte heridas, veinte labios
calientes de sangre y besos.

[Es la hora de las raíces y los perros amarillos]

ES la hora de las raíces y los perros amarillos.
El hombre se pone como una máscara su silencio;
se le llenan los ojos de yedra.

Es la hora de las raíces y los perros amarillos;
la hora de que blanquísimos caballos
pasan como escalofríos por el fondo de la niebla.

Oigo como una ausencia que el misterio está muy cerca;
oigo como una música
que la noche vuelve la cabeza.

Es la hora de las raíces y los perros amarillos;
en su sala de cristal,
la luna llora con la cabeza entre las manos.
El hombre se pone como una máscara su silencio;
sueña en el fondo del agua.

Es la hora del escalofrío en los cuerpos desnudos,
la hora en que se llora el misterio que viene y que no viene;
la luna es el dolor de esa ausencia
ante los crueles y apretados dientes blancos de los
[hombres.

Es la hora de las raíces y los perros amarillos,
de las raíces transparentes en el fondo de las aguas,
de los perros locos huyendo
por salas grandes y blancas.

Es la hora del misterio que viene y que no viene,
la hora en que la noche huye del mar desnuda,

la hora en que de cada estatua se escapan todos los
[pájaros,

la hora de los párpados de plata,

la hora en que la luna murmura como un silencio:
nada.

De *La soledad cerrada* [(1934) 1947]

QUIEN ME HABITA¹

Car Je «est» un autre.
RIMBAUD.

¡QUÉ extraño es verme aquí sentado,
y cerrar los ojos, y abrirlos, y mirar,
y oír como una lejana catarata que la vida se derrumba,
y cerrar los ojos, y abrirlos, y mirar!

¹ G. C. se refiere al inconsciente, elemento fundamental de la poética surrealista, que, antes de ser teorizado por Freud, había sido objeto de indagación poética en el XIX, especialmente. De ahí la cita de Rimbaud, poeta francés (1854-1891).

¡Qué extraño es verme aquí sentado!
¡Qué extraño verme como una planta que respira,
y sentir en el pecho un pájaro encerrado,
y un denso empuje que se abre paso difícilmente por mis
[venas!

¡Qué extraño es verme aquí sentado,
y agarrarme una mano con la otra,
y tocarme, y sonreír, y decir en voz alta
mi propio nombre tan falto de sentido!

¡Oh, qué extraño, qué horriblemente extraño!
La sorpresa hace mudo mi espanto.
Hay un desconocido que me habita
y habla como si no fuera yo mismo.

De *Vuelo perdido*
[(1935) editado en *La Soledad cerrada*, en 1947]

PRIMAVERA

CON ternura,
con mis pulmones de una dulce palidez, llorada rosa
y avidez anhelante
que son casi dos niños enamorados del aire,
con asombro,
con todo lo que en mi cuerpo es aún capaz de inocencia,
pienso en los grandes animales melancólicos y mansos,
y en los pequeños, devoradores y tenaces.

También esos bueyes tuvieron
su piel lisa del tiempo de las rosas;
pero ahora están cubiertos de una fría dureza,
de conchas y pequeños objetos milenarios*.

Pienso en ellos y los amo
por el cansancio y la dulzura de su tristeza aceptada,
y los amo sobre todo
por sus ojos aplacados y su fuerza que no usan;

pienso en las hormigas, siempre cerca de la tierra,
naciendo debajo de su oscura lengua;
pienso en los limacos* resbalando
por su suave camino de seda y de saliva;

pienso en todos los pequeños animales
y en los grandes también, que tienen algo
de tristeza de mar al mediodía;

y pienso en los animales rubios y voraces
que, juntos, forman la alegría del domingo,
y en su pulso vivísimo que agitan
la brisa y el olor de los jazmines.

La hierba crece diminuta e irresistible
como lenta invasión de nuestra vida.
Llega la primavera y las muchachas
tiemblan entre las grandes flores blancas y amarillas.

Con los pulmones abiertos respiramos el aire.
Los gritos, sin nacer, se miran extasiados.
El cerebro entornece por su muda blancura
de planta sofocada de gozos silenciosos.

Cierro los ojos para unirme con las plantas,
con todos los seres no nacidos
que, bajo tierra, siento ya que se agitan.

Cierro los ojos. Duermo. Mis pulmones
como dulces y vivos animales se estremecen;
dentro de mí luchan sus pálidas raíces,
hacen quizá por desprenderse.

¡Oh silencio infinito en el que siento
un escondido latir de imperceptibles gritos,

un tenaz y pequeño palpitar
de nuevas vidas hechas o nueva primavera!

¡Oh manos diminutas moviéndose en la yedra!
¡Oh primavera! ¡Volver! Renunciar a lo que fui
para ser la nueva vida que crece ya bajo la tierra.

CON LAS FUERZAS PRIMERAS²

LA blanquísima espuma
que estalla y se levanta en inocente rebeldía;
las nubecillas henchidas de luz rosa,
diminutos pulmones o avidez que palpita;
el mediodía que surge como un toro encarnado
y alza la victoria del sol entre sus cuernos;
el mar, el mar que muere
y nace siempre nuevo a cada instante;
las fuerzas primeras que luchan alegres;
las verdades primeras, los cuerpos matinales
de un espléndido amor que ignora la derrota,
de una espléndida muerte que ignora el pensamiento;
la alegría, el dolor, los aires, la batalla,
todas las horas de la vida exaltada
que hacen de mí un hombre embriagado
que ama, se aniquila, se debate abrazado con el viento,
todo esto quiero, lo valiente, ligero,
abrasado, veloz, limpio de ciegas
y densas somnolencias vegetales,
libre de la pasiva pesadez de la carne siempre inerte.

² Es éste uno de los primeros poemas en que G. C. muestra una de sus constantes: sentirse parte de los elementos naturales primarios, trascendiendo así su propio yo, su propia base psico-física. Esto lo hará, con variantes significativas, a lo largo de toda su producción poética.

La materia se pudre en charcas lentas
de dulzura, de música parada,
de pálida fiebre que poco a poco cubren
tornasoles que giran con sus fuegos sombríos.

A la muerte se inclinan los cuerpos fatigados,
a un sueño que sofoca nuestras fuerzas heroicas;
llamamos la derrota, tristeza, luz serena,
moral, sabiduría, o música, o dulzura.

La sangre que protesta violenta,
la apretada blancura de un manzano que grita,
la brisa que delira perdida entre los pinos,
la locura dorada del poniente,

todo clama y levanta a una vida más alta;
¡confundirse en la lucha de las fuerzas primeras!
¡Ser un bello momento en lo eterno que es triste!
Rebeldía de espuma blanca en mares de hastío.

Un caballo en la playa que respira el salitre,
que siente la imperiosa caricia de la brisa,
que oye un clamor alegre, los disparos, el día...
Un caballo comprende. Y ama: veloz corre.

Sólo el hombre que atiende venenos, melodías,
se abandona a la dulce pesadez de la carne,
a la inercia que hunde en olvido de todo,
y piensa, y se detiene. Y acaricia la muerte.

La vida es terrible, atroz en su belleza,
pero yo la acepto —los dientes apretados,
los puños apretados— y mis ojos
de tan claros quiero que parezcan feroces.

La inocencia es espanto. La desnudez florece
con una violencia demasiado alegre.
Preo yo quiero esto. Callad, callad vosotros,
blancos profesores de melancolías.

Sois demasiado sabios
para un mundo que es joven, que sigue siendo joven
en el amor, en las olas, en el viento,
en su alegre rebeldía sin sentido.

Mil dolores pequeños a veces se anonadan.
La noche me recoge fatigado y me abraza;
pero vuelvo, y aún vuelvo, y vuelvo todavía
violento y desnudo, joven con el día.

La vida me alimenta; yo quemo la alegría.
La luz es resplandor de espadas que combaten
y creo en la ráfaga, en los gritos
que aún no han muerto en pensamientos.

No importan mis angustias, no voy a confesarlas.
Basta para vencerlas la inocencia dorada
de las fuerzas primeras que crean y destruyen.
Basta la obediencia

a las verdades primeras,
a la tierra y el fuego, al viento libre, al mar,
a la tromba y la sangre, y también
al pequeño jazmín que crece entre la hierba.

De *La música y la sangre*
[(1932-1936) editado en *Poesías Completas*, en 1969]

VIDA NUEVA³

CON alegría,
creo y destruyo.
Estoy amando siempre.
Soy puro impulso.

³ En este poema, pleno de elementos reflexivos, G. C. plantea algunos aspectos de la creación poética: su carácter lúdico, la materia prima de los sueños, el proceso de lo prepoético a lo poético mismo, etc.

Playas flotantes del iris*,
aire que tiembla como recién nacido,
dioses desnudos, radiantes,
como la llama ligeros,
siempre cara a lo abierto.

En vosotros aprendo.
El secreto es el juego.
El trabajo es estéril
si el gozo da en esfuerzo.

Los sueños derribados,
como toros enormes, como nubes,
como ángeles con garras y alas turbias
revueltas por la música y la noche,
se mueven entre espasmos todavía.

Yo os conservo, enemigos.
Pongo obstáculos, creo
conciencia con mis dolores.
En la lucha, me crezco.

El día abre en batalla
llanuras deslumbradas, furias, soles,
un estallar de glorias azules entre súbitos
árboles de oro y tambores creciendo
con un ansia insistente de extensión dominada.

¡Oh impulso aún sin figura
—sólo temblor y alegría—,
de mis brazos escapas
con la brisa a la vida!

Me destruyo sin miedo.
A ese precio me elevo
entre ruinas enormes, y monstruos, y delicias,
y estatuas que se cubren el rostro con las manos
mientras, desde la muerte, sube un olor de nardos.

Capricho de ojos claros,
por valiente, te amo.
¡Muéstrame siempre tu rostro
cambiante y lejano!

De *Avenidas*

[(1939) editado en *Poesías Completas*, en 1969]

DERIVA

SON poemas, poemas;
son los entusiasmos que para bien nos mienten,
los hundimientos siempre superables,
los errores que quizá no sean errores.

Es el motor de explosión «hombre»,
los fácil-felizmente caprichos sucesivos,
la melancolía con demoras sensuales,
unos versos, restos de cierta hermosa anchura.

Son los grandes gritos por pequeñas causas,
una amada, el deseo que al fin dice su nombre,
y una fecha, un lugar, un sobresalto:
Dios fotografiado al magnesio*.

El brillante delirio de una rosa impalpable,
el yo que ahora resulta que realmente existe,
los mil fuegos cambiantes de un anhelo sin meta:
un ala retenida, pero que palpita.

Son las cabezudas evidencias de un niño
hidrocéfalo* y tierno que, triste, sonrío;
las muchachas que mueren porque son impalpables,
las balanzas nocturnas, casi musicales.

Aquí peticiones de principio cantan.
Días suman días; yo derivo versos,
versos engañosos que no acaban nunca,
versos que quisieran morderse la cola.

Resbalo en mí mismo cambiando de nombre,
cambiando de forma, cambiando el futuro.
Es el amor —se entiende— o bien —no se entiende—
la libertad abierta: vivir de entregarse.

De *Objetos poéticos* [(1940-1941) 1948]⁴

CANTAR

PERDIDO entre las cosas
mi corazón, mi corazón
que toma el nuevo nombre
de cada nuevo amor.

Una sonrisa basta,
un jazmín, un color
para llevarse entero
mi corazón, mi corazón.

El mundo en vilo viene
a ser en mi canción,
a ser él mismo siendo
en mí que ya no soy.

⁴ En los poemas que he seleccionado de este libro, con el que G. C. pagó su imperfecto tributo a la poesía pura, el poeta vuelve a proporcionar algunos elementos de su pretendida nueva poética que aseguren una eficaz descodificación. Así define lo que pueda ser la creación, el proceso creador y la objetivación de la poesía.

¡Oh pasos en la nada!
Mi corazón, mi corazón
diciendo los mil nombres
y olvidando mi voz.

¡Oh tú, que yo recreo
más puro en la canción,
que ya no eres tú mismo
como yo no soy yo!

Se me va, peregrino,
mi corazón, mi corazón,
pero me queda, eterno,
el hijo de mi amor.

PASOS EN LA NADA

ENTRE música en balumba*
y vértigos de silencio,
yo avanzo por el camino
pequeñito de mi verso.

Todo se va por el iris
con el brillo de su cambio.
Yo avanzo por lo ligero
del «ahora» resbalado.

Paso justo, paso fiel
entre la nada y la vida,
yo avanzo por lo que, a veces,
llamo mi sabiduría.

¡Oh la segura vereda
que me conduce suspenso
mientras la estrofa equilibra
lo que fue un vago deseo!

Paso a paso, yo rodeo
y hago presencia el silencio.

¡Oh, que calle lo que aún tiembla
entre la nada y mi verso!

POEMA-COSA

ARRANCADAS a una hondura
surgen, visibles, las cosas
antes apenas sentidas
como llanto, brisa o sombra.

Aún desconozco sus nombres,
mas ya las noto pesar,
increíbles y reales,
con su enjundia* elemental.

¡Pleamar de la canción
que levanta hasta el nivel
de lo humano ese latido
vegetal del corazón!

Poema, vuélvete objeto,
brilla redondo en la luz,
que ella te toque temblando
sin fundirte en lo uno-azul.

Para que cese mi anhelo,
sé tú una cosa que pueda
acariciarse, mirarse,
increíble, cierta, externa.

Ceda el rítmico latido
y hágase así tu silencio:
el de las cosas que están,
y estando, están porque sí,
y están ahí sin saberlo.

A MANERA DE GALLO⁵

MATINAL, grita y sangra.
En su garganta seca, vidrios claros le rayan;
en una sombra densa, lo amargo se le inflama.
Los colores espesos del petróleo, los días
confundidos escapan,
y donde el mundo acaba
sonoro, rebotando por dentro de sí mismo,
lacerado*, perdido, buscándose —enemigo—,
su matanza él prosigue, brillante de delirio.

PRIMER DIA DEL MUNDO

LO proclama la lluvia en primavera,
los bosques resonando,
el canto que se alarga en corazón sin forma,
y el mar, el mar, el mar
que golpea con pausa solemne la nada.

Los proclaman en playas sin gemido y sin viento,
las olas siempre solas,
las olas que se forman como nacen los mundos,
su atmósfera de origen,
su retumbo viniendo por el cóncavo espacio.

Unos labios ausentes en la orilla invocaban
los nombres de los dioses, los nombres de las cosas,
y ya casi sonaban,

⁵ En este texto se observan cambios con respecto a los inmediatamente anteriores no sólo por lo que a la andadura de los versos se refiere, sino muy especialmente por el tono y por la pérdida de la «alegría creadora».

soñaban contra el mundo,
toro que estrangulan largas melodías.

¡Oh voz innumerable! —corazón, corazón—,
dentro de mí desatas las olas sin destino,
la nada pura y libre,
el aire limpio y vivo,
la alegría terrible de unos dioses marinos.

MATINAL

UN hombre; los caminos;
el viento sin sonido del destino;
y andar libre y ligero entre tormentas
magnéticas y secas.

Se multiplican, crecen,
y, sucesivos, vienen con espuma y clamores
confusiones, muchachas, reposos dulces, largas
cabelleras de llanto que le envuelven temblando.



Frente a un mundo en delirio, él se afirma en su paso.
No acaricia, no duda.
Su soledad heroica
no es un irse por los limbos* cantando.

Contempla las montañas en su fuerza y su calma;
contempla la mañana pausada y luminosa;
respira, y le parece
que su boca bebe de Dios directamente.

¡Qué cierto, en su absoluto
de gloria y resplandor, el cielo abierto!
¡Qué ciertas, en su calma,
las cosas como son, que son, y basta!

2. Poesía escrita entre 1944 y 1963

De *Avisos de Juan de Leceta* [(1944-1946) editado en *Los poemas de Juan de Leceta*, en 1961]

FATIGA

SENTIRSE fatigado.
Fatiga, dulce nombre
para este barro sucio que uno arrastra en su sangre.

Sentirse encochinado,
¡ay vida espesa y turbia
que nos agría la boca con su llanto cuajado!

Sentirse vivo y muerto.
O no sentirse acaso.
La pena es tan antigua que no puede pensarse.

Digo siempre: otra vida.
Digo siempre lo mismo.
Digo lo que dicen las gentes cualquiera.

—Sé digno. No te quejes.
—No me quejo. Me caigo,
me aplasto en versos anchos y, estúpido, descanso.

Descanso y rumio poemas.
Segrego bilis. Rabio.
Trabajo a fin de cuentas más de lo que debo.

Estar quieto es difícil.
No es estar. Es hundirse.
Mas, palabra, algún día me callaré del todo.

Por ahora aquí sigo
fatigado, indeciso,
tan cerca de la nada que me gusta hacer versos.

Hago también dinero.
Hago el amor. Y bebo.
Hago todas las cosas que pueden anularme.

Y aún me siento cansado.
Quiero decir: me siento.
Y quiero no sentirme, quedarme indiferente.

La muerte es excesiva.
Emborracha. Me arrastra.
Si decido morirme, eso exalta mi vida.

Ya no sé lo que busco.
No es seguir, desde luego.
Seguir es lo que cansa y acabar es difícil.

¿He de empezar acaso?
Instantáneos comienzos:
estar siempre empezando cosas que nunca acaban.

Lo ignoro todo. Entonces
¿por qué estoy tan cansado?
Inútiles placeres, no sois bastante locos.

Todo pasa y camina.
Todo pesa y redundante.
Todo proyecta sombras que alarga el sol poniente.

