

Primeras exploraciones poéticas y vuelos bajos de Gabriel Celaya

por Antonio Chicharro Chamorro
(Universidad de Granada)

1. Los primeros libros poéticos de Gabriel Celaya son fundamentales en el sentido más pleno de la palabra, porque se constituyen en piezas angulares sobre las que el poeta va levantando el alto y multiforme edificio de su poesía y porque se hallan sustentados a su vez en el solar de la modernidad poética, lugar éste que nunca abandonará el poeta, independientemente de en qué dirección coyuntural apunte esa modernidad. El propio Gabriel Celaya, agobiado probablemente por algunas interpretaciones simples y reduccionistas explicaciones de su poesía, se ha aprestado a mostrar la ilación interna de su discurso poético, poniendo delante de los ojos de los lectores la unidad de acción que ha fundamentado todo su discurso: alcanzar un estado de conciencia que le permitiera romper la conciencia cerrada del yo individual y conseguir otra más allá de la que normalmente nos gobierna (1987), p. 39). Asimismo, ha reflexionado sobre el paulatino grado de expansión de esa conciencia transindividual básica: de la conciencia mágica a la cósmica, pasado por la conciencia colectiva, esto es, conciencia de la inconsciencia arquetípica, de lo colectivo y de su lenguaje, conciencia de la totalidad del ser, lo que implica su ruptura con la categoría de sujeto trascendental: el sujeto individual o poeta sólo es un medio en el que se muestra el ser, por lo que es parte del objeto. De ahí que el poeta vasco llame al primer grado de conciencia, que es el que más nos interesa ahora, conciencia mágica o diacrónica de la humanidad, el único y oscuro registro del recuerdo transfigurado de toda la humanidad. Pensar así conduce, como no resulta extraño, a que el poeta exalte el misterio del ser, del que no es posible una explicación racional y frente al que sólo cabe una actitud contemplativa tirando paso a paso de los hilos del tejido verbal de la poesía.

Esta interpretación última unificadora de su poesía efectuada por nuestro viejo poeta, independientemente de que se ajuste en mayor o menor medida a la realidad, aunque cabe afirmar de salida que posee elementos de reconocimiento globales difícilmente cuestionables, justifica una vuelta crítica a aquellos primeros libros y llena de actualidad su explicación. Ahora bien, no se interprete esta vuelta como un viaje en busca del verdadero poeta que algún día se entretuvo perdido en el bosque del realismo social, porque Gabriel Celaya jamás abandonó el espacio de la poesía, tal como ponen de manifiesto sus propias reflexiones y tal como se puede comprobar por la unidad de éstos y posteriores libros en concepciones básicas, aunque existan diferencias notables por lo que respecta a sus mecanismos productivos.

2. Voy a centrarme en el titulado *La soledad cerrada*, de 1947, que agrupa seguidos un libro de igual título y *Vuelo perdido*, libros éstos escritos con anterioridad a la guerra civil y dados el público en plena y autárquica postguerra.

El primero de ellos resultó premiado por el Lycéum Club Femenino de de Madrid en el concurso celebrado con motivo del Centenario del nacimiento de Bécquer —se da la circunstancia de que Celaya ha tenido siempre a Bécquer como uno de sus poetas predilectos, habiéndole dedicado artículos e importantes estudios críticos (v. Chicharro, 1989, p. 77 y ss., p. 199 y ss. y p. 237 y ss.), así como se produce su "recuperación" en los años treinta, tal como expone Cano Ballesta (1972, pp. 254-255): "En el ambiente se perciben (1934-1935) signos de una evolución hacia gustos neorrománticos (...) El cansancio y agotamiento a que lleva la estética purista impone la necesidad de conducir la poesía "a manos más cálidas". Bécquer había de ser el nuevo guía (...) La gran mayoría de los escritos jóvenes acogen con entusiasmo la celebración del Centenario de Bécquer"—, el 14 de julio de 1936, por lo que iba a ser publicado por Aguilar, pero la guerra civil no lo permitió. Su primera edición apareció, como digo, en 1947, en "Cuadernos de Poesía Norte" de San Sebastián, pequeña editorial fundada precisamente por Celaya y Amparo Gastón, su mujer. Iba firmado por Rafael Múgica e inauguraba las sucesivas publicaciones de "Norte", colección de signifi-