A VUESTRO SERVICIO⁶

ME he acercado hasta el puerto.
Chillan hierros mojados y una grúa resopla.
Los obreros trabajan y maldicen a ratos.

⁶ «Escribí este poema —dice G. C. en *El hilo rojo*, p. 9— el año 1944, en el puerto de Pasajes, cuando, como gerente de mi empresa, dirigía la descarga de un barco. Para no incidir en estadías, había forzado la jornada de trabajo, y yo trataba de disimular esta imposición repartiendo vino y tabaco entre los obreros. Quizá fue aquel día cuando tuve plena conciencia de lo lejos que estaba de los trabajadores, pese a mi “izquierdismo” paternalista.»

—¿Un cigarro, buen hombre?
Buen hombre me ha escupido su silencio.
Buen hombre me ha plantado
con unos ojos claros todo su desprecio.

Los hombres tienen hambre.
Los hombres tienen miedo.
Mas no nos piden pan.
Mas no nos piden sueño.

Gritaré lo que quieran por no sentirme odiado.
Cuando me fusilen
quizá alguien me ponga un cigarro en los labios.

De *Tranquilamente hablando* [(1944-1946) 1947]

MI INTENCIÓN ES SENCILLA (DIFÍCIL)⁷

RECUERDO a Núñez de Arce y a don José Velarde,
tan retóricos, sabios,
tan poéticos, falsos,
cuando vivía Bécquer, tan inteligente,
tan pobre de adornos,
tan directo, vivo.

No quisiera hacer versos;
quisiera solamente contar lo que me pasa
(que es lo que nunca pasa),
escribir unas cartas destinadas a amigos
que supongo que existen,
quisiera ser el Bécquer de un siglo igual a otros.

⁷ G. C. sale en defensa de su nuevo decir poético, de base prosaica. Hace referencia en el texto a Núñez de Arce, poeta postromántico español (1834-1903), a José Velarde, poeta español, autor de *Voces del alma* (1849-1892) y a Bécquer (1836-1870), del que se ocuparía en numerosos artículos y en un estudio.

Tengo compañeros que escriben poemas buenos
y otros que se callan o maldicen sin tino;
pero todos me aburren (aunque los admiro),
y todos me ocultan lo único que importa
(ellos, estupendos
cuando se emborrachan y hablan sin medida).

Yo que me embriago sin haber bebido,
yo que me repudro y, tontamente, muero,
no puedo callarme,
no puedo aguantarlo,
digo lo que quiero, y
sé que con decirlo sencillamente acierto.

CUÉNTAME CÓMO VIVES (CÓMO VAS MURIENDO)⁸

CUÉNTAME cómo vives;
dime sencillamente cómo pasan tus días,
tus lentísimos odios, tus pólvoras alegres
y las confusas olas que te llevan perdido
en la cambiante espuma de un blancor imprevisto.

Cuéntame cómo vives.
Ven a mí, cara a cara;
dime tus mentiras (las mías son peores),
tus resentimientos (yo también los padezco),
y ese estúpido orgullo (puedo comprenderte).

Cuéntame cómo mueres.
Nada tuyo es secreto:
la náusea del vacío (o el placer, es lo mismo);

⁸ Es éste uno de los poemas en que late con fuerza uno de los fundamentales principios del existencialismo: el sujeto en su existir va desplegando su propia configuración esencial. En él se apela a la muerte como posibilidad última de la existencia.

la locura imprevista de algún instante vivo;
la esperanza que ahonda tercamente el vacío.

Cuéntame cómo mueres,
cómo renuncias —sabio—,
cómo —frívolo— brillas de puro fugitivo,
cómo acabas en nada
y me enseñas, es claro, a quedarme tranquilo.

AVISO

LA ciudad es de goma lisa y negra,
pero con boquetes de olor a vaquería,
y a almacenes de grano, y a madera mojada,
y a guarnicionería*, y a achicoria*, y a esparto.

Hay chirridos que muerden, hay ruidos inhumanos,
hay bruscos bocinazos que deshinchan
mi absurdo corazón hipertrofiado.

Yo me alquilo por horas; río y lloro con todos;
pero escribiría un poema perfecto
si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos.

De *Las cartas boca arriba* [(1949-1950) 1951]

A BLAS DE OTERO⁹

AMIGO Blas de Otero: Porque sé que tú existes,
y porque el mundo existe, y yo también existo,
porque tú y yo y el mundo nos estamos muriendo,
gastando nuestras vueltas como quien no hace nada,

⁹ Poeta vasco, nacido en 1916 y muerto hace pocos años, compañero de armas poéticas, y más que poéticas, de G. C., constructor de una poesía dirigida también a la inmensa mayoría.

quiero hablarte y hablarme, dejar hablar al mundo de este dolor que insiste en todo lo que existe.

Vamos a ver, amigo, si esto puede aguantarse:
El semillero hirviente de un corazón podrido,
los mordiscos chiquitos de las larvas hambrientas,
los días cualesquiera que nos comen por dentro,
la carga de miseria, la experiencia —un residuo—,
las penas amasadas con lento polvo y llanto.

Nos estamos muriendo por los cuatro costados,
y también por el quinto de un Dios que no entendemos.
Los metales furiosos, los mohos del cansancio,
los ácidos borrachos de amarguras antiguas,
las corrupciones vivas, las penas materiales...,
todo esto —tú sabes—, todo esto y lo otro.

Tú sabes. No perdonas. Estás ardiendo vivo.
La llama que nos duele quería ser un ala.
Tú sabes y tu verso pone el grito en el cielo.
Tú, tan serio, tan hombre, tan de Dios aun si pecas,
sabes también por dentro de una angustia rampante*,
de poemas prosaicos, de un amor sublevado.

Nuestra pena es tan vieja que quizá no sea humana:
ese mugido triste del mar abandonado,
ese temblor insomne de un follaje indistinto,
las montañas convulsas, el éter* luminoso,
un ave que se ha vuelto invisible en el viento,
viven, dicen y sufren en nuestra propia carne.

Con los cuatro elementos de la sangre, los huesos,
el alma transparente y el yo opaco en su centro,
soy el agua sin forma que cambiando se irisa*,
la inercia de la tierra sin memoria que pesa,
el aire estupefacto que en sí mismo se pierde,
el corazón que insiste tartamudo afirmando.

Soy creciente. Me muero. Soy materia. Palpito.
Soy un dolor antiguo como el mundo que aún dura.

He asumido en mi cuerpo la pasión, el misterio,
la esperanza, el pecado, el recuerdo, el cansancio.
Soy la instancia que elevan hacia Dios excelente
la materia y el fuego, los latidos arcaicos.

Debo salvarlo todo si he de salvarme entero.
Soy coral, soy muchacha, soy sombra y aire nuevo,
soy el tordo en la zarza, soy la luz en el trino,
soy fuego sin sustancia, soy espacio en el canto,
soy estrella, soy tigre, soy niño y soy diamante
que proclaman y exigen que me haga Dios con ellos.

¡Si fuera yo quien sufre! ¡Si fuera Blas de Otero!
¡Si sólo fuera un hombre pequeñito que muere
sabiendo lo que sabe, pesando lo que pesa!
Mas es el mundo entero quien se exalta en nosotros
y es una vieja historia lo que aquí desemboca.
Ser hombre no es ser hombre. Ser hombre es otra cosa.

Invoco a los amantes, los mártires, los locos
que salen de sí mismos buscándose más altos.
Invoco a los valientes, los héroes, los obreros,
los hombres trabajados que duramente aguantan
y día a día ganan su pan, mas piden vino.
Invoco a los dolidos. Invoco a los ardientes.

Invoco a los que asaltan, hiriéndose, gloriosos,
la justicia exclusiva y el orden calculado,
las rutinas mortales, el bienestar virtuoso,
la condición finita del hombre que en sí acaba,
la consecuencia estricta, los daños absolutos.
Invoco a los que sufren rompiéndose y amando.

Tú también, Blas de Otero, chocas con tus fronteras,
con la crueldad del tiempo, con límites absurdos,
con tu ciudad, tus días y un caer gota a gota,
con ese mal tremendo que no te explica nadie.
Irónicos zumbidos de aviones que pasan
y muertos boca arriba que no, no perdonamos.

A veces me parece que no comprendo nada,
ni este asfalto que piso, ni ese anuncio que miro.
Lo real me resulta increíble y remoto.
Hablo aquí y estoy lejos. Soy yo, pero soy otro.
Sonámbulo transcurro sin memoria ni afecto,
desprendido y sin paso, por lúcido ya loco.

Detrás de cada cosa hay otra que es la misma,
idéntica y distinta, real y a un tiempo extraña.
Detrás de cada hombre un espejo repite
los gestos consabidos, mas lejos ya, muy lejos.
Detrás de Blas de Otero, Blas de Otero me mira,
quizá me da la vuelta y viene por mi espalda.

Hace aún pocos días caminábamos juntos
en el frío, en el miedo, en la noche de enero
rasa con sus estrellas declaradas lucientes,
y era raro sentirnos diferentes, andando.
Si tu codo rozaba por azar mi costado,
un temblor me decía: «Ese es otro, un misterio».

Hablábamos distantes, inútiles, correctos,
distantes y vacíos porque Dios se ocultaba,
distintos en un tiempo y un lugar personales,
en las pisadas huecas, en un mirar furtivo,
en esto con que afirmo: «Yo, tú, él, hoy, mañana»,
en esto que separa y es dolor sin remedio.

Tuvimos aún que andar, cruzar calles vacías,
desfilar ante casas quizá nunca habitadas,
saber que una escalera por sí misma no acaba,
traspasar una puerta —lo que es siempre asombroso—,
saludar a otro amigo también raro y humano,
esperar que dijeras: «Voy a leer unos versos».

Daba miedo mirarte solo allá, en lo redondo
de una lámpara baja y un antiguo silencio.
Mas hablaste: el poema creció desde tu centro
con un ritmo de salmo, como una voz remota

anterior a ti mismo, más allá de nosotros.
Y supe —era un milagro—: Dios al fin escuchaba.

Todo el dolor del mundo le atraía a nosotros.
Las iras eran santas; el amor, atrevido;
los árboles, los rayos, la materia, las olas,
salían en el hombre de un penar sin conciencia,
de un seguir por milenios, sin historia, perdidos.
Como quien dice «sí», dije Dios sin pensarlo.

Y vi que era posible vivir, seguir cantando.
Y vi que el mismo abismo de miseria medía
como una boca hambrienta, qué grande es la esperanza.
Con los cuatro elementos, más y menos que hombre,
sentí que era posible salvar el mundo entero,
salvarme en él, salvarlo, ser divino hasta en cuerpo.

Por eso, amigo mío, te recuerdo, llorando;
te recuerdo, riendo; te recuerdo, borracho;
pensando que soy bueno, mordiéndome las uñas,
con este yo enconado que no quiero que exista,
con eso que en ti canta, con eso en que me extingo
y digo derramado: amigo Blas de Otero.

A ANDRÉS BASTERRA¹⁰

ANDRÉS, aunque te quitas la boina cuando paso
y me llamas «señor», distanciándote un poco,
reprobándome —veo— que no lleve cobarta,
que trate falsamente de ser un tú cualquiera,
que cambie los papeles —tú por tú, tú barato—,

¹⁰ Se trata, como fácilmente se deduce de la lectura del texto, de un empleado de la fábrica de G. C. La «carta» es un síntoma de los cambios que se están operando en G. C. hasta desembocar en la poesía social y en la lucha política abierta.

que no sea el que exiges —el amo respetable
que te descansaría—,
y me tiendes tu mano floja, rara, asustada
como un triste estropajo de esclavo milenario,
no somos dos extraños.
Tus penas yo las sufro. Mas no puedo aliviarte
de las tuyas dictando qué es lo justo y lo injusto.

No sé si tienes hijos.
No conozco tu casa, ni tus intimidades.
Te he visto en mis talleres, día a día, durando,
y nunca he distinguido si estabas triste, alegre,
cansado, indiferente, nostálgico o borracho.
Tampoco tú sabías cómo andaban mis nervios,
ni que escribía versos —siempre me ha avergonzado—.
ni que yo y tú, directos,
podíamos tocarnos sin más ni más, ni menos,
cordialmente furiosos, estrictamente amargos,
anónimos, fallidos, descontentos a secas,
mas pese a todo unidos como trabajadores.

Estábamos unidos por la común tarea,
por quehaceres viriles, por cierto ser conjunto,
por labores sin duda poco sentimentales
—cumplir este pedido con tal costo a tal fecha;
arreglar como sea esta máquina hoy mismo—,
y nunca nos hablamos de las cóleras frías,
de los milagros machos,
de cómo estos esfuerzos eran nuestra sustancia,
y el sueldo y la familia, cosas vanas, remotas,
acesorias, gratuitas, sin último sentido.
Nunca como el trabajo por sí y en sí sagrado
o sólo necesario.

Andrés, tú lo comprendes. Andrés, tú eres un vasco.
Contigo sí que puedo tratar de lo que importa,
de materias primeras,
resistencias opacas, cegueras sustanciales,

ofrecidas a manos que sabían tocarlas,
apreciarlas, pesarlas, valorarlas, herirlas,
orgullosas, fabriles, materiales, curiosas.
Tengo un título bello que tú entiendes: Madera.
Pino rojo de Suecia y Haya brava de Hungría,
Samanguilas y Okolas venidas de Guinea,
Robles de Slavonia y Abetos del Mar Blanco,
Pinoteas de Tampa, Mobile o Pensacola.

Maderas, las maderas humildemente nobles,
lentamente crecidas, cargadas de pasado,
nutridas de secretos terrenos y paciencia,
de primaveras justas, de duración callada,
de savias sustanciadas, felizmente ascendentes.
Maderas, las maderas buenas, limpias, sumisas,
y el olor que expandían,
y el gesto, el nudo, el vicio personal que tenían
a veces ciertas rollas,
la influencia escondida de ciertas tempestades,
de haber crecido en esta, bien en otra ladera,
de haber sorbido vagas corrientes aturcidas.

Hay gentes que trabajan el hierro y el cemento;
las hay dadas a espartos, o a conservas, o a granos,
o a lanas, o a anilinas, o a vinos, o a carbones;
las hay que sólo charlan y ponen telegramas,
mas sirven a su modo;
las hay que entienden mucho de amiantos, de grasas,
de prensas, celulosas, electrodos, nitratos;
las hay, como nosotros, dadas a la madera,
unidas por las sierras, los tupis, las machihembras*,
las herramientas fieras del héroe prometeico
que entre otras nos concretan
la tarea del hombre con dos manos, diez dedos.

Tales son los oficios. Tales son las materias.
Tal la forma de asalto del amor de la nuestra,
la tuya, Andrés, la mía.

Tal la oscura tarea que impone el ser un hombre.
Tal la humildad que siento. Tal el peso que acepto.
Tales los atrevidos esfuerzos contra un mundo
que quisiera seguirse sin pena y sin cambio,
pacífico y materno,
remóticamente manso, durmiendo en su materia.
Tales, tercos, rebeldes, nosotros, con dos manos,
transformándolo, fieros, construimos un mundo
contra-naturaleza, gloriosamente humano.

Tales son los oficios. Tales son las materias.
Tales son las dos manos del hombre, no ente abstracto.
Tales son las humildes tareas que precisan
la empresa prometeica.
Tales son los trabajos comunes y distintos;
tales son los orgullos, las rabias insistentes,
los silencios mortales, los pecados secretos,
los sarcasmos, las llamas, los cansancios, las lluvias;
tales las resistencias no mentales que, brutas,
obligan a los hombres a no explicar lo que hacen;
tales sus peculiares maneras de no hablarse
y unirse, sin embargo.

Mira, Andrés, a los hombres con sus manos capaces,
con manos que construyen armarios y dinamos,
y versos, y zapatos;
con manos que manejan, furiosas, herramientas,
fabrican, eficaces, tejidos, radios, casas,
y otras veces se quedan inmóviles y abiertas
sobre ese blanco absorto de una cuartilla muerta.
Manos raras, humanas;
manos de constructores; manos de amantes fieles
hechas a la medida de un seno acariciado;
manos desorientadas que el sufrimiento mueve
a estrechar fuertemente, buscando la una en la otra.

Están así los hombres
con sus manos fabriles o bien sólo dolientes,

con manos que a la postre no sé para qué sirven.
Están así los hombres vestidos, con bolsillos
para el púdico espanto de esas manos desnudas
que se miran a solas, sintiéndolas extrañas.
Están así los hombres y, en sus ojos, cambiadas,
las cosas de muy dentro con las cosas de fuera,
y el tranvía, y las nubes, y un instinto —un hallazgo—,
todo junto, cualquiera,
todo único y sencillo, y efímero, importante,
como esas cien nonadas* que pasan o no pasan.

Mira, Andrés, a los hombres, ya sentados, ya andando,
tan raros si nos miran seriamente callados,
tan raros si caminan, trabajan o se matan,
tan raros si nos odian, tan raros si perdonan
el daño inevitable,
tan raros que si ríen nos enseñan los dientes,
tan raros que si piensan se doblan de ironía.

Mira, Andrés, a estos hombres.

Míralos. Yo te miro. Mírame si es que aguantas.
Dime que no vale la pena de que hablemos,
dime cuánto silencio formó tu ser obrero,
qué inútilmente escribo, qué mal gusto despliego.

Mira, Andrés, cómo estamos unidos pese a todo,
cómo estamos estando, qué ciegamente amamos.

Aunque ya las palabras no nos sirven de nada,
aunque nuestras fatigas no pueden explicarse
y se tuerzan las bocas si tratamos de hablarnos,
aunque desesperados,

bien sea por inercia, terquedad o cansancio,
metafísica rabia, locura de existentes
que nunca se resignan, seguimos trabajando,
cavando en el silencio,

hay algo que conmueve y entiendes sin ideas
si de pronto te estrecho fabrilmente la mano.

La mano, Andrés. Tu mano, medida de la mía.

BUENOS DÍAS¹¹

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.

Respiro despacito, muy despacio,
pensando con delicia lo que hago,
sintiéndome vivaz en cada fibra,
en la célula explosiva,
en el extremo del más leve cabello.
¡Buenos días, buenos días!

Lo inmediato se exalta. Yo no soy y existo,
y el mundo externo existe,
y es hermoso, y es sencillo.
¡Eh, tú, gusanito! También hablo contigo.
¡Buenos días, buenos días!
También tú eres real. Por real, te glorío.

¹¹ Aquí aparecen explícitos los planteamientos fundamenales de la poética del realismo social, en los que insistirá en el poema «La poesía es un arma cargada de futuro»: la categoría de lo real, la muerte del yo en beneficio de un «nosotros», el compromiso de ser en otros y para los otros y la poesía como mostración de lo real.

Saludo la blancura
que ha inventado el gladiolo sin saber lo que hacía.
Saludo la desnuda
vibración de los álamos delgados.
Saludo al gran azul como una explosión quieta.
Saludo, muerto el yo, la vida nueva.

Estoy entre los árboles mirando
la mañana, la dicha, la increíble evidencia.
¿Dónde está su secreto?
¡Totalidad hermosa!
Por los otros, en otros, para todos, vacío,
sonríó suspensivo.

Me avergüenza pensar cuánto he mimado
mis penas personales, mi vida de fantasma,
mi terco corazón sobresaltado,
cuando miro esta gloria breve y pura, presente.
Hoy quiero ser un canto,
un canto levantado más allá de mí mismo.

¡Cómo tiemblan las hojas pequeñas y nuevas,
las hojitas verdes, las hojitas locas!
De una en una se cuentan
un secreto que luego será amplitud de fronda.
Nadie es nadie: un murmullo
corre de boca en boca.

Cuando canta un poeta como cantan las hojas
no es un hombre quien habla.
Cuando canta un poeta no se expresa a sí mismo.
Más que humano es su gozo,
y en él se manifiesta cuanto calla.
Comprended lo que digo si digo buenos días.

DESPEDIDA

QUIZÁ, cuando se muera,
dirán: «Era un poeta».
Y el mundo, siempre bello, brillará sin conciencia.

Quizá tú no recuerdes
quién fui, mas en ti suenen
los anónimos versos que un día puse en ciernes.

Quizá no quede nada
de mí, ni una palabra,
ni una de estas palabras que hoy sueño en el mañana.

Pero visto o no visto,
pero dicho o no dicho,
yo estaré en vuestra sombra, ¡oh hermosamente vivos!

Yo seguiré siguiendo,
yo seguiré muriendo,
seré, no sé bien cómo, parte del gran concierto.

De *Entreacto* [(1953-1954) 1957]

EL YOYÓ

TENGO la vida en un hilo
y estoy jugando al yoyó.
Lanzo y recojo mi verso
levantando el corazón.

Me he sacado del bolsillo
mi falsa vida interior.
Si me descuido, termino
por llamar Dios al reloj.

¡Oh molusco palpitante,
solitario, trascendente!
¡Oh tirano que golpeas
como razón suficiente!

Reloj hundido en el mar,
protoplasma*, corazón
de mecánica insistencia,
gana-pierde, mi yoyó.

Las Parcas¹² están jugando
al dominó, y con sus fichas
ensayan mil esqueletos.
Buscan uno a mi medida.

Quiero escapar. Aspaviento.
Mas mi estúpido dolor
baja y sube por el hilo
dando vueltas, ¡oh yoyó!

Corazón que pongo en hora
con los astros, cada día;
reloj de carne, pingajo*,
vuela y dame la alegría.

EL NIÑO QUE YA NO SOY

LOGRÉ el uso de la razón.
Perdí el uso del misterio.
Desde entonces, la evidencia,
siempre rara, me da miedo.

Me da miedo cuando ladra
en la perrera mi perro.

¹² Tres deidades de los infiernos, Cloto, Láquesis, Atropos, dueñas de la vida de los hombres, cuya trama hilaban.

Quizá me esté saludando.
Mas no le entiendo. No entiendo.

El niño que fui recuerda.
Me trabaja como un hueco.
El niño que fui me llama
a gritos con su silencio.

Me he mirado en mis retratos,
de marinera, riendo
con rizos rubios y un aire
impertinente y despierto.

¿Quién eres tú? ¿Qué sabías?
Ahora sólo siento sueño.
Me aturde tu desafío
y tu risa me da miedo.

Ya no puedo, sin romperlos,
atravesar los espejos.
Mi sistema no funciona
como solía. Lo siento.

Si funcionara, quizá
no escribiría estos versos.
Lloraría de otro modo.
Lo diría todo en perro.

Pero me creo que soy
algo más que un niño muerto,
y como estoy medio calvo
me hago bucles con mis versos.

ESPAÑA EN MARCHA

NOSOTROS somos quien somos¹³.

¡Basta de Historia y de cuentos!

¡Allá los muertos! Que entierren como Dios manda a sus
[muertos.

Ni vivimos del pasado,
ni damos cuerda al recuerdo.

Somos, turbia y fresca, un agua que atropella sus
[comienzos.

Somos el ser que se crece.

Somos un río derecho.

Somos el golpe temible de un corazón no resuelto.

Somos bárbaros, sencillos.

Somos a muerte lo ibero

que aún nunca logró mostrarse puro, entero y verdadero.

De cuanto fue nos nutrimos,

transformándonos crecemos

y así somos quienes somos golpe a golpe y muerto a
[muerto.

¡A la calle!, que ya es hora

de pasearnos a cuerpo

y mostrar que, pues vivimos, anunciamos algo nuevo.

No reniego de mi origen,

pero digo que seremos

mucho más que lo sabido, los factores de un comienzo.

¹³ Este verso, una tautología, es una manera de referirse, según ha dicho después G. C., a los comunistas, eludiendo así problemas con la censura. El poema trata del tema de España, tan presente en Machado y en el 98, al que tanto tienen en cuenta los poetas sociales.

Españoles con futuro
y españoles que, por serlo,
aunque encarnan lo pasado no pueden darlo por bueno.

Recuerdo nuestros errores
con mala saña y buen viento.
Ira y luz, padre de España, vuelvo a arrancarte del sueño.

Vuelvo a decirte quién eres.
Vuelvo a pensarte, suspenso.
Vuelvo a luchar como importa y a empezar por lo que
[empiezo.

No quiero justificarte
como haría un leguleyo*.
Quisiera ser un poeta y escribir tu primer verso.

España mía, combate
que atormentas mis adentros,
para salvarme y salvarte, con amor te deletreo.

HABLANDO EN CASTELLANO¹⁴

HABLANDO en castellano,
mordiendo erre con erre por lo sano,
la materia verbal, con rabia y rayo,
lo pone todo en claro.
Y al nombrar doy luz de ira a mis actos.

¹⁴ El poema muestra la concepción que G. C. posee de la poesía española, por extensión de la literatura: la literatura española es la escrita en lengua española, esto es, la que utiliza auténticamente —estéticamente, por lo tanto— esta lengua: «pueblo» y no «poblo, pueblo, puablo». Por otra parte, se hace referencia a Unamuno, escritor vasco noventaiochista, de gran influencia en los poetas de postguerra (1864-1936); a Mallarmé (1842-1898), poeta francés, iniciador del simbolismo, de gran influencia en la poesía contemporánea.

Hablando en castellano,
con la zeta y la jota en seco zanjo
sonidos resbalados por lo blando,
zahondo* el espesor de un viejo fango,
cojo y fijo su flujo. Basta un tajo.

Hablando en castellano,
el *poblo*, *puoblo*, *puablo*, que andaba desvariando,
se dice por fin pueblo, liso y llano,
con su nombre y conciencia bien clavados
para siempre, y sin más puestos en alto.

Hablando en castellano,
choco, che, te, ¡zas!, ¿ca? Canto claro
los silbidos y susurros de un murmullo que a lo largo
del lirismo galaico siempre andaba vagando
sin unidad hecha estado.

Hablando en castellano,
tan sólo con hablar construyo y salvo,
mascando con cal seca y fuego blanco,
dando diente de muerte en lo inmediato,
el estricto sentido de lo amargo.

Hablando en castellano,
las sílabas cuadradas de perfil recortado,
los sonidos exactos, los acentos airados
de nuestras consonantes, como en armas, en alto,
atacan sin perdones, con un orgullo sano.

Hablando en castellano,
las vocales redondas como el agua son pasmos
de estilo y sencillez. Son lo rústico y sabio.
Son los cinco peldaños justos y necesarios
y, de puro elementales, parecen cinco milagros.

Hablando en castellano,
mal o bien, pues que soy vasco, lo barajo y desentraño,
recuerdo cómo Unamuno descubrió su abecedario

y extrajo del hueso estricto su meollo necesario,
ricamente sustanciado.

Hablando en castellano,
yo sé qué es poesía. Leyendo el Diccionario
reconozco cómo todo quedó bien dicho y nombrado.
Las palabras más simples son sabrosas, son algo
sabiamente sentido y calculado.

Hablando en castellano,
decir tinaja, ceniza, carro, pozo, junco, llanto,
es decir algo tremendo, ya sin adornos, logrado,
es decir algo sencillo y es mascar como un regalo
frutos de un largo trabajo.

Hablando en castellano,
no hay poeta que no sienta que pronuncia de prestado.
Digo mortaja o querencia, digo al azar pena o jarro.
Y parece que tan sólo con decirlo, regustando
sus sonidos, los sustancio.

Hablando en castellano,
en este castellano vulgar y aquilatado
que hablamos cada día, sin pensar cuánto y cuánto
de lírico sentido, popular y encarnado
presupone, entrañamos.

Hablando en castellano,
recojo con la zarpa de mi vulgar desgarró
las cosas como son y son sonando.
Mallarmé estaba inventado
el día que nuestro pueblo llamó raso a lo que es raso.

Hablando en castellano,
los nombres donde duele, bien clavados,
más encarnan que aluden en abstracto.
Hay algo en las palabras, no mentante, captado,
que quisiera, por poeta, rezar en buen castellano.

LA POESÍA ES UN ARMA CARGADA DE FUTURO¹⁵

CUANDO ya nada se espera personalmente exaltante,
mas se palpita y se sigue más acá de la conciencia,
fieramente existiendo, ciegamente afirmando,
como un pulso que golpea las tinieblas,

cuando se miran de frente
los vertiginosos ojos claros de la muerte,
se dicen las verdades:
las bárbaras, terribles, amorosas crueldades.

Se dicen los poemas
que ensanchan los pulmones de cuantos asfixiados,
piden ser, piden ritmo,
piden ley para aquello que sienten excesivo.

Con la velocidad del instinto,
con el rayo del prodigio,
como mágica evidencia lo real se nos convierte
en lo idéntico a sí mismo.

Poesía para el pobre, poesía necesaria
como el pan de cada día,
como el aire que exigimos trece veces por minuto,
para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.
Estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales

¹⁵ V. nota 11. En el penúltimo verso, en su edición de *Poesías completas* (1969), falta el adverbio «no» frente a la segunda edición de *Cantos iberos*. Por eso lo pongo entre corchetes.

que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta
[mancharse.

Hago más las faltas. Siento en mí a cuantos sufren
y canto respirando.

Canto y canto, y cantando más allá de mis penas
personales, me ensancho.

Quisiera daros vida, provocar nuevos actos,
y calculo por eso con técnica, qué puedo.
Me siento un ingeniero del verso y un obrero
que trabaja con otros a España en sus aceros.

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.

No es una poesía gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
Es algo como el aire que todos respiramos
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.

Son palabras que todos repetimos sintiendo
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.
Son lo más necesario: lo que [no] tiene nombre.
Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos.

MOMENTOS FELICES¹⁶

CUANDO llueve, y reviso mis papeles, y acabo
tirando todo al fuego: poemas incompletos,
pagarés no pagados, cartas de amigos muertos,
fotografías, besos guardados en un libro,
renuncio al peso muerto de mi terco pasado,
soy fúlgido*, engrandezco justo en cuanto me niego,
y así atizo las llamas, y salto la fogata,
y apenas si comprendo lo que al hacerlo siento,
¿no es la felicidad lo que me exalta?

Cuando salgo a la calle silbando alegremente
—el pitillo en los labios, el alma disponible—
y les hablo a los niños o me voy con las nubes,
mayo apunta y la brisa lo va todo ensanchando,
las muchachas estrenan sus escotes, sus brazos
desnudos y morenos, sus ojos asombrados,
y ríen ni ellas saben por qué sobreabundando,
salpican la alegría que así tiembla reciente,
¿no es la felicidad lo que se siente?

Cuando llega un amigo, la casa está vacía,
pero mi amada saca jamón, anchoas, queso,
aceitunas, percebes, dos botellas de blanco,
y yo asisto al milagro —sé que todo es fiado—,
y no quiero pensar si podremos pagarlo;
y cuando sin medida bebemos y charlamos,

¹⁶ Por este poema fue acusado G. C. de plagio, al tener muy en cuenta el poema «Momentos felices de un chino», de Chin Shengt'an, del s. XVIII (era cristiana). El poeta vasco se defendió rechazando el mito de la originalidad decimonónica. En el texto hay, por otra parte, referencias a: Mozart (1756-1791), compositor austriaco; Vivaldi (1678-1741), compositor italiano; y a Pablo Neruda (1904-1973), poeta chileno, de grandísima influencia en G. C., con el que sostuvo una amistad.

y el amigo es dichoso, cree que somos dichosos,
y lo somos quizá burlando así la muerte,
¿no es la felicidad lo que trasciende?

Cuando me he despertado, permanezco tendido
con el balcón abierto. Y amanece: las aves
trinan su algarabía pagana lindamente;
y debo levantarme, pero no me levanto;
y veo, boca arriba, reflejada en el techo
la ondulación del mar y el iris de su nácar,
y sigo allí tendido, y nada importa nada,
¿no aniquilo así el tiempo? ¿No me salvo del miedo?
¿No es la felicidad lo que amanece?

Cuando voy al mercado, miro los abridores
y, apretando los dientes, las redondas cerezas,
los higos rezumantes, las ciruelas caídas
del árbol de la vida, con pecado sin duda
pues que tanto me tientan. Y pregunto su precio,
regateo, consigo por fin una rebaja,
mas terminado el juego, pago el doble y es poco,
y abre la vendedora sus ojos asombrados,
¿no es la felicidad lo que allí brota?

Cuando puedo decir: el día ha terminado.
Y con el día digo su trajín, su comercio,
la busca del dinero, la lucha de los muertos.
Y cuando así cansado, manchado, llego a casa,
me siento en la penumbra y enchufo el tocadiscos,
y acuden Kachaturian, o Mozart, o Vivaldi,
y la música reina, vuelvo a sentirme limpio,
sencillamente limpio y, pese a todo, indemne,
¿no es la felicidad lo que me envuelve?

Cuando tras dar mil vueltas a mis preocupaciones,
me acuerdo de un amigo, voy a verle, me dice:
«Estaba justamente pensando en ir a verte».
Y hablamos largamente, no de mis sinsabores,
pues él, aunque quisiera, no podría ayudarme,

sino de cómo van las cosas en Jordania,
de un libro de Neruda, de su sastre, del viento,
y al marcharme me siento consolado y tranquilo,
¿no es la felicidad lo que me vence?

Abrir nuestras ventanas; sentir el aire nuevo;
pasar por un camino que huele a madre selvas;
beber con un amigo; charlar o bien callarse;
sentir que el sentimiento de los otros es nuestro;
mirarse en unos ojos que nos miran sin mancha,
¿no es esto ser feliz pese a la muerte?
Vencido y traicionado, ver casi con cinismo
que no pueden quitarme nada más y que aún vivo,
¿no es la felicidad que no se vende?

De *El corazón en su sitio* [(1956-1957) 1959]

INSTANCIA

ETCETERÍSIMO* Señor:

Yo, Gabriel Celaya, aspirante a poeta,
que pase lo que pase siempre estoy donde estoy,
visto su tal y cual del tantos y adelante,
le digo a usted que no.

Confieso que he clamado mi verdad hasta en verso,
mas también Don Quijote dijo: «Yo soy quien soy»,
y al ser era un «nosotros», y al decir, se cumplía,
y al hacernos, se hacía, como en él me hago yo.
Soy sin remedio español.

Soy humilde, soy digno, las dos cosas a la vez.
Soy como el pueblo, invencible.
Suplico en consecuencia, Señor, que no me acuse
si aún hace tanto ruido mi viejo corazón.
Esa explosión que le asusta, sólo es un grito de amor.

Dios le coja confesado. Yo ya di el «sanseacabó»*;
mas, por si acaso, aún disparo mi sagrada indignación.
Fecho y firmo en tierra vasca con la sangre de Unamuno,
con lo uno que es lo humano de un unánime clamor,
y suplico a Vuestra Eso: ¡déjeme ser español!

De *Rapsodia euskara* [(1960) 1961]

DE NORTE A SUR¹⁷

HE abierto la ventana. Los pájaros traían
y llevaban noticias.
Unas eran secretas; las otras, propaganda
de una falsa alegría.
No quise entender nada, feliz en mi indolencia*,
entregado a la brisa.
Todo me acariciaba y un temblorcillo leve
movía mis cuartillas.
Daba miedo escribir, romper esta aparente
calma definitiva,
o irrumpir como irrumpen, hablando algarabía,
las locas golondrinas;
o hablar de mis secretos o los suyos, en hombre;
o interpretar la vida.
Quisiera seguir siempre sin concretar palabras,
flotando en la delicia.