cativa trayectoria. *La soledad cerrada* incluye nueve largos poemas y *Vuelo perdido* ocho, de amplia factura todos ellos. Por otra parte, no está de más conocer que el poema "Rapto" aparece inacabado; también, que estos libros no han conocido otra edición que la de su inclusión en *Poesías Completas*, de 1969 y siguientes ediciones, en las que incluye Celaya dos poemas que no habían formado parte de ningún libro hasta entonces: "Tierra" y "Primavera", publicados, respectivamente, en *Floresta* (núm. 4) y *Cuadernos de Poesía* (núm. 4), aunque en este caso fragmentariamente, siendo ésta la primera y excepcional aparición pública del poeta vasco en la postguerra, cosa que no volverá a ocurrir hasta 1946, año en que edita *Tentativas*.

3. La edición de un libro de estas características no pasó desapercibido para la crítica del momento. Así, por ejemplo, la alicantina revista *Verbo* publicó, en 1948, una reseña en la que supo ver la específica orientación del surrealismo del Múgica Celaya al decir: "Sin llegar a un frío automatismo demoledor y ciego, el poeta navega por una corriente surrealista, siempre atraído por las profundas e inalcanzables profundidades del subconsciente, en cuyo espejo, acecha el eco de sus preocupaciones creadoras y estéticas —estéticas, sí, pese al concepto de Breton". Por su parte Concha Zardoya (1949) resalta el romanticismo de base del libro, así como el uso que hace de metáforas modernas y originales.

Resulta curioso observar cómo esta breve crítica de aquel momento recibía con buenos e inteligentes ojos este fruto cultural republicano en época de pretendido imperial afianzamiento franquista en todos los niveles de la vida de este país. Así, pese a exilios y militares triunfos, no sólo no pudo acabarse con la memoria histórica de los vencidos que quedaron dentro de España, sino que tampoco pudo impedirse ésta y otras prácticas de cultura netamente republicana y europeísta, aunque en franca resistencia y en coexistencia con otras tendencias nuevas a la defensiva, tales como el existencialismo, en cuyo desarrollo tanto colaborara el propio Celaya con su fundamental libro *Tranquilamente hablando*, también publicado en 1947 y en su misma editorial. Esto es lo que explica que ya en aquel tiempo hubiera críticos que, como el caso de Pérez Valiente (1949), dieran cuenta del desajuste existente al decir: "*La soledad cerrada* (...) muestra que habría que valorar centrándola en su tiempo y que responde a un concepto poético rebasado que se afirma en las últimas consecuencias del preterido surrealismo", es un libro muy interesante, su entonación surreal acrecienta dicho interés y su calidad está avalada por el Premio Lyceum que se le concedió; pero habría que valorar centrándola en su tiempo".

Pese a todo, la simple existencia del libro publicado es ya profundamente significativa, aunque no pueda ignorarse que mayor repercusión que este poemario iba a tener la editorial-colección de poesía que inauguraba y que supuso para el poeta encontrarse de pronto con la feliz noticia de que muchos españoles "segúan viviendo".

Por otra parte, hay críticas más próximas a nosotros en el tiempo que han situado, como resultado lógico, *La soledad cerrada* dentro del incipiente neorromanticismo de la época, como se puede observar cuando, por ejemplo, Cano Ballesta (1972, p. 253) dice: "*La soledad cerrada* (1934-1935) muestra de modo palpable la nueva orientación hacia un neorromanticismo hábilmente mezclado de simbolismo. No en vano obtuvo uno de los premios del centenario de Bécquer" o cuando de la Concha (1973, p. 100) se manifiesta en el mismo sentido diciendo que con *La soledad cerrada* se incorpora Rafael Múgica al movimiento neorromántico, pero por caminos alexandrinicos: exaltación vitalista, integración de fuerzas primarias, etc.