¹⁷ Este poema, en el que se plantea la oposición poetas del Norte/poetas del Sur, es una variante de la oposición de las poéticas formales y de las comprometidas. La oposición entre poetas septentrionales y meridionales alcanzó uno de sus momentos más significativos en el Congreso de Poesía celebrado en Santiago de Compostela, en 1954. De cualquier forma, poeta del Sur era también Antonio Machado, tan presente en la poética realista.

No luchar, no decir, no aristar pensamientos,
no sangrar por la herida.
Ser sólo propaganda fácil de la belleza,
no secreto que abisma.
Y así me he despensado. Y así otra vez me he vuelto
contra mis furias frías.

Tengo sobre mi mesa la carta de un poeta
del Sur que me admoniza.
Me dice textualmente: «Gabriel, la rosa es bella.
¿Qué importa su mentira?
No conviertas tus versos en un arma de lucha
y el canto en rebeldía.
Nosotros, andaluces milenarios, sabemos
de muchas injusticias.
A veces nos conmueven unos roncros azufres
y la pena se triza*.
Mas ¿qué? Lo nuestro es sólo mirar que todo pasa,
y es inútil la prisa.
Por eso combinamos felizmente palabras.
¿Es más la poesía?
Poesía es el vuelo cogido por sorpresa
rozando la ironía.
Poesía es aquello que no cambia aunque cambie
como la luz se irisa.
No es luchar como luchas tú contra lo imposible
remordiéndolo la vida.
No es gritar las verdades, ni es atacar al mundo
en que el hombre agoniza».

Esta carta del Sur, trinando, la firmaban
todas las golondrinas,
y entonces he entendido lo que me diferencia
de los que, píos, pían.
Los vascos cuando hablamos es para decir algo
que si no canta, grita.
Los vascos sólo hablamos cuando algo desde dentro
exige valentía.

Los vascos no gustamos de combinar palabras
más o menos bonitas.
Los vascos despreciamos a cuantos, charlatanes,
adornan la mentira.
Los vascos escuchamos al hombre que, enterrado
bajo siglos, se eriza.
Los vascos, esforzados, arrastramos el carro
del verso que chirría.
Los vascos combatimos. Los vascos golpeamos
levantando la vida.
Los vascos somos serios. Serio es nuestro trabajo.
Seria es nuestra alegría.
Los vascos somos hombres de verdad, no chorlitos
que hacen sus monerías.
¡Que los pájaros canten! ¡Que en el Sur, los tartesos
se tumben panza arriba
creyéndose de vuelta de todo, acariciando
una melancolía!
Nosotros somos otros, nosotros poseemos
ferozmente la vida.
Nuestros cantos terrenos son cantos de trabajo,
victoria y alegría.
Lloramos los sudores, mas después, en la pausa,
¡qué sana es nuestra risa!
Protestamos si tratan de explotarnos, y entonces
noble es la rebeldía.
Y así cuando me digo como siempre me he dicho,
declaro altanería.
Soy vasco en mi trabajo. Soy vasco en mis razones.
Y en la paz. Y en la ira.
Soy vasco desde dentro. Y en la noche sagrada,
y en el temblor del día,
y en todo lo que digo y en todo lo que callo,
más vasco que sabía.
Cantándome a mí mismo, canto a mi viejo pueblo
y el rayo me rubrica.

SIN LENGUA¹⁸

MAR de Euskaria, patria abierta,
tú que no tienes fronteras
di en las playas extranjeras,
ola más ola, mi pena.

¡Que nos arrancan la lengua!
¡Que nos roban nuestro canto!
Y hasta mis versos son versos
que traduzco al castellano.

Yo que aprendí a decir «padre»,
mas nació diciendo «aitá»*,
no acierto con el idioma
justo para mi cantar.

He leído a los que mandan.
Me he aprendido mi Cervantes.
Y ahora trato de explotarlos
para salir adelante.

Con mis faltas de sintaxis,
yo, por vasco, sin remedio,
pecaré, como Baroja
y Unamuno, de imperfecto.

Porque ellos, aunque me choque,
no supieron escribir.
Doctores tiene mi España
que se lo sabrán decir.

¹⁸ Como fácilmente se puede deducir de la lectura del poema, se trata de la reivindicación de la lengua vasca. Es significativa la contradicción que se plantea con respecto a su poema «Hablando en castellano». Para más detalle, v. la «Introducción» de mi *Gabriel Celaya frente a la literatura española*, Sevilla, Alfar, 1987. Por otra parte, hace referencia a Pío Baroja (1872-1956), guipuzcoano como G. C., del que se ocupó en un artículo polémico.

Y si ellos no pudieron,
pese a toda su pasión,
hacer suyo un nuevo idioma,
amigos, ¿qué podré yo?

Abro el alma a cuanto viene.
Busco un mundo sin historia
y un sentimiento de origen
y de dulce desmemoria.

Pero hay que hablar, hay que ser,
hay que decirse en la lucha,
y hay que extraer un lenguaje
de lo que sólo murmura.

Yo lo busco. Aquí me expongo
con un dolor que me callo,
furioso como una estrella
y consciente por amargo.

¿Adónde van mis palabras?
¿Adónde mis sentimientos?
¿Para quién hablo, perdido,
perseguido por mis muertos?

¡Mas de Euskaria, rompe en llanto,
y en tu idioma en desbarato,
dí, ensanchándote, qué raros
nos sentimos hoy los vascos!

CANTO A LOS MÍOS¹⁹

ANTES de España, ya estábamos los vascos
trabajando entre piedras trabajados

¹⁹ El poema hace referencia a Elcano, conocidísimo navegante vasco (1476-1526) y al fundador de la Compañía de Jesús, también vasco, Ignacio de Loyola (1491-1556).

—*aizkora, aitzur, askon, aizto*—¹,
sufriendo y golpeando
para salvar las formas posibles de la nada,
para ser simplemente frente al inmenso caos,
para llorar espeso como suda la carne,
y alzarnos aún cuadrados,
no por naturaleza, sino porque luchando
nos hicimos quien somos tan santamente sanos.

Antes de España, ya estábamos los vascos
alzados, siempre alzados.

Dentro de España seguimos trabajando,
metiendo el hombro, callados.
No invoco aquellos nombres que ya están en la Historia,
ni a Elcano el de Guetaria, ni a Ignacio el de Loyola,
y olvido a secretarios
que un día fueron hombres de eficacia y de rango.
Yo nombro a los sin nombre,
nombro a los arrantzales* y nombro a los ferrones*,
nombro al oscuro vasco
que fue y volvió, callando; que insistió dando y dando.

Dentro de España seguimos trabajando
a pesar de los fracasos, por si acaso.

Ahora, patria, te llevamos.
Ya no somos castellanos. Somos más por españoles.
¡Castilla para turistas! ¡Castilla para extranjeros!
¡Planeta deshabitado! ¡Paraíso de los muertos
por donde se pasean los que buscan Museos!

Nosotros, vascos, queremos
y podemos dominar los inhóspitos silencios.
Nosotros, vascos, venimos con nuestro mar a lo muerto,
con nuestra risa jocunda* y el esfuerzo cotidiano
a lo que en ti es sólo inercia.

¹ Hacha, azada, flecha, cuchillo.

Ahora, España, te llevamos.
Tú eres nuestra y por las buenas o las malas te violamos.

De *Baladas y decires vascos* [(1961-1963) 1965]

A AMPARITXU²⁰

*Zure begiak ain dire eztiak,
zeren beit-dira eniak zuriak,
zuriak-eniak.*

POPULAR(*)

SER poeta no es vivir
a toda sombra, intimista.
Ser poeta es encontrar
en otros la propia vida.
No encerrarse; darse a todos;
ser sin melancolía,
y ser también mar y viento,
memoria de las desdichas
y eso que fui y he olvidado,
aunque sin duda sabía.
Cuanto menos pienso en mí,
más se me ensancha la vida.
Soy un pájaro en el bosque
y Amparitxu si me mira.
He asesinado mi yo,
¡porque tanto me dolía!,
y al hablar como si fuera

²⁰ Se trata de Amparo Gastón, su mujer, también vasca como él, a la que le dedica prácticamente todos los libros desde que la conoció, en 1946.

(*) Tan dulces son tus ojos, que los míos son tuyos, y los tuyos, míos.

lo que escapa a la medida,
mis ecos en el vacío
retumban sabidurías.
Con todo me identifico
y respiro por la herida,
y digo que mis poemas
son un vivir otras vidas,
y un recrecerme en lo vasco
de Amparitxu y su delicia.
Cuanto más me meto en mí,
más me duelen las esquinas.
Cuanto más abro las alas,
bien de dolor, bien de dicha,
más descubro unas distancias
que, voladas, pacifican.
Cuando lean estos versos
no piensen en quien los firma,
sino en mi Euzkadi y en mi Amparo,
y en un pasado que aún vibra,
y en cómo tiemblan las ramas
cuando las mueve la brisa.

3. La poesía escrita entre 1963 y 1986

De *Lírica de cámara* [(1968-1969) 1969]²¹

ALFA-1

Durante su movimiento en la Cámara de Wilson, la partícula elemental ioniza las moléculas de gas que hay en ella, y entonces éstas se convierten en centros de conden-

²¹ La primera lectura del título de este libro nos hace pensar en, como dice Amparo Gastón en su prólogo a *Poesía, hoy (1968-1979)*, de G. C., algo parecido a la «música de cámara», cuando en realidad tal título tiene un referente científico clarísimo que se deja ver nada



sación de gotas macroscópicas visibles o fotografiables. Este es el principio de la Lírca de Cámara: Hace posible ver las trayectorias de las partículas elementales aisladas que poseen una carga, o bien, las de los átomos ionizados.

La instantánea intensidad de lo radiante.

Esta Lírca de Cámara: La Cámara de Wilson
donde, al chocar, se transforman millones de

[micro-objetos,

y los tantos o los *quantos* como un yo, tan inestables
y veloces que transcurren invisibles.

Esta Lírca de Cámara tan cerrada y más que humana
no es el equivalente de la delicia abstracta
que solía llamarse música de cámara.

Se parece por vacía y por su nada en cascada.

Pero el vacío, hoy en día, es por limpio más sin alma.

BETA-6

Todo invita a la humildad. Los poetas sólo duramos en cuanto desaparecemos o nos transformamos en otros que, hasta negándonos, viven de lo que fuimos en cuanto nos presuponen. Son pequeñas lecciones atómicas.

Un acelerador de partículas dispara.

Surgen, bombardeados, micro-objetos

más leer el primer poema, «Alfa-1». El referente de la Física Nuclear, es la Cámara de Wilson. Hay términos a lo largo de los poemas seleccionados, pues, que no se comprenden si desconocemos su originaria significación científica. Así, por ejemplo, «quanto» que sería la cantidad mínima de energía que puede emitirse, propagarse o absorberse. La teoría de los quanta, creada por Planck en 1900, afirma que la energía de radiación tiene una estructura discontinua, siendo el fundamento de la física moderna. También «mesón» o partícula electrizada en los rayos cósmicos que en el estado de reposo tiene una masa comprendida entre las del electrón y protón.

inestables: Poemas: Aparatos verbales.
¿Es la explosión total? ¿Es la gloria
o es tan sólo un mesón lambda?
¡Oh secreta radiación!, noche plena
que un día teclearon con palabras
cuidadosas los líricos del alma,
y ahora da miedo advertir
que es real, real y nada.
Lírica de Cámara,
de la Cámara de Wilson, de la caja de sorpresas
técnicamente explotada
para bien de la verdad, para terror, para nada,
para saber lo que son nuestras métricas palabras.

¡Oh poetas intimistas, líriqui-si-si, en ¡oh!,
os adoro!
Por desgracia, deliciosos, sólo fuisteis un error
de cálculo, un dolor,
un jugar al yo-yo, ¡ay!
Tanta música y estábais aún tocando el violón
porque os creíais solos,
y hasta le hablábais a Dios,
y tan sólo existía a vuestro alrededor
la estructura en que estábais como un bello detalle
sin gran honor.

FI-4

*La nueva poesía debe ser neutra, y a ser posible estúpida.
Intento conseguir eso. ¡Pero es tan difícil desprenderse de
la manía humanista!*

No ha muerto el hombre.
Tan sólo una imagen:
La del hombre humano
que se creía alguien.

Puesto que ya ha acabado
canto serenamente:
Tranquilamente expongo
palabras de Don Nadie
sin gritar los dolores
del que sé que no existe.
Y puedo, en consecuencia,
combinar mis palabras
de un modo inexpressivo,
sistemático, neutro.
Puedo, como se dice,
volver a ser correcto,
y en fin, si es necesario,
escribir un soneto.
Pero...

PSI-5²²

Es muy fácil decir que la poesía no debe ser retórica, pero ¿qué pasaría si no lo fuera? A fin de cuentas, la poesía sólo es un aparato verbal.

Puesto que no existe el hombre
sobran los versos humanos.
Tomemos pues las medidas,

²² En este poema, en el que se juega inteligentemente con algunas cuestiones gramaticales, se vuelve a mostrar su concepción básica de la poesía como actividad lingüística en su autenticidad, esto es, fuera de ideas y sentimientos, lo que paradójicamente se dice en poesía. Así, pues, como el hombre no es lo que era o se ha venido pensando de él, sobran ya elementos como el sujeto, verbo y adjetivos para la creación de un nuevo modelo poético que ha de responder al ahumanismo. Ahora se reivindican elementos gramaticalmente secundarios, preposiciones y adverbios, y otros básicos en poesía, los sonidos. En esto se insiste en el siguiente poema seleccionado, «Mu-6», y justifica la experimentación de «Nu-4».

fabriquemos aparatos
de palabras, al margen
de ideas y sentimientos.
O mejor, prescindamos
del sustancial sujeto
y el primer personaje.
Prescindamos del verbo.
Puesto que no hay acción,
me sobran también los tiempos.
Y no hablo de adjetivos.
¡Los perifollos* al fuego!
Quizá con preposiciones
y con algunos adverbios,
y signos sólo sonoros
baste para hacer los versos
que quisiera ahora escribir
sin retórica, en los huesos,
sin recordar más al hombre,
ni sus cuentos de otros tiempos.
Con, de, si, tras, cada, todo,
lero, luego, lará, menos.
Agite usted la caja de sonidos
y verá cómo acaba por hallarles un sentido.

MU-6

Con tanto pensar, con tanta moral, con tanta mentira de idear e idear, olvidamos lo serio y más que humano-subjetivo: Lo simplemente verbal.

Juego verbal.
Manejamos las palabras para hacerlas chocar,
para hacerlas ser sonido
y no pensar.
Al fin ellas dicen más
que todas nuestras ideas de lento desarrollo.

Dicen menos, dicen más,
dicen jóvenes y cojas
un cantar,
con la alegría del baile
que viene y va,
con la sabiduría de un viejo renquear,
y un verso de pie quebrado²³,
que yo no sé todavía, qué será.
Y a bailar con e-i-a
lo que no cabe pensar ca-pen-a.
¡Palabras, sólo palabras, sabio ruido verbal!
Pues ya dijo quien lo dijo:
Lo que sea sonará.

NU-4

No hablo. Una palabra es ya demasiado. Canto las sílabas, cuento cálculos. Me reduzco. Aprendo el valor de lo que uno derrocha sin pensar cuando habla. Pienso en lo maravilloso que es el Abecedario.

Quisiera explicar.
No sé cómo fue.
No se-co-que-fu,
e-que-cu-se-no,
no-co-fu-se,
e,
co-no-se-que.

²³ Según Domínguez Caparrós, *Diccionario de Métrica Española* (Madrid, Paraninfo, 1984, p. 119), se trata de un «verso de siete sílabas, o menos, cuando entra en una composición combinado con versos mayores, funcionando, así, como hemistiquio de los versos más largos. También el octosílabo es quebrado del verso compuesto de 8 + 8 sílabas, si se combina con él en una composición».

Es la lógica futura,
la fonética del diablo,
la dialéctica pura,
o la poesía,
no hay duda,
en su esencia absoluta.

De *Operaciones poéticas* [(1969-1971) 1971]

POESÍA, SOCIEDAD ANÓNIMA

Como yo no soy yo, represento a cualquiera
y le presto mi voz a quien aún no la tenga;
o repito otras voces que siento como mías
aunque, hasta sin querer, siempre de otra manera.

Parezco personal, mas digo lo sabido
por otros hace siglos. O quizás, ayer mismo.
Ojalá me repitan sin recordar quien fui
como ahora yo repito a un anónimo amigo.

¡Oh futuro perfecto! No hay otra permanencia
que la de ser un eco corregido por otros
que no sabrán mi nombre, ni —espero— mi aventura.
Tampoco yo sé bien quién habla en mi conciencia.

Si algún día un muchacho nos plagia sin saberlo
y en él, lo ya sabido, vuelve a ser un invento,
estaremos en él, invisibles, reales,
como otros, ahora en mí, son corazón de un ave.

Es eso, y no los versos guardados en los libros,
lo que, venciendo el tiempo, sin forma durará
en la obra colectiva y anónima, aún en ciernes,
transformando y creando conciencia impersonal.

LA POESÍA SE BESA CON TODOS

Recordar mal
que es como se recuerdan los poemas de verdad,
confundir y cambiar
es participar, re-crear
y vivir como propia la obra que el poeta
creía que era suya pero sacó a la calle
tan guapa, provocativa, tan joven y descarada
que todos la redecían
y contaban a su modo cómo era
una noche con ella.

Todo poema si vale se transforma en otros labios,
y sólo así, equivocado, vuelve a ser un amor
nuevo y veloz.

El poeta que un día lo sacó a pasear
sólo es uno entre otros muchos
y quizá no el mejor
de cuantos, entre chismes y feliz mala memoria,
recuerdan el amor de esa canción
que cambia de forma
y, putita, me digo: ¿Quién creó?
Pues es diferente según quién la besa
y es para cualquiera, el único amor.

MAQUINACIONES VERBALES²⁴

1

Presencia sin apariencia, lo real no es realista.
Los hechos restituyen aliento retenido
despacio, muy despacio, y huyendo del peligro.

²⁴ De nuevo su concepción de la poesía como mostración de lo real, como mostración de lo que es no como un discurso de lo que debe ser. En la poesía no debe haber ideas, sino tan sólo la vivencia del *fondo*, parece decir. En definitiva, tal como teoriza en su *Inquisición*

Como una chica loca, baja el agua la escala
mas la salva quizá su tacón con tecleo.
Hablo de lo real que no se piensa nunca:
La poesía expuesta que fusila la idea.
La luz, eso es lo malo, tiene tan sólo un ojo
inocente por fijo, tontamente absoluto
igual que los fusiles implacables sin culpa.
Pero hay complicidades que aún resultan peores
porque vienen vestidas de noche y aparato.
Se trata de nombrar sin pájaros ni plumas
lo que nadie ve nunca pero ahí, absorto, sigue.
Se trata de decir lo que dura invisible.
Yo registro presencias; no adorno, porque soy
un poeta real, cruelmente de verdad.
Recomiendo por eso, si resulta posible,
atenerse al estricto sentido decimal
y a lo normal que a veces es la magia sin más.

De Función de Uno, Equis, Ene (F. 1 X N)
[(1969-1973) 1973]²⁵

PIZARRA NOCTURNA
(Función de equis por equis)

*Roca cristalina,
cristal de estrella.
Luz cruda y mordiente.
Hambre de tiniebla.*

de la poesía, un poema es una demostración de lo real (el *fondo*), siendo éste su verdadero contenido poético, lo que a su vez explica, siempre según los razonamientos de G. C., que la poesía sea una representación en imágenes más que un discurso lógico, siendo sus significados intuitivos y simbólicos antes que conceptuales.

²⁵ Este libro, también «de veta científica» según J. M.^a Valverde, emplea la palabra función en un sentido no sólo de «representación teatral», sino también y muy especialmente en su sentido matemático.

La luz muerde furiosa,
 piedra inmortal,
 tus grietas,
y así gangrena,
 gloria sólo humana,
 la pizarra negra.
Concreta, ¿qué?
 Concreta
 su propia evidencia
y el sistema impensable
 de una belleza
 ciega.
O suspende lo posible,
 flota,
 no vuela.
Brilla remota
 a la redonda.
 Parece loca.
Loca para nosotros
 que no entendemos
 lo que ella invoca.

Luz cruda y mordiente.

Justicia cruel,
 Belleza

lo que explica el subtítulo del libro. Amparo Gastón se ha ocupado de él en su prólogo citado en la nota 21: «¿Quiénes son estos entes —Uno, Equis, Ene— llamados a representar los conflictos del autor (...)? *Ene*, es decir, el número cualquiera que así se designa en matemáticas, es para Celaya lo que en otras ocasiones ha llamado el colectivo, o en tiempos anteriores el pueblo, o el «hombre social»; *Uno* es el individuo aislado; y *Equis*, la incógnita a despejar que a veces se parece a un Dios sin nombre y otras parece reducirse a una estructura impersonal que funciona ciegamente, al margen de cualquier sentido que humanamente sea captable» (p. 20).

que ni siquiera es fiera,
ni me ve,
ni me niega,
quizá cuenta conmigo
en su sistema
como un número libre,
un error no resuelto
o el capricho de un día
que ya borrará el tiempo
sin esfuerzo.

*Luz cruda y mordiente.
Hambre de tiniebla.*

La música callada,
la soledad serena,
noche.
Secretamente sonora,
noche,
soledad redonda.
¡Tan lejos del hombre,
tan de verdad en la nada,
noche!
Noche sin nadie,
noche
sagrada y no sagrada
como un cálculo inútil
con un sobrante
de estrellas ciegas,
dime que no existo,
que de verdad no existo,
noche,
que hasta llamarte noche
es ya excesivo,
noche.
Campo donde está todo
y no existe nada
cierto.

Vacilación secreta,
corazón
de las tinieblas.
Balanza de la injusticia,
noche: Belleza,
balanza luciente.
Mátame pronto.
Ciégame, madre.
Quiero ser nadie.

HILO DE ARIADNA²⁶
(Función de uno-equis-uno)

*Hilo de Ariadna es el verso.
Trama o trampa, lo perfecto.*

Al llegar al laberinto,
¡cuánta esperanza! ¡qué miedo!
Cuando salí, respiré
el gran cero-cielo abierto.

Hilo de Ariadna es el verso.

El azul establecía
sus cálculos arbitrarios.
¡Alegría del mundo
felizmente no humano!

²⁶ Ariadna, hija de Minos, que dio a Tesea el hilo con cuya ayuda consiguió salir del laberinto después de matar al Minotauro; fue abandonada luego por él y se arrojó al mar desde lo alto de una roca.

Hilo de Ariadna cortado.

Del laberinto salí
y al laberinto me vuelvo.
Cuna y tumba son descanso.
Sólo la luz es misterio.
Y mi trama o trampa, juego.

DEDICATORIA FINAL
(Función de Amparixu)

Pero tú existes ahí. A mi lado. ¡Tan cerca!
Muerdes una manzana. Y la manzana existe.
Te enfadas. Te ríes. Estás existiendo.
Y abres tanto los ojos que matas en mí el miedo,
y me das la manzana mordida que muerdo.
¡Tan real es lo que vivo, tan falso lo que pienso
que —¡basta!— te beso!
¡Y al diablo los versos,
Y Don Uno, San Equis, y el Ene más Cero!
Estoy vivo todavía gracias a tu amor, mi amor,
y aunque sea un disparate, todo existe porque existes,
y si irradian*, no hay vacío, ni razón para el suicidio,
ni lógica consecuencia. Porque vivo en ti, me vivo,
y otra vez, gracias a ti, vuelvo a sentirme niño.

PRESENTACIÓN²⁸

Me llamó Tomé Burguillos, Don Lope Félix de Vega,
y de escaleras abajo, Gabriel me llamó Leceta.

¿Qué nombre no me habrán puesto a mí, que sé no soy
nada?

Payaso Mírame-luna, pasmarote, cucufate,

rey de los números primos crucificado en el limbo,
papalahiga y sin más circunloquios, el cretino.

Hoy me llamo Arbigorriya [o «Zanahoria» en erdera (*)].
Y soy su sombra segura. Y soy su luz verdadera.

A veces el disparate cuenta más que la tristeza.

A veces lo irracional nos descubre una belleza.

Quizá pronto me suicide. Pero eso ¡qué más da!

Yo proclamo una alegría que es, claro, provisional.

²⁷ Este libro es una explosión nihilista. Según G. C., o su trasunto «Arbigorriya», nada tiene sentido, salvo el «porque sí» irracional. Un tono burlesco-destructivo lo recorre de parte a parte, comenzando por el título, en el que «higa» es, como se sabe, un gesto injurioso que se hace con la mano y «Arbigorriya», que en vasco significa zanahoria, es un tonto que subvierte el orden, en el que una vez más se desdobra G. C.

²⁸ Como se sabe, Lope de Vega (1562-1635) escribió una *Rimas divinas y humanas de Tomé Burguillos*, siendo este personaje un trasunto suyo. Pues bien, G. C. toma a Lope como punto de referencia de su desdoblamiento en heterónimos como Juan de Leceta, al que se refiere en el poema, el poeta existencialista, o el mismo Arbigorriya.

(*) En el país vasco se denomina *erdera* al castellano, por oposición a *euskera*, nuestro lenguaje natal.

EL ORINAL

Y todo va tan bien, tan mal, tan igual
que Arbigorriya mira sin ver, estupefacto.
Pero en ciertos momentos le dan ganas de orinar
y esa urgencia le saca del éxtasis total.

Bien pensado, ¿qué pasa? Nada de particular.
Mal pensado, ¿qué pasa? Que la alegría bomba
quiere salir del cauce que llamamos normal
para irse de paseo hacia la mar.

Es, amigos, la muerte de los circuitos cerrados,
de los números cambiantes, de los colores posibles,
de los amores perdidos y del «comic» BIM-BUN-BANG.
Hay un placer —dijo Joyce²⁹— en vaciarse sin más.

Es la única descarga realmente total
de ese pobre anarquista llamado Arbigorriya
en esta bonita Cultura Occidental.
Son los pedos de risa descubriendo el no va más.

Y es el final de origen del niño: el orinal.
Arbigorriya encontrando que su culo redondito
coincide con lo absoluto y el círculo polar
del humanismo en que cabe la Cultura Occidental.

LA LATA (DE VIVIR)

«Los seres que viven aquí abajo
piensan que Dios está en lo alto,
pero los ángeles en el cielo, dicen que
Dios está en la tierra.»

SEPHER-AL-ZOHAR³⁰

²⁹ James Joyce (1882-1941), escritor irlandés, autor de *Ulises*, novela, en la que se emplea el monólogo interior, de gran influencia posterior.

³⁰ Obra cabalística, escrita en arameo al final del XIII y compilada por Moisés Tob, de León, ejerció gran influencia a causa de sus interesantes comentarios de La Biblia.

Abre y vacía una lata.
Mete dentro el abrelatas.
Cierra después la lata soldándola bien
y la esconde donde no pueda encontrarse.
Luego sube a un barco
y se va.
Va a buscar el abrelatas que él ha escondido en la lata,
en la lata que ha escondido tirándola al mar,
pues piensa, trascendental:
«¿Para qué serviría un abrelatas
que no fuera difícil de encontrar?»

Esa es la lata, la lata
que es imposible evitar:
la lata del abrelatas
que está dentro de la lata
que sin él no se puede ya rajar.
La lata de la existencia
que nos gusta complicar
por el vicio del misterio,
por el vicio del secreto,
porque nos cuesta creer
que el acá es más que el allá.

DICHOSO DICHO DEL HECHO ARBIGORRIYA

«Rire de mourir et mourir de rire»
JACQUES PREVERT³¹

La explosión natural de la alegría:
la desintegradora bomba de la risa
contra los humanismos prometeico-marxistas³².

³¹ Poeta francés, nacido en 1900.

³² En numerosas ocasiones compara G. C. el marxismo con el mito de Prometeo. Este, dios del fuego, hijo del titán Yápeto y hermano de Atlas, aparece como iniciador de la primera civilización humana. Ni que decir tiene que la comparación que establece nuestro poeta es por lo de constructores de la historia. Conviene saber que tiene un libro titulado *Poemas prometeicos*, incluido en *Poesía, hoy (1968-1979)*.

Las pulsiones, los instintos, los resortes de la vida,
el presente total que me ilumina
como un tonto celeste, grotescamente obsceno:

Salto cuántico que rompe el código de los genes
que repite y más repite nuestra especie.
Presente sin futuro. Fin del orden. Fin del hombre.

En lugar de comulgar, destruir la sociedad.
Liberar los elementos que mantenemos unidos
sacrificando al Ello nuestra personalidad.

No negar para afirmar unos principios opuestos.
Reír por reír. Y en lelo*. No saber por qué se ríe
—(¡hola!)—
proclamando el derecho a ser imbécil.

Tal diría Arbigorriya si se pudiera explicar,
pero Arbigorriya no es un predicador
como yo, su Evangelista y seguro servidor.

Y digo que Arbigorriya no era malo ni era bueno.
Lo que pasa es que estaba ¡tan contento!
Y la risa, ya se sabe, es un ruido molesto.

De *Buenos días, buenas noches* [(1975-1976) 1976]

APARATO ELÉCTRICO

Los truenos, los relámpagos, los hombres,
la explosión inmediata
reinan como la risa
y en el fusilamiento seguimos dando vivas.

Después vendrán las lentas
tardes consideradas
entre meditaciones, ¡oh abulia!
Vendrá la larga espera de lo que nunca llega.

Vendrá, y a veces uno
peinará sus cabellos, ¡ay, con melancolía!,
y hará bucles al verso como quien acaricia,
¡oh aburridas delicias!

Mas la alegría bruta será siempre mi reina,
mi furia sin sentido y el final que me absuelve,
¡oh tú, nada que abismas más y más ciegamente!
¡Oh total de la risa!

Todo se ha descompuesto.
Todo labio es herida.
Las palabras parecen carentes de sentido
y el dolor ríe en seco a mandíbula viva.

LA BELLEZA INMEDIATA

De nada me sirvieron mis esfuerzos prometeicos.
Logré —si algo logré—, ¡qué asombro!, la belleza.

Descubrí de repente que en las cosas más tontas
había mil secretos, y había una alegría.

El mundo de repente empezó a sonreirme.
Y me daba vergüenza no vestirme de blanco.

Estábamos de fiesta. Y aquella fiesta loca
me exigía que yo perdiera algún sentido.

Mas no perdí ninguno. Gané el que me faltaba.
Percibí lo que nunca capté por distraído.

Daba risa pensar en cómo pretendimos
transformar nuestro mundo, mejorar el presente,
sin advertir qué bello, pese a tantas desgracias,
era ya ese presente por ser, aún siendo abrupto.

Si se mira un peciolo*, si se muerde una fresa,
si se monta un caballo, si se goza del agua

se entienden ciertas cosas que no voy a explicarles.
Mire usted. Coma usted. Galope. Nade. Viva.

Tantos deberes, tantos dictados me impusieron
prometeico-humanistas, cristianos y marxistas,
que olvidé el disparate sagradamente sano.
Y el cuerpo liberado, me pareció en pecado.

Ahora, sí, soy feliz. No pretendo. No exijo.
No pretendo imponer mi ley. Estoy tranquilo.

La vida, ¡es tan bonita! Lo real por real
está absuelto. ¡Y es bello! Por eso, beso el suelo.

PROCLAMACIÓN

¿En qué César o en qué Nixon³³
terminaría usted
si de pronto su querer fuera un poder?
¿Qué pediría usted al mundo?
¿Qué intentaría imponer?
¿La paz? ¿La libertad?
La paz sería tan sólo su descanso personal
y el silencio así ganado
mortal.
La libertad sería la de un todos que no es alguien
y en nombre de la igualdad
seguiría y seguiría
sin acabar.

Si yo fuera un César
proclamaría el desorden, la anarquía,

³³ César (101-44 a. de C.), general e historiador romano. Nixon, nacido en 1913, político norteamericano que llegó a ser presidente, cargo del que fue obligado a dimitir.

el derecho a ser idiota
y como primera virtud ciudadana dictaría
la explosión de la risa:
La risa a todo trapo frente al orden,
frente al César, frente al mundo, frente a mí,
frente a tí que me miras con cierta ironía.

La risa obligatoria, ¿no da risa?

Sí. Es el cero.

Lo que da vueltas y vueltas sin un centro.

Lo terrible. Lo absoluto,
el miedo trascendental que prolongan los ecos
sucediendo sin conciencia,
matando y muriendo:

Riendo, riendo.

LA PUERCA POESÍA

Hay una poesía trasnochada
y hay otra tartamuda y descriptiva.
Aquella es delirante hasta la estrella
y ésta es, mísero amor, la que se explica,
se rasga los vestidos, se disculpa.
La belleza está allí, diamante al cero
de las constelaciones que al fin siempre combinan.
La belleza está aquí, de otra manera,
y no me gusta nada por sincera.
Tantas porquerías hemos hecho juntos
que prefiero olvidarlo. No me gusta
repetir mis mil vicios contigo, amada mía.
Yo quisiera, y no puedo, volver al mundo exacto,
limpio de polvo y de paja, felizmente inhumano
de los cálculos locos del cuaternio
y a la Ética, en fin, según Spinoza³⁴.

³⁴ Spinoza (1632-1677), filósofo que desarrolla el método cartesiano en su *Ética*.

No quiero llorar. Me ensucia. No quiero ser humano.
Mas si lo digo, digo, me estoy diciendo, ¡qué asco!

EN LA LUZ ABIERTA

Con los ojos limpios
veo la nueva primavera,
la mañana absuelta.
Con los ojos lavados de pensamientos,
la alegría es otra vez lo que comienza
sin ideas,
lo locura feliz, lo que se estrena.

Allí está el mar. Mira el mar.
Los pinos tiemblan
aquí, que no, que sí.
La brisa me envuelve, vuela mi camisa
y un frescor me anima.

Con los ojos cerrados
pienso en mis queridos amigos muertos
que no viven esta dicha.
Con los ojos abiertos
mi sonrisa riza la melancolía.

De *Iberia sumergida* [(1976-1977) 1978]³⁵

PRIMERAS MATERIAS IBERAS

El esparto, la sal, el granito,
lo estrictamente seco, lo ardientemente blanco,
la furia indivisible en la luz absoluta
de un sol por todo lo alto y un espacio vacío.

³⁵ V., en el apartado de este libro «Comentarios críticos sobre el autor y la obra», el texto seleccionado acerca de «El tema vasco en la poesía de Gabriel Celaya», lo que hago extensivo para sus libros también antologados, *Rapsodia euskara* y *Baladas y decires vascos*.

Las piedras abrasivas y la cal deslumbrada.
El cuarzo y su explosión de estrellas diminutas
metidas en los dentro de lo que no se explica.
Y el esplendor del mundo carente de sentido.