Conocidas estas consideraciones de algunos críticos e intuida la posible repercusión del libro, disponemos ya de algunos elementos de interpretación básicos de su sentido literario. Pero dejar planteada la clara filiación surrealista y neorromántica del poemario, sin entrar en algunas explicaciones más particulares, es quedarse en los comienzos mismos del camino crítico, por lo que se hace necesario ahora por mi parte analizar el libro en algunos de sus aspectos, así como tratar, con la inestimable ayuda teórica del propio Celaya, acerca de la relación que pueda existir entre el surrealismo y el romanticismo.

4. En relación con esta última cuestión, no debemos perder de vista la orientadora explicación, como he dicho, que el poeta y crítico ofrece al respecto (1972): el romanticismo supuso en el siglo XIX una reacción frente a la sociedad industrial burguesa. A

partir de él, básicamente unidos y obedeciendo a circunstancias comunes, van apareciendo sucesivamente los formalistas "ismos", manifestaciones de vanguardia, de las que el surrealismo es una más, aunque la última y más importante, ya que al menos inicialmente poseía cierta coherencia teórica además de que sus influencias han sido duraderas. Con esto queda resaltada la relación que tanto el romanticismo como el surrealismo mantienen, llegando a tener ambos presupuestos comunes: uno y otro coinciden en la rebeldía contra el sistema instituido, se sitúan en contra de la razón lógica burguesa y poseen técnicas comunes como la videncia onírica, la entrega al flujo, técnicas que el surrealismo practica de manera más acre. En este sentido el poeta me decía en una carta, que permanece inédita y está fechada en Madrid, el 30 de agosto de 1976, lo siguiente: "La entrega al flujo, la antipatía por lo elaborado, la videncia onírica o de otra clase, la impetuosidad, el desorden, la violencia, la abundancia son —no sé si mis defectos o mis virtudes— desde luego características tanto del romanticismo como del surrealismo".

Queda clara la radical vinculación de ambos movimientos no sólo por los presupuestos o técnicas productivas, sino también por ser en ambos casos reacción del poeta al sentirse desclasado en un medio burgués que lo ignora, por lo que el poeta termina yéndose a otro lugar, el de su propia interioridad, su propia subjetividad, el espacio donde vienen a reconvertirse los problemas políticos del romanticismo, según García Montero.

Si tenemos todo esto en cuenta, no tiene sentido decir, como lo hace Benet (1951), que la mitología que creó Rafael Múgica en su primera etapa podría calificarse mejor de neorromántica que de onírica y carece de radical relevancia colocar "a ultranza" la etiqueta de surrealista o neorromántico a éste o a aquel libro de Celaya de estos primeros años.

5. Dicho esto, pasemos a una lectura detenida de los libros en cuestión en algunos de sus aspectos más relevantes. Así, por ejemplo, en relación con su estricta presentación lingüística y métrica, se observa que la primera parte de *La soledad cerrada* consta de nueve poemas de versos predominantemente largos, aunque no faltan poemas de versos cortos, pero en cantidad inapreciable. Los versos son amétricos de larga andadura: catorce y dieciseis sílabas e incluso alguno de veintiuna. Exceptuando el poema con el que se inicia el libro, que consta de dieciseis versos, los demás son de muy larga extensión: varios de sesenta, de noventa y seis, de ochenta y cuatro, etc. En *La soledad cerrada* se suelen distribuir los poemas en grupos de cuatro versos que no constituyen una estrofa tipificada por la métrica tradicional (no poseen rima, tampoco versos de un mismo número de sílabas). Se observa en cualquier caso una regularidad, que obedece a unos lógicos principios rítmicos, mayor que la de *Marea del silencio* (1935), su primer libro.