El yeso, el almidón, el aceite espesado,
el vinagre sediento con su luz castigada,
la alegría del vino brotando en las tinieblas,
las sombras violetas, el rosa innominado.

El minio, el oro, el mimbre,
el sol, desde su centro, mirando los detalles,
las hambres, las variantes de lo en vano pensado,
y el esplendor del mundo, y el minuto vivido.

El secreto de todo lo yacente aclarado:
¡Furias solares, rabias y vértigos centrales
lentamente contados! Y así aquel que emergiendo
nos propone un sistema y al fin vuelve a su sueño.

¡Torrentes dominados, velocidades quietas
que miran, suspendidas, lo imposible clavado!
¡Nubes que lentamente desfiguran su forma
y luego la acarician con un amor difícil!

Aquí, en los dentro, roca, luz, furia, sequedades,
detalles violentos y a veces luminosos;
y el tejido del aire, los temblores del lino
entre los leves dedos de una brisa insinuante.

Lo digo, y al decirlo, recuerdo cuentas, cuentos
que Plinio³⁶ registró con nombres sustanciales:
La bellota, la arcilla, la encina y el arrabio*,
el vino y el calcanto*, la pizarra y la cera,

³⁶ Plinio (23-79 d. de C.), autor de una *Historia natural*, enciclopedia del saber de la época.

el escombro, el electro, la plata viva ardiente,
el deslizado aceite, el plomo negro o blanco,
el carbazo*, los higos, la cebolla albarrana*,
la sal en bloque, el agua mineral y el conejo.

La luz de los metales: Sus encuentros sagrados
y en la noche, enterradas, sus mil aguas quemantes,
y ese furor del oro, rojo león llameante,
y ese azul de aire ardiente, duro esplendor parado.

¡Furias! ¡Dominaciones! ¡Dioses devoradores!
¡Velocidades ciegas! Y de pronto, ante el sol,
un grito alucinado que gira sobre sí,
que puede, que podría ser no se sabe qué.

COMO SUENA³⁷

¿Cuántos millones de micros inestables
forman la presencia casi registrable
de lo que llamo roca de rabia-luz o perro,
ojo sin iris, vértigo del centro,
lenta extensión, oro sin memoria,
furor violeta de unas uñas negras archiepiscopales,
agua detenida, vaca no disuelta,
rodar que me muerde con dientes torcidos?
Ajos. Trapos viejos. Gargajos. Coraje.
Jerga. Jerigonza*. Lenguaje de Iberia.
Cascajo. Baraja. Y el gran espantajo.
La costra del Cristo negro: La carcoma.
La jeta, joroba. Jabón y estropajo.
Espanto y arrastre. Veinte en oros. Mierda

³⁷ En este texto, aparte de insistir en su concepción de la poesía conocida, cita dos versos correspondientes a dos de los más importantes poetas del siglo de oro español, con un sentido irónico. Me refiero a Garcilaso y a Fray Luis de León.

del coño; y carajo de rabias verbales,
de harapos y sustos, suspiros, escoban
abyectas materias, mugre seca, jorra
del seco mendrugo del mendigo pobre,
del perro que rabia, del hombre que ladra.
Palabras de luz raspada en la piedra:
sonidos perdidos, mortales, reales
que son, que fueron, llegando, pudriendo.
¡Y ah los caballeros que mean sus corazas!
¡Y los poetísimos con sus bellos versos!
«Corrientes aguas claras, cristalinas»,
sonando en el hierro con su luz chocante
mientras sífilis, podre, con malos unguentos
mataban el asco mordiente. Tarasca
biriqui*, ceñuda, morena ajo-oliente.
Todo brilla arriba, y el cielo es tan bello
«Salinas, cuando suena la música extremada»
que gargajo y combrón, o el puerco gusano,
la coña de los años, la coña de los cantos
se olvidan. Mas ellos mienten el ensalmo.
¿Cuántas palabras puercas y bárbaras, vulgares
nos joden y aperran, matan como el hambre
mas forman el humus rico de esta Iberia?
¿No son micro-fonemas lo que dio estado a fuerzas
que después se mintieron, disfrazadas de ideas?
Minúsculos sistemas reales, impensables
como *quantos* de historia ferozmente puntuales:
Pozo-plaza-taza, pizca-plato-traza, tiza-pesto-posta,
cuenco, cárcava, cachorro, tizne o plata, calza o jaca,
el pedernal y la yesca, el aceite de linaza,
la joroba, la jamancia*, la coroz* y el jamón,
¡la cebolla, la cebolla, el tomate y la cebolla,
el pepino y el gazpacho, la cebolla, la cebolla!
la zancada, el esqueleto tiqui-liqui, el cucufate,
¡y ala, jalaja, gilí, qué jaleo campanudo,
calvatrueno, garrapato, capuchino, caracol!
¡Qué cuerno, carranque, trasto! ¡Qué jaqueca del carajo,



zipizape, zurriagazo, zapatiesta, zafarrancho!
Haches, zetas, jotas, erres, tris-tras-qués.
Minofonemas que duermen en lo duro de romper,
y no significan nada, pero nos dan a entender
el Gran Imperio Español, y el joder de su poder.

LOS ÚLTIMOS IBEROS

Nosotros, euskaldunes, últimos iberos,
sabemos mucho más que los que dan lecciones
qué quiere decir patria, quién somos, qué podemos.

Nosotros, levantados contra los invasores
godos, árabes, romanos, que escupimos afuera,
y contra esos mestizos de moros y latinos llamados
[españoles,
defendemos lo nuestro y enrabiamos la furia
de una luz sin perdones y una verdad de origen
que arrancamos del fondo sagrado de lo ibero.

Nosotros, no vosotros que os vendisteis a todos,
conservamos aún nuestro solar indemne,
hijos de poca sangre, madrileños mendaces,

horteras centralistas, peles patrioteros.

Hay que revasquizar España, iberizarla,
salvarla del poder abstracto y absoluto,

volver a nuestras tribus, nuestro federalismo,
nuestra alegría fiera, nuestro respirar limpio,
nuestro no al centralismo francés y su dominio.

Pues ¿quién le dio a España estado? Don Felipe de
[Borbón³⁸
que nos unió a la francesa con compás y cartabón
dando por ley su *raison*. Y no, *monsieur*, no, señor.

³⁸ Felipe V (Versalles, 1683-Madrid, 1746), primer rey de España de la Casa de Borbón. *Raison*: razón, *monsieur*: señor.

Que aquí sólo existe Iberia: Cataluña y Aragón,
Andalucía y Galicia, Euskadi y Extremadura,
Valencia, Murcia y Asturias, Las Castillas y León.

Y nuestros pueblos libres, alzados, saben hoy bien
en dónde está la traición: Es en el capitalismo y en el
[centralizador
Madrid de los oligarcas y del Gobierno opresor.

De *Poemas órficos* [(1978) incluido parcialmente en
Poesía, hoy (1968-1979), 1981]³⁹

LA IRRACIONAL ALEGRÍA

En la mañana clara, la risa de los dioses
retumba como un trueno.

El toro subterráneo levanta la cabeza
y los árboles tiemblan millonarios de hojas.

Tempestad transparente. ¡Azul! Y de repente
una leve sonrisa femenina, perdida,
condena al silencio los grandes poderes,
y parece que algo dice.

Pero no dice nada.

VOLVEREMOS. Y ENTONCES...

Volveremos a nacer, y seremos,
no lo que fuimos, ni lo que pensamos,
sino aquello que a veces presentimos.

³⁹ Orfico, adj. relativo a Orfeo, hijo de Eagro, rey de Tracia, y de la musa Calíope —según otros, de Apolo y Clío. Fue el músico más famoso de la Antigüedad. Bajó a los infiernos en busca de su esposa. Murió despedazado por las Bacantes.

Volveremos, y no nos llamaremos
como ahora nos llamamos todavía
pese al trueno del dios que nos habita.

Volveremos. Tan distintos
del que somos, que quizá no recordemos
quiénes fuimos o somos, pobres diablos.

Volveremos reales. No como ahora,
fantasmas en la luz deshabitada.
Volveremos al mundo en que aún no estamos.

LA SALVAJE ALEGRÍA

Rodeado de dioses y demonios
en esta soledad insoslayable,
sólo Orfeo me asiste y me comparte.

Los que sin maldecir ni rezar, adoramos
los poderes ctonianos*, la primavera negra,
el aire libre y el suelto oleaje en las costas,
su perfume marino, su podre* estimulante,
estamos siempre solos frente a los hombres tristes,
violentos, vacíos, rebeldes para nada.

El poeta está solo. Salvaje es su alegría,
increíble su dicha si no es para los dioses,
y si algo le acompaña sólo es lo femenino
robado a las Bacantes⁴⁰, furiosas, adorables.
Aún en el mismo infierno, dilo tú, mi Eurídice⁴¹,
que olvidando a tu Orfeo te ausentas dulcemente.

⁴⁰ Mujeres que celebraban las fiestas bacanales en honor del dios Baco.

⁴¹ La mujer de Orfeo.

LO REAL DE LA REALIDAD

Hombres inconsistentes, mundos pulverizados,
estamos tan cerca de la nada
que cualquier cosa que exista, si es de verdad existente,
nos parece un milagro.

¿No lo son una mesa, una piedra, un tornillo?
¿Y una flor si resulta que además huele a nardo?

Las cosas más chiquitas son a veces sorpresas.
¿Cómo sin protección de los dioses existen?
¿O son ellas los dioses, o son teraphims?
¿O es el ser lo que se muestra simplemente
cuando un aspa-pensamientos manda al diablo las ideas,
las angustias, los amores y las mil y un trascendencias?

Los dioses sólo aparecen cuando el hombre bosteza,
y así, distraído, ve lo que existe en la ausencia;
y en las cosas, el milagro de su absoluta presencia.

LA ONDULACIÓN PERPETUA

Cuando cierro los ojos aparece el Invisible,
y mis labios tiemblan, quizá cantan.

¿Qué ven las estatuas con sus ojos ciegos?
¿Y la cabeza de Orfeo que arrastran las Bacantes
en el torrente bruto de un mundo sin medida,
qué dice sin decirnos cuando sus labios tiemblan
aunque no sea posible escuchar lo que enuncian
porque tan sólo hablan, en secreto, hacia dentro?

El arco es una cítara sin cuerdas;
la instantánea, violencia suspendida,
y la lira es como un arco sin flecha:
Una música sin centro, la ondulación perpetua.

EL HOMBRE ESTÁ SOLO

Punto en alto:

El instante fulminante,
el momento irreplicable,
el acto
en el que coincide lo increíble con lo exacto.

Y, extendida, abajo,
la primavera negra,
la muerte que da vida,
el coito
de los dioses-animales con las sagradas tinieblas.

Sólo el hombre,
cierta sonrisa inerte,
la frágil desnudez de su belleza
y el miedo
muestran en dónde está realmente el secreto.

De *Penúltimos poemas* [(1979-1981) 1981]

EL AGUA TEMBLOROSA DE LA LIRA

El agua transparente
en las cuerdas temblorosas de la lira
y tras ellas el rostro del dios invisible
y los números sueltos que acá y allá, en el juego,
donde la nada es lo mismo que el orden instantáneo
de la música, y uniendo
en el feliz concierto del arco y de la lira,
de la tensión y el miedo, de la flecha y el cero,
los dos rostros opuestos, pienso:

No soy Narciso⁴², ni un dios aún posible en proyecto,
no me veo en esas aguas, ni en el cielo
que ahora mira con amor al increíble infierno.
Sólo la música, sí, los números perdidos
que ahora se confunden con imágenes, veo:
El delirio racional, las mágicas medidas
pitagóricas y locas de lo bello.
¿Qué sabíais, pobres griegos, de la atómica tormenta
que late en lo más pequeño?

Y sin embargo, es cierto
que detrás de las aguas temblorosas de las lirás
está Orfeo.

CONCIENCIA CÓSMICA

Vivimos en la noche como en nuestra matriz,
y todo nos habla, pero no mentalmente.
Las estrellas puntúan nuestros centros sensibles;
la luna reactiva nuestro mercurio móvil;
y el espacio acaricia nuestras aspiraciones,
y envuelve los deseos que crecen sin medida.
Madre Noche, Magna Mater de cuanto en mí germina
y en ti encuentra la forma de las constelaciones,
la luz negra y el plasmó del canto que no suena
mas yo escucho mejor que con mi oído terreno.

⁴² Hijo del río Cefiso y de la ninfa Liriope. Se enamoró de su propia imagen mirándose en las aguas de una fuente, en la que se precipitó convirtiéndose en una flor así llamada.

ORFEO EN LA FLORESTA

El mundo canta en ti; no eres tú, no, quien canta.
Por eso te acompaña la naturaleza:
los árboles, las rocas, las flores y las fieras
respiran pausados y, estáticos, contemplan
el mundo al fin abierto, luminoso y vacío
unido por el ritmo que alienta en cuanto existe.
Nadie te escucha, Orfeo; se escucha como tú te escuchas
a ti mismo
en el canto que funde lo alto por lo bajo,
la tierra que habitamos y el cielo que nos llama,
la ferocidad radiante de la vida
y el éxtasis vacío de la muerte latente.
Y el canto —al fin comprendes— es lo único que existe,
el canto sin palabras, la vida conformada
más allá de los días tontos y pasajeros:
El canto que no suena y el ritmo sin sentido,
los números perdidos en las constelaciones,
matemática Urania⁴³, celeste ¡y ay vacía!
Pues ¿qué sentido humano tiene lo que sostiene
sin sentido el mundo? ¿Qué es la música, Orfeo?
Ni tú ni nadie sabe que en el fondo el secreto
de la música está, si ahondas en el silencio.

LA NOCHE ABIERTA

¡Ojo abierto de la noche sin mirada!
Más allá de lo humano encerrado en sí mismo,
en ti conciencia ciega, y hoy de pronto estrellada,

⁴³ Conviene saber que Urano era el dios latino del cielo, padre de Saturno.

veo la esplendidez de la noche reinante
y el ojo sin medida, la duración sin centro
y el mundo sin distancia de lo por fin abierto.
Todo está descubierto. Todo de pronto espande.
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-cero.

De *El mundo abierto* [(1984-1986) 1986]

POETAS POETÍSIMOS

Poetas poetísimos del do-re-mi-fa-sol,
mi música es distinta de vuestro sol-feo,
sólo suena en los espacios interestelares
y en la tiniebla esplendente de la noche sin sol
que no es exterior, que no es interior,
y no suena quizá
porque tan sólo existe más allá del yo,
del tú, del Dios
que tan sólo se muestra como un no-no.

SI DE PRONTO ME DETENGO...

Si de pronto me detengo porque advierto
que no soy centro de nada, que no irradío,
que no tengo proyectos ni siquiera los deseo,
veo

que cuanto más anulo mi personal conciencia,
más se muestran en mí ciertas presencias,
las de un mundo palpitante
que nada sabe del hombre ni de sus ideas
pero actúa sin descanso
y sin más ni más se muestra dentro de mí, me utiliza
como un órgano suyo, que es su yo, no es mi ¡oh!,
recoge todas las plantas y recoge las estrellas,
los vagos sentimientos, los bacilos, los metales y las olas.
Ya no pienso. Descanso.
Cuanto existe surge dentro de mí sin aparato,
sin esfuerzo, sin ideas y sin consideraciones.
Yo soy yo; nunca fui lo que creía que era.
Sólo pasivo nuestro lo que existe sin que sepa
fuera de mí, fuera,
lejos de lo que llamo con presunción conciencia.
Recojo, sólo recojo. Ya no proyecto ni idea.
Contemplo y canto asombrado lo que nunca comprendo.
¿Cabe acaso otra respuesta
a ese mundo que ignoro y que me cerca?

VOLVEREMOS AL LAGO

Volveremos al lago sin saber lo que somos,
dulcemente infinitos, mansamente perdidos,
mecidos por las aguas, y unidos, tan unidos
por el mundo sin nombre y el deseo sin forma
que ya nunca podremos decir qué nos une y separa.
¿Qué nos une? Poderes sagrados de la vida.
¿Qué se opone a lo cierto? ¿Qué quiere separarnos?
Poderes encontrados de la vida creciente.
¿No somos lo real palpitante y abierto?
¿No somos la vida y el perpetuo comienzo?

GLOSARIO

Ni que decir tiene que la elaboración de un glosario, que ayude a «comprender» la serie de poemas seleccionada, cuenta con profundas dificultades si reparamos en que la lengua natural en literatura como elemento material de base es sometida a un doble proceso de codificación, tal como viene teorizando la semiótica. De cualquier forma, con vistas al lector más necesitado, voy a exponer una limitada lista de palabras, advirtiendo en cualquier caso de la necesidad de mostrarse cauto ante una significación precisa por la razón antes apuntada.

achicoria: planta herbácea de hojas recortadas, ásperas y comestibles. Sus raíces secas, torrefactas y molidas, suministran un polvo grueso que se utiliza como sucedáneo del café, cosa muy frecuente en situaciones de pobreza.

«**aitá**»: padre, en vascuence.

albarrana: planta lilíacea.

arrabio: hierro colado.

«**arrantzales**»: pescadores, en vascuence.

balumba: alboroto, barullo.

calcanto: sulfato hidratado natural de cobre.

cárbaso: nombre antiguo del lino.

coroza: capirote de papel de figura cónica que se ponía por castigo.

ctoniano: adj. aplicado a las divinidades infernales, divinidades que fueron objeto de culto por parte de las sectas órficas, que creían en la inmortalidad y en la reencarnación.

envidia: energía.

etceterísimo: neologismo con el que G. C. ironiza sobre el tratamiento.

éter: espacios celestes. También, fluido sutil que, según los antiguos, llenaba los espacios situados más allá de la atmósfera.

ferrones: los que trabajan en una ferrería o forja o herrería.

fúlgido: brillante.

guarnicionería: sitio donde se hacen o venden guarniciones para las caballerías.

hidrocéfalo: que padece hidrocefalia o hidropesía de la cabeza.

indolencia: calidad de indolente o perezoso, apático o desidioso.

iris: meteoro en forma de arco que presenta los siete colores del espectro y que resulta de la refracción y la reflexión de los rayos del sol sobre las nubes y las gotas de agua en suspensión.

irisar: presentar un cuerpo los colores del arco iris. También, comunicar los colores del arcoiris.

irradiar: Despedir rayos de luz en todas direcciones.

jamancia: comida.

jerigonza: lenguaje enfático y de muy mal gusto. También, acción ridícula.

jocunda: alegre.

lacerado: lastimado, magullado. También, dañado, perjudicado.

leguleyo: el que trata de leyes sin conocerlas suficientemente.

lelo: tonto, simple.

limacos: babosas.

limbo: lugar donde se detenían las almas de los justos del Antiguo Testamento esperando la llegada del Mesías y donde «van» las almas de los niños que mueren sin bautismo. Por extensión, salir de la realidad.

machihembra: ensamblaje de dos piezas de madera que encajan una en otra.

magnesio: metal de color y brillo semejante a los de plata que arde con luz clara y muy brillante.

milenario: muy antiguo.

nónada: poco o muy poco.

peciolo: rabillo de la hoja.

perifollo: adorno.

pingajo: guiñapo o trapo viejo colgante.

podre: cosa podrida o pus.

protoplasma: sustancia que constituye la parte principal y viva de la célula.

rampante: rastrero.

«**sanseacabó**»: Ya está.

Tarasca biriqui: figura de dragón monstruoso que se sacaba en algunas poblaciones en la procesión del Corpus. También, espantajo. El adjetivo significa rufianesca.

trizar: hacer trizas o desmenuzar.

zahondar: ahondar o cavar la tierra o hundirse en ella.

COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR Y LA OBRA

[*Retrato alexandrino de Gabriel Celaya*]

«Aquel día primero que yo le vi llegaba con Amparito. Ella me parecía la gran mano que se había tendido y cogido a la cual Gabriel había puesto el pie en la borda y saltado, dejando atrás la barca y el estanque. Sentados los tres, ella ponía sencillez, hacía «mágicamente sencilla» la atmósfera que nos incluía. Él, estimulado, asomaba por su risa su gran cara de chico, su ojo claro y especificador, su frente ya un poco despoblada, y movía unas manos que si querían echar niebla, defensa, suave retiro tras de su movimiento ofuscador, no lo conseguían...

Sentado cerca de la ventana, un largo ocaso enviaba su rayo tibio hasta la frente del que conversaba. No recuerdo sus palabras exactamente, pero sí veo su rostro casi de expresión dolorosa en medio de su risa. “Pero, entonces, ¿tú?”, le dije. “Yo...”, pronunció él. El cielo parecía alto y remotísimo. Y debajo, desplegada, mucho más que petrificada, una naturaleza entera indiferente.

Charlando salimos de casa y, metiéndonos por la Moncloa, estábamos ya en el campo. Gabriel avanzaba, más concreto que nunca, dibujado contra el horizonte. Allí estaba con su “boina”, su “sombra”, sus “zapatos”, si ya no su “idea intransferible”. La luz resbalaba lisamente por todo el firmamento. Bajo aquella bóveda que parecía una oquedad comprobable, casi pavorosa, veíamos Amparito y yo a Gabriel adelantar. Se había quedado callado. El niño que prolongadamente había durado estaba mudo. Me acordé de sus versos:

*Me avergüenza pensar cuánto he mimado
mis penas personales, mi vida de fantasma,
mi terco corazón sobresaltado...*

Nos unimos a él. Una paz buena había empezado a sucederse en aquel cielo que se desnudaba.»

(V. ALEIXANDRE, «Gabriel Celaya», prólogo a *Poesías Completas*, de G. C., Madrid, Aguilar, 1969, pp. 17-18.)

[*Noticia de los heterónimos*]

Hasta entonces, Gabriel Celaya había sido Rafael Múgica, ingeniero industrial y poeta, bien entrenado en el ejercicio de una escritura lírica que se movía entre la vanguardia y la pureza, dos admirables ideales artísticos inservibles de hecho en 1940. Luego, sin afectar todavía a la existencia del ingeniero Rafael Múgica, el personaje poético se metamorfoseó en Juan de Leceta, escritor burgués en el mejor sentido que la Historia le ha conferido al término —quiero decir: urbano, realista, escéptico, vital, especulador, rebelde e individualista. Pero su tiempo no era el de la revolución burguesa. Lo que se ve muy claro en los poemas de Juan de Leceta es esa inadecuación: el personaje no entiende la situación social, humana, en la que se mueve. Tampoco le gusta. Se siente, además, aislado; un aislamiento que, en lo que a la literatura se refiere, hay que atribuir por partes iguales a la opacidad del contexto y a la originalidad de sus propios planteamientos. Incapaz, por tanto, de modificar su circunstancia, mal dotado por su vitalismo para las actitudes elegíacas, y por su civismo para las soluciones cínicas, acomodaticias, a Juan de Leceta sólo le quedaba una salida: cambiar él mismo. Y el cambio —conservando únicamente algunas viejas características, como la rebeldía— fue totalizador. Al fin y al cabo, la rebeldía bien entendida debe empezar frente a uno mismo. En consecuencia, Gabriel Celaya, la nueva personificación del literato, derrocó de un solo golpe de audacia al ingeniero Múgica y al poeta Leceta, suplantó simultáneamente al ciudadano empadronado y al personaje anterior. Gabriel Celaya no va a ser sólo otro escritor, sino también otro hombre real,

avecindado en una ciudad distinta, movido por otro amor, dedicado a otras actividades, sustentando otras ideas y creencias. Los cambios de voz poética son frecuentes, pero es muy raro que repercutan de modo tan decisivo en el Registro Civil. No creo que la literatura ofrezca muchos ejemplos de una mutación tan radical y sincera.

A partir de ahí, la evolución de Gabriel Celaya hacia la estética del compromiso parece inevitable. El nuevo personaje, motivado por el acto de rebeldía que nació, estaba en condiciones de vivir su circunstancia de manera diferente; incluso puede decirse que, por el mero hecho de ser «otro», la circunstancia quedó automáticamente modificada —al menos respecto a él. La primera consecuencia del cambio fue la superación de la soledad. El individualismo dubitativo e insatisfecho de Juan de Leceta se transforma al fin en un ancho y firme sentimiento solidario. Del aislamiento, Celaya pasa a la participación, dejándose arrastrar y a la vez impulsando la corriente de lo que se ha dado en llamar «poesía social», que él va a llevar a las posiciones más radicales, finalmente y simultáneamente compartidas por otros muchos escritores: poesía al servicio de algo, concebida —en sus propias palabras— como «un arma cargada de futuro», como una «herramienta para transformar al mundo».

(A. GONZÁLEZ, «Introducción» a *Poesía*, de G. Celaya, Madrid, Alianza, 1977, pp. 7-32.)

[*Sobre la obra de Celaya globalmente considerada*]

La obra de un poeta suele tener una unidad dramática y novelística, y cada una de sus partes adquiere su pleno valor sólo cuando se la ve en su capítulo propio, entre su antes y su después.

Quizá sea útil acentuar, desde el principio, el aspecto estructural y aun «técnico» a que aludía al empezar: la gran lección formal de Gabriel Celaya —y la menos valorada y aprovechada por quienes más debían, o sea, por los demás poetas— es su ambición constructiva, su aliento para organizar grandes poemas semi-dramáticos en que el debate de ideas y la exploración de

intuiciones metafísicas se desarrolla en una pluralidad de voces y personalidades, a veces de realismo periodístico, a veces de denso simbolismo, y a veces —también— de caricaturesca ironía —*La voz de Goethe en «off»*, por ejemplo—. Pues bien, me resulta imposible decidir si esta tendencia al poema grande es resultado o es causa de su gradual politización y de su ininterrumpido ahondamiento en la pregunta por lo humano, por el sufrimiento y el enigma de todos. De modo superficial, pero no falto de sentido, cabría decir que el ingeniero industrial Rafael Múgica, al dejar su profesión y formas de vida para convertirse en el poeta que llegaría a llamarse Gabriel Celaya, conservó y desarrolló su sentido del montaje de grandes maquinarias, obligadas a funcionar produciendo un determinado resultado con el movimiento de todas sus piezas. Pero esto habría que verlo también de un modo más hondo y literario: un poeta que, en vez de darnos sólo momentos de su «yo», gusta también de grandes relatos, cargados de cosas y lastre, y de amplios retablos a muchas voces, estaba llamado a enredarse en la gran aventura de todos y a convertirse —por lo menos, y peor le pudo ir— en poeta «tachado por la censura». Luego, a partir de ahí, a través de la complejidad de esas creaciones, y sin «superar» ni mucho menos «estar de vuelta» de nada, el poeta puede mirarlo todo en perspectiva metafísica y cósmica, y aun aplicando irónicamente el lenguaje de la física nuclear y de la matemática, para poner en su sitio la pequeñez de toda explicación y dejar en pie sólo la risa y el humor vital.



Sería imposible intentar acabar con una valoración general y un encuadre crítico y generacional, de la obra de Gabriel Celaya: es una obra que da de sí para media docena de poetas —y no lo digo tanto en sentido cuantitativo, como por la variedad de temas y formas—. Pero sí querría aún insistir, porque sé que voy contra la sordera y la cortedad de imaginación que prevalecen hoy ante la poesía: por mucho que me guste la actitud última de Celaya, su ingenio y su humor risueño, transcendiendo, sin «superarlo», todo lo que es deber de compromiso ético, aún admiro más —quizá porque me interesa como lección para mi propio trabajo— su capacidad de gran inventor y gran

constructor de retablos en verso. Al lado de la figura habitual del poeta de hoy, afinando su calidad hasta el paroxismo de la monotonía, Gabriel Celaya es un escándalo de invención, de riqueza, de originalidad, de variedad y —legitimándolo todo líricamente— de gracia personal en el acento.

(J. M. VALVERDE, «Introducción» a *Poesías completas*, tomo I, (1932-1939), de Gabriel Celaya, Barcelona, Laia, 1977, pp. 7-18.)

[*Contra la imagen tópica de Celaya como poeta social*]

Larga ha sido hasta el momento la producción literaria de Gabriel Celaya. Más de 50 libros sacados a la luz a lo largo de cuarenta años de actividad como escritor. Multitud de poemas publicados en la mayoría de revistas literarias de la posguerra. Poesía, narrativa, ensayo, teatro incluso. (El plan de publicación —sólo de su obra poética hasta 1976— abarca 11 tomos en la Editorial Laia.) Y, sin embargo, Celaya ha padecido del reduccionismo crítico como pocos autores.



Existen muchas razones que lo explican. Aunque no es éste el lugar de explicarlas todas, escogeré dos que creo significativas. En primer lugar, la vinculación política del autor, bien conocida por la sociedad literaria española. Ésta condicionó de alguna forma la recepción y valoración de toda su obra y asignó a Celaya el papel de portavoz de la ortodoxia estética de la literatura de intención marxista. En segundo lugar, la relevancia que se concedió a un texto programático que antecedía a una selección de poemas incluida en la famosa *Antología consultada de la joven poesía española* (1952) de Francisco Ribes. Es conocida la polémica que desató este libro, que reunía poemas de los nueve poetas que algunos críticos del momento consideraron los más importantes. Pues bien, en esas páginas Celaya explicaba su poética personal y vertía por convicción personal y en parte por provocación al garcilasismo y a los poetas religiosos ideas que en los años siguientes se convertirían en lemas de dicha corriente: «La poesía no es neutral», «La poesía

es un instrumento, entre otros, para transformar el mundo». (En realidad, ello no significaba una gran novedad después de la tesis XI sobre Feuerbach o la poética de A. Machado, pero eran otros años.)



Hora es ya de reivindicar la riqueza y complejidad —aun con sus altibajos cualitativos— de una obra extensa que de ningún modo puede reducirse a la vinculación a una corriente única y al compromiso social y estético que conlleva. Precisamente la nota que conforma el panorama total de la obra de Celaya es su naturaleza cambiante, su adscripción a diferentes estéticas, su incorporación de corrientes de pensamiento, su actitud moral y comunicativa que tiñe su tono poético —su discurso— y sus contenidos.

Buena prueba de esto se hallará en estas *Memorias inmemoriales* cuyo título estuvo a punto de ser, según manifestaciones del autor, *Las metamorfosis*, título que encierra no sólo las transformaciones vitales de Rafael Múgica y las variantes ideológicas y estéticas de Gabriel Celaya, sino también el carácter proteico —entiéndase de formas cambiantes— del hombre general en su existencia del que Celaya se considera ser prototipo.

En contraste con esta reducción a la etiqueta de poeta social. Gabriel Celaya se ha encargado repetidamente de confesar no sólo sus variadas influencias literarias, sino también las ideológicas. En una de las últimas entrevistas que conozco del autor, éste las señala con claridad: «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».

(G. DOMÍNGUEZ, «Introducción» a *Memorias inmemoriales*, de Gabriel Celaya, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 18-25.)

[*Gabriel Celaya y el lector-destinatario*]

A Gabriel Celaya le preocupa el lector-masa, pero no anticipa la reacción de éste al fenómeno poético. El concedor de lite-

ratura distingue fácilmente entre autor real y autor ficticio (*dramatis persona*); incluso disfruta de su arte, aunque no comparta la ideología. Con el lector-masa ocurre de otro modo. Tal el comportamiento de los trabajadores marxistas rechazando las proclamas de *Cantos iberos*. En su opinión, tan burgués continúa siendo el autor real como el ficticio, el gerente de la ebanistería donostiarra como el cantor de los obreros. Entiéndalo Celaya o no, en la mente de ellos se trata de una misma persona que no consideran de los suyos. A esta conclusión se llega por una doble fuente: declaraciones del autor e inferencias entre verso y verso. En verdad, ambas informaciones se complementan, con la particularidad de que los poemas adelantan el fracaso y sugieren los motivos dentro de un planteamiento general, mientras que las declaraciones tienden a objetivar la explicación después de numerosas aproximaciones fallidas. «A vuestro servicio», por ejemplo, que data de 1950, precede a la mención retórica de «unas desatendidas capas sociales» en busca de su portavoz, anotada en la primera poética del vasco. No es a él a quien esperaban. La crítica no lo ha destacado en el análisis de los poemas, tal vez porque el autor solamente de paso se refiere a tan desalentadoras experiencias. Así, pues, el público-pueblo de Celaya es una utopía. No responde a las oscuras clases sociales que él, poeta-líder, identifica con los obreros; los camaradas le desconocen por diversos motivos, siendo los principales su origen y tardía vocación social. Tampoco convoca a la masa popular, cuyas preocupaciones inmediatas discurren lejos de la poesía, «un arma cargada de futuro», que ni siquiera vale para adorno de pared. Consecuentemente, el poeta discurre entre un destinatario ideal y el lector histórico desconocido, un compatriota cuyos sentimientos cree traducir y a quien transmite el programa revolucionario desde arriba. Es su confidente y su testigo, su interlocutor mudo y el receptor a la medida del deseo, pero incapaz de sustituir al verdadero destinatario marxista. En alguna ocasión el donostiarra apela a los jóvenes poetas del futuro, confiado en la reivindicación final del partido.

(J. M. GONZÁLEZ, *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960)*, Madrid, Edi-6, 1982, pp. 249-250.)

«En plena crisis de la “poesía social”, cuando Celaya retoma viejas actitudes y concepciones de las vanguardias literarias, publica dos libros expresamente combativos. Los dos toman por objeto lo vasco. Se trata de *Rapsodia euskara* y de *Baladas y decires vascos*. En ambos subyace un proyecto consciente de aplicación de la poesía social —la poesía como arma— a esta problemática, tal y como lo ha manifestado el escritor donostiarra: “Intenté una nueva puesta a punto de la poesía social aplicando ésta a la problemática de mi Euzkadi natal mediante una combinación de sus viejas leyendas con su actual efervescencia revolucionaria. Pero esto no podía tener verdadero sentido mientras no me expresara en euskera, como lo hacía de niño, cuando aún no sabía el castellano. No obstante, tanto *Rapsodia euskara* como *Baladas y decires vascos* son dos libros nacidos de mi más profundo sentir”. Pero no son éstas las únicas ocasiones en que se ocupa de lo vasco. Ya, en 1955, publica uno de sus libros más conocidos y leídos, *Cantos iberos*, en donde hallamos un claro precedente de muchas de sus preocupaciones expuestas en *Iberia sumergida*. El mismo título es ya lo suficientemente explícito. Pero, dicha sea la verdad, si abundantes y comunes son las preocupaciones de ambos libros, no son escasas tampoco las diferencias, como veremos más adelante. De todas maneras, ha sido el mismo Gabriel Celaya el que ha puesto el dedo en la llaga al salir al paso de posibles interpretaciones y análisis del tema y problemática de España en sus *Cantos iberos* en relación con sus poemas de tema vasco. Así, al prologar la segunda edición de este libro ha formulado las siguientes matizaciones: “Piénsese, para comprender aparentes contradicciones de estos cantos con mis poemas vascos, cuánto me impresionaba a mí el que César Vallejo y Pablo Neruda, aún no siendo mesetarios, como yo no lo soy, pudieran sentir en su entraña los problemas de la península. Pues la cuestión de que se trata —más que castellana— es ibera”. Pero este razonamiento tan simple, que en alguna medida resulta efectivo y real, no nos sirve para explicar importantes contradicciones existentes entre ambos libros y en las que, como ya he dicho, nos detendremos oportunamente.