En cuanto a *Vuelo perdido*, esta regularidad se interrumpe momentáneamente en los poemas "Primavera", "Amor" y "Vida en la materia", consecutivos en este segundo libro. Aparecen también en estos poemas algunos grupos de cuatro versos, idénticos a los referidos anteriormente, alternados o combinados con grupos que varían de cinco a seis y quince versos, frecuentemente de once sílabas. Los poemas a que me refiero se aproximan a los sesenta versos. En cuanto al resto de los poemas del libro, suelen poseer características similares a los de *La soledad cerrada*, aunque con una mayor conexión temática.

Resulta curioso saber, para terminar con esta descripción, que el poema "Primavera", publicado en un número extraordinario de *Cuadernos de Poesía* dedicado a la primavera, en 1940, el cuatro, como sabemos, fue el único presentado en verso libre, pues el resto de los poemas eran sonetos y décimas, algo muy al gusto de aquel escayolado e imperial momento poético de inmediata postguerra.

Si el citado poema se hacía notar por su libertad métrica, no es difícil imaginar el efecto que pudieron tener estos libros entre los inmensamente minoritarios lectores de poesía cuando, en 1947, ponían de nuevo sobre la mesa de la poesía española la entonación surreal, con sus comparaciones sorprendentes y constantes, el largo flujo de sus versos y la coyuntural vuelta —Celaya, no se olvide, andaba escribiendo poemas de tono existencialista— a una poética que, razonablemente, eso sí, venía a negar la razón lógica y a sublimar los estados oníricos como en el fragmento que sigue de *Bienaventuranza*:

*"La encontrará el que camine con los ojos cerrados,
el que no haga cálculos ni atienda a la razón,
el que se deje llevar por la ola del sueño
en blando movimiento de músicas perpetuas."*

Ni que decir tiene que entre *La soledad cerrada* y *Vuelo perdido* tampoco existen tajantes diferencias por lo que respecta a ciertos temas fundamentales de este momento poético, aunque varíen las resonancias textuales en algunos poemas, como es obvio. En *La soledad cerrada*, por citar el primero, se da entrada a un tema que obsesivamente cala varios de sus poemas. Me refiero al tema del "otro yo", la "segunda personalidad" o inconsciente entendido al modo jungiano, esa suerte de conciencia diacrónica, como Celaya llama, de la humanidad del que el poeta toma algunas de sus medidas y en el que explora poéticamente a través de, a veces, irracionales e incomprensibles metáforas, imágenes y figuras poéticas. Así, el mirarse adentro y buscarse, palpase, llegando a conclusiones como las de su poema "Quién me habita", con el que abre el libro:

*"¡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."*

o los siguientes versos que inician "El espejo", donde ese "otro yo" es el eje temático central:

*"En soledad no estoy solo; alguien vive dentro mío.
Narciso ve en el agua un ser que no es él mismo;
se inclina ávidamente buscando su secreto,
pero descubrirlo es entrar en la muerte.*

(...)

*Un fantasma se levanta de mis ruinas congeladas.
y soy yo, soy yo mismo, mi doble;
oigo su voz que es un frío en mis huesos,
su voz que me revela... No sé; no recuerdo."*

o el poema "Rapto" donde una vez más se observan los ecos poéticos de ese ser que vive en el poeta en un tono de misterio, de miedo, de angustia:

*"¡Oh vértigos al fondo, y gritos a lo alto!
sofocado latir, y hundirse, y levantarse,
y sentir que en mí mismo duerme un ser desconocido,
que mi angustia es tan solo su respirar ahogado."*