Hay, además, numerosos testimonios de su preocupación por el tema vasco-ibero desperdigados a lo largo de su obra en los que laten elementos similares a los que constituyen el nuevo libro. No es ésta la mejor ocasión de enumerarlos en su totalidad. Valgan, como botón de muestra, las palabras que a continuación les cito, extraídas de su prólogo “Nadie es nadie” con el que abría, en 1953, su libro *Paz y Concierto*: “Nadie es nadie. Nadie es nadie. Hay que decirlo y redecirlo hasta sentir cómo en el hombre del pueblo la modestia y la dignidad se identifican y cómo, a ras de tierra y sin filosoferías, nuestra ibérica matriz, rica en aceites, en metales, en espartos, en vinos, en cordilleras vertebrales y ríos decisivos, en sales extendidas y en almendras rícamente espesas, en tormentos geológicos, estilos neolíticos, hombres varios del mar abierto y el mar colonizable, de la meseta y la huerta, de la alta y baja montaña, la humildad y el orgullo, sustancian su único sabor precioso”.

Iberia sumergida, de todas formas, en cuanto a su proyecto inicial de poesía histórica y por la coyuntura en que ha sido escrito y publicado, parece tener objetivos más precisos y tratamiento distinto de esta problemática al proporcionado en los libros que les he citado. Por de pronto, esta nueva publicación se presenta en un marco de acentuada ironía salvo escasos poemas de autoafirmación “arcaico-milenarista”. Además, esta poesía presenta batalla, conscientemente planteada, lo que equivale a retomar la poesía como arma más que como artefacto verbal autónomo o como vehículo de comunicación, concepciones estas últimas también de nuestro poeta en momentos determinados.

(A. CHICHARRO, “Revasquizar España”: *Reflexiones en torno a Iberia sumergida*, de Gabriel Celaya, Granada, Universidad de Granada, Curso de Estudios Hispánicos, 1980, pp. 20-23.)

COMENTARIO DE TEXTO

A) Texto

AVISO

La ciudad es de goma lisa y negra,
pero con boquetes de olor a vaquería,
y a almacenes de grano, y a madera mojada,
y a guarnicionería, y a achicoria, y a esparto.

Hay chirridos que muerden, hay ruidos inhumanos,
hay bruscos bocinazos que deshinchán
mi absurdo corazón hipertrofiado.

Yo me alquilo por horas; río y lloro con todos;
pero escribiría un poema perfecto
si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos.

B) Análisis

1. Consideraciones previas

«Aviso» es un poema que forma parte de un libro de curioso título, *Tranquilamente hablando*, escrito ya mediada la década de los cuarenta y publicado por el propio poeta en «Norte», su editorial-colección literaria, en 1947, un año especialmente productivo para Celaya en lo que a publicaciones respecta, una manera de darse a los demás. Este libro, así como *Avisos de Juan de Leceta* y *Las cosas como son* (un «decir»), tiene un

responsable en su portada. Se trata de «Juan de Leceta», esto es, se trata de un nuevo heterónimo que Gabriel Celaya crea para que se haga responsable de una nueva ideología estética que está fraguando en él. Como vamos a ver a continuación, atrás parecen haber quedado las búsquedas de las interioridades psíquicas, la exploración de lo desconocido del hombre, así como la ansiada construcción de aparatos verbales más o menos puros. El tono de su poesía, como sabemos, ha cambiado; también, su destinatario. Pero veamos todo esto en concreto, aunque antes no quiero dejar de referirme a un hecho que el lector debe conocer: éste y otros poemas del estilo le costaron a Gabriel Celaya la excomunión de muchas de las iglesias poéticas de la época, la intervención en polémicas como la que tuvo lugar en las páginas de la revista leonesa *Espadaña* y la necesidad de justificar en voz alta su nuevo quehacer poético o antipoético —le daba igual entonces al hoy Premio Nacional de las Letras Españolas.

2. *Sobre el sentido o lógica interna del texto*

El poema, que consta de diez versos, se presenta dividido en tres estrofas de cuatro versos la primera y tres las dos restantes, en las que el yo poético se enfrenta a una «descripción» de una realidad urbana y cotidiana inmediata y a los efectos que dicha realidad provocan en él. Así, en la primera estrofa se identifica la ciudad con el asfalto que no logra ocultar elementos de una realidad miserable y pobremente agrícola y rural. En los siguientes tres versos, el poeta se muestra atraído negativamente por otros aspectos de la vida urbana: los ruidos industriales, etcétera. Finalmente, en la última estrofa, el poeta reacciona frente a esa situación concreta, dados los tiempos que corren, mostrando su disponibilidad social hasta el punto de estar dispuesto a sacrificar la elaboración de una poesía perfecta por resultar indecente e impropia de dicha situación.

Esta paráfrasis comprensiva del texto en su lógica interna es lógicamente sólo un medio para allegar algunos elementos que ayuden a explicarnos lo que realmente importa: no lo que parece que dice, sino cómo dice lo que parece que es en realidad lo que dice; así como en relación con qué tradición o situación

literaria se habla de esa manera. Por tanto, pasemos a considerar los rasgos específicos del texto y la concepción de la poesía de que parte.

3. *Sobre los rasgos específicos del texto y la concepción de la poesía de que parte*

He dicho antes que éste y otros poemas del estilo levantaron una gran polvareda a su paso por los caminos de la España de la miseria y de la guerra silenciosa, a su paso por los caminos poéticos del soneto clasicista y místico-imperial. Precisamente, en relación con esa situación literaria más o menos inmediata, un poema como «Aviso» no podía actuar de otra forma si tenemos en cuenta que, en presente de indicativo, se ocupa de un «aquí» y de un «ahora» precisos, esto es, toma como referente una situación social dada e inmediata; además, lo hace de una forma absolutamente irregular desde el punto de vista métrico, con versos de once, doce, trece, catorce y quince sílabas, con una distribución acentual de los versos también irregular y con algunas asonancias; da entrada a elementos lingüísticos poco poéticos o incluso algunos de ellos antipoéticos con respecto a la inmediata tradición poética: «vaquería», «almacenes de grano», «guarnicionería», «achicoria», «esparto», «chirridos», «ruidos», «bruscos bocinazos», etc.; y carece por lo demás de recursos retóricos tipificados, esto es, y salvo la presencia en el primer verso de una metáfora imperfecta y dura al oído, es un texto muy pobre en este sentido, si bien esto no quiere decir que tal pobeza retórica deje de desempeñar una nueva función retórica, tal como intentaré razonar ahora después.

El poema se presenta, pues, pleno de elementos impuros con arreglo al patrón poético dominante, pleno de elementos coloquiales y escrito en un tono conversacional, etc. Pero no sólo «hace» esta poesía así, sino que la «dice» abiertamente, esto es, el poeta es consciente de una manera clara del nuevo lugar en que se está situando poética y socialmente: los dos últimos versos del texto son aplastantes en este sentido: «pero escribiría un poema perfecto/si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos».

Esta nueva ideología estética se encuentra calada por un compromiso social de base existencial (verso 8: «Yo me alquilo por horas; río y lloro con todos») que le mueve a darse a los demás, aunque la conciencia del momento presente y determinados criterios éticos (verso 10: «Si no fura indecente hacerlo en estos tiempos») le impiden dar el fruto perfecto de su trabajo poético (verso 9: «pero escribiría un poema perfecto»). Así, pues, mediante ese específico uso de la lengua brevemente comentado, procura el poeta el establecimiento de la comunicación no ya sólo con los lectores de poesía, sino muy especialmente con el hombre cualquiera (recordemos la segunda parte del verso 8: «río y lloro con todos»), razón que le lleva a usar elementos prosaicos que allanen obstáculos y procuren dicha comunicación. Esto le lleva al poeta además a huir de todo trascendentalismo y a dar entrada a la vida cotidiana, describiendo las vivencias y situaciones (ténganse en cuenta las dos primeras estrofas del poema, en las que la simple enumeración de olores y ruidos constituye el medio para dar cuenta de una situación social deleznable y de escaso desarrollo), esto es, describiendo elementos de la existencia del hombre concreto, lo que es una manera de aproximarse a su esencia misma, si tenemos en cuenta el conocido principio existencialista. Pero además esta nueva ideología estética, de la que este poema es una de sus primeras concreciones, se deja notar en el tono angustiado de los versos, etc. Ahora bien, esta poética y, consecuentemente, la nueva manera prosaica de escribir deben ser objeto de una explicación global que, partiendo del texto, intente separarse de él para constituirse en algo más que en una simple glosa interpretativa.

4. *Sobre el sentido y funcionamiento históricos del texto y de su poética*

Ha quedado escrito que el poema es un producto conscientemente —hasta donde esto pueda llegar, claro está— imperfecto y pobre en recursos retóricos o, dicho con otras palabras, que es un texto prosaico. Asimismo decía que tal prosaísmo facilitaba de alguna manera la comunicación al crearse de esta forma la virtualidad de un nuevo y más amplio público lector,

el ansiado «hombre cualquiera». Sin embargo, aunque tales afirmaciones tengan un grado de verdad, existe otra explicación del prosaísmo que lo da como un recurso retórico y no como un fallido acto poético. Esta poesía, como se ha visto, queda iluminada no sólo por sí misma, sino muy especialmente por aquella a la que se opone y rechaza, considerándose a sí misma marginal e imperfecta, aunque finalmente poesía. Desde esta perspectiva, y el mismo Celaya lo ha razonado en su *Inquisición de la poesía*, en 1972, esta manera de proceder en poesía vendría, por negación, a asegurar la, llamémosla así, vida literaria, esto es, procuraría al extrañamiento inevitable para asegurarse así una recepción literaria. De esta manera frente a tanto soneto y a tanta escayola poética ¿qué efectos podría tener un poema como «Aviso»? Queda justificado, pues, que el prosaísmo cumple una función de técnica de literaturización, por decirlo así, esto es, cumple una función retórico-literaria, lo que no excluye que cumpla asimismo con la originaria función pragmática de la retórica, es decir, que sirva para modificar la situación de quien escribe a través del consciente uso de la palabra, «creando conciencia», etc. Por tanto, el prosaísmo, que en nuestro caso es un recurso retórico y no un fallido acto poético, tiene un efecto poético y, digámoslo descriptivamente, social. De ahí que no extrañe que años después y sobre esta misma base se construyera lo que se ha dado en llamar «poesía social», denominación ésta que, como buen insulto —este es su origen—, nació cargada de sentido y no como simple tautología y de la que nuestro poema es en efecto un aviso.

EJERCICIOS

A. Sobre la poesía de Gabriel Celaya

1. *Determine en qué poemas aparecen elementos como «la luna», «los ángeles», «el misterio», «la noche», «el otro yo» (o inconsciente) y razone a qué poética pertenecen.*
2. *En la poesía de G. C. hay muchos elementos coloquiales. ¿Podría aislar algunos de ellos, explicar en qué grupo de poemas se encuentran con mayor abundancia y reflexionar sobre si realmente son elementos «poco» poéticos o incluso antipoéticos o si, por el contrario, cumplen una función finalmente de tipo estético?*
3. *¿Qué sentido común o qué sentidos diferentes pueden tener lo español, lo vasco y lo ibero en los poemas seleccionados de Cantos iberos, Rapsodia euskara, Baladas y decires vascos e Iberia sumergida?*
4. *Aísle los elementos de la tradición mitológica que G. C. incorpora a sus textos y reflexione sobre el nuevo o específico sentido que puedan tener en dichos textos.*
5. *Aísle los elementos de la poesía de G. C. que tengan como referente la ciencia en su desarrollo actual y reflexione, al igual que en el ejercicio anterior, sobre el específico sentido que puedan tener en su poesía.*

6. *¿Qué sentido da G. C. a la tradición poética en su poema «Hablando en castellano»?*
7. *La poesía, como toda actividad comunicativa, se dirige siempre a un lector. Ahora bien, no siempre se interpela directamente a él en los textos. El ejercicio consiste en anotar las ocasiones en que se apele al lector directamente y en reflexionar a qué puede deberse tal hecho, estableciendo la etapa o momento poético en que dichas interpelaciones se producen con más frecuencia.*
8. *En un determinado momento de su quehacer poético, G. C. aboga por una poesía real o auténtica, construida por un yo colectivo, con una doble función, poética y pragmática. ¿Quiere esto decir que no es una poesía simbólica y que existe la posibilidad de una poesía inauténtica?*
9. *El sentido colectivo que ve G. C. en toda actividad poética le lleva a plantear en algunos textos, como en los seleccionados de su libro Operaciones poéticas, una determinada idea de lo que pueda ser el plagio, la originalidad, etc. Analice sus «razonamientos poéticos» y reflexione sobre ellos.*
10. *Lea los poemas de su libro La higa de Arbigoorriya, especialmente, anote las ironías del poeta, analícelas y, a la luz de su momento vital e histórico, explique a qué pueden deberse.*

B. Temas de redacción y debate sobre cuestiones generales acerca de la poesía a propósito de la producción poética de Gabriel Celaya

11. *Sobre la naturaleza lingüística y/o ideológica de la poesía (la ideología como un «añadido» o como la materia prima, que existe en la lengua misma, de la poesía, etc.).*

12. *Función social de la poesía («creación de conciencia», mostración de lo real a través del uso auténtico o estético de la lengua, crítica de la sociedad, etc.).*
13. *Poesía y vida (poesía de la vida y vida de la poesía, el «yo poético» como personaje y el «yo vital», etc.).*
14. *Poesía y política (la poesía durante el franquismo y su sobredeterminación política, el poeta y el compromiso político o social, la poesía y la censura, etcétera).*
15. *Sobre la perfección estética o eficacia comunicativa de la poesía (¿Se puede hablar de perfección en poesía? Concepciones esenciales, esto es, vinculadas a una práctica poética, y criterios que emplean para establecer dicha perfección).*
16. *Los modos de hacer poéticos contemporáneos en España.*
17. *La métrica y la poesía actual (ruptura de los modelos métricos tradicionales, el verso libre, el ritmo y los nuevos tipos de regularidades métricas, etc.).*

Títulos publicados

Antología poética de la generación del 27

Edición de F. J. Díez de Revenga

Antología de Bécquer

Edición de M. P. Díez Taboada

Antología del cuento literario

Edición de M. Díez Rodríguez

La vida del buscón llamado don Pablos

F. de Quevedo

Edición de E. Gutiérrez

Fuente Ovejuna

Lope de Vega

Edición de J. Sánchez Lobato

El sí de las niñas

L. Fernández de Moratín

Edición de José J. Satorre Grau

Luis de Góngora: Antología poética

Edición de A. del Rey Briones

El sombrero de tres picos

Pedro A. de Alarcón

Edición de J. B. Montes Bordajandi

El Romancero y la lírica tradicional

Edición de M.^a Teresa Barbadillo de la Fuente

San Juan de la Cruz: Poesía y Antología de prosa

Edición de Juana Vázquez Martín

Rosalía de Castro: Antología poética

Edición de Arcadio López-Casanova

Cartas marruecas

José Cadalso

Edición de S. Solé y J. Palomar

Antología del Quijote

Miguel de Cervantes

Edición y selección de D. Chicharro Chamorro

F. de Quevedo: Antología poética

Edición de Francisco Gómez Redondo

Escuadra hacia la muerte

Alfonso Sastre

Edición de J. Estruch Tobella

Tres sombreros de copa

Miguel Mihura

Edición de M. Villar Corrales

Antología poética del siglo XVIII

Edición de S. Eizaguirre

La Vida es Sueño

P. Calderón de la Barca

Edición de A. Hurtado

Antología poética. Grupo Cántico

Edición de J. Calviño

De San Pascual a San Gil

Domingo Miras

Edición de L. Alonso

Cuentos escogidos

Ignacio Aldecoa

Edición G. Rey

Federico García Lorca: Antología

Edición de M. Cifo

La estanquera de Vallecas. Viva el duque nuestro dueño

Alonso Santos

Edición de M. T. Olivera

Combate de Ópalos y Tasia

Sombra y quimera de Larra

La Magosta

Francisco Nieva

Edición de Phillys Zatin-Boring

Antología de la poesía hispanoamericana del siglo XX

Selección y edición de Luis A. Girgado

Antología poética de Gabriel Celaya

Selección y edición de Antonio Chicharro Chamorro

El Alcalde de Zalamea

Edición de Juan B. Montes Bordajandi

La colección Alhambra Literatura edita y anota con rigor un texto literario y lo acompaña de variados materiales que hacen de cada título un instrumento vivo para el trabajo en las aulas: estudio preliminar que sitúa la obra en su contexto histórico, bibliografía anotada, cuadros cronológicos, comentario de texto, vocabulario y selecta antología de críticas.

El poeta Gabriel Celaya, Premio Nacional de las Letras Españolas, representa una de las voces más importantes del panorama poético español contemporáneo. Su obra, que se extiende por cerca de seis décadas de nuestra más reciente historia literaria y se aproxima al centenar de libros, abarca en sí misma los caminos más diversos de la poesía española, haciendo que la misma resulte verdaderamente insoslayable. La presente *Antología* es una excelente muestra del quehacer poético de Celaya.

Antonio Chicharro, Profesor Titular de Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada, desarrolla su investigación en aspectos de teoría de la literatura, pensamiento literario español y poesía española contemporánea, habiéndose especializado en la obra de Gabriel Celaya, tal como lo demuestran sus numerosas publicaciones.