Por supuesto que en este y otros libros se define la poesía como el misterio. En este sentido lo misterioso y oculto es, sin dejar de ser un tema con variadas resonancias en los poemas, todo un elemento básico de una concepción del mundo, tal como los veíamos al principio y tal como leemos en palabras del propio poeta (*ibidem*): "Cuando sólo tenía diecisiete años y empezaba a escribir un poco en serio, los surrealistas franceses decían que todo nos lleva a creer que existe un punto en el que desaparecen las diferencias entre lo consciente y lo inconsciente, la vigilia y el sueño, lo real y lo imaginario, la vida y la muerte. Esta apertura o ruptura de la vida normal me fascinó y fue decisiva para mi vida de poeta". Pues bien, las referencias a la muerte amenazante, la atracción del misterio y la aparición continua de un elemento como la luna nutren *La soledad cerrada*, tal como se aprecia en el siguiente fragmento de "Presencia":

*"¡Oh noches, cuando absorto, hundiéndome en mí mismo,
veía en el cristal de mi clausura helada
un presagio, la luna, la adolescente muerta
flotando en un agua de músicas lejanas!*

*¡Oh noches, cuando inmóvil, con los ojos en blanco,
descendí a lo más hondo de mi inerte silencio!
Desnuda entre las algas verde—fosforescentes,
yacías traspasada de misterio glacial.*

*La muerte se acercaba con un lirio en la mano
suelta su cabellera de luz fría y delgada,
se inclinaba sobre mí para besarme,
murmuraba a mi oído sus secretos."*

Dos versos de "El espejo" dan una idea global de cuanto decimos:

*"Yo decía llorando" "la luna me domina,
soy hombre, solo un hombre, libradme del misterio."*

En "La estatua y la paloma", de potentes ecos surrealistas, el poeta va contraponiendo una serie de elementos simbólicos, virgen/toro, mar/luna, estatua/paloma, de lo vivo y lo muerto, de lo que está en ebullición y de lo quieto. El poema es concreción de una contradicción de base —no se olvide la citada reflexión del poeta— que al final parece resolverse:

*"La estatua se cierra mortal sobre sí misma;
la paloma se abre a una vida ignorada;
la estatua y la paloma; la paloma y la estatua.
¡Oh victoria de los mares! ¡Oh derrota
de mis soledades!"*

Frente al título general del libro, hay un poema titulado "La soledad abierta" que afronta en un tono de angustia la actitud del poeta respecto de lo que le rodea. Resulta significativo este poema por mostrar esa lucha interior: el hombre no tiene, a diferencia del árbol, ni ramas ni raíces, siendo "un grito que resuena en lo cóncavo vacío"; el poeta, "cabellera perdida", se escapa flotando sin sentido a pesar de saberse rodeado de "vidas quietas" que esperan su mirada para volver a ser. El poema manifiesta la creencia del poeta en la existencia de una conciencia transindividual que niega su yo e incorpora toda la trayectoria de la humanidad en sus elementos arquetípicos:

*"Todo espera tranquilo y soy yo mismo muerto,
yo mismo que he olvidado lo que fui, que reposo
sobre esta dulce ausencia de no sentirme nada,
que es un sentirme todo, que es no sentirme a mí.*

(...)

*¡Oh tristeza serena, dulcísimo silencio,
suave muerte de brisas y de arena!
Con los párpados bajos escucho tu latido,
esa vida infinita que niega nombre y tiempo."*

Este libro está relacionado con otras obras del poeta vasco tan importantes como *Tentativas*. Así, por ejemplo, ese mirarse poético a sí mismo lo llevará a un extremo en "su obra", escrita en prosa y donde vienen a desembocar, según dice Celaya, todos los poemas de aquella época. Asimismo, las referencias a Narciso, que el escritor utilizará como trasunto simbólico de un momento de su separación de los orígenes, de su individualización. Las referencias a la esfinge y a "su enigma", presentes en "El espejo", aparecen también en *Tentativas*; así como la invocación a las Bacantes, al héroe del Coro presentes en el último poema de *Vuelo perdido*.

Precisamente dicho segundo libro comienza con una elegía a José Luis Gurruchaga, de similar tono a la Elegía a Ramón Sijé de Miguel Hernández (de la Concha, *Ibidem*, p.100) no sólo por tratarse de composiciones elegiacas, sino también por el hecho de dirigirse a la naturaleza donde sigue estando el amigo metamorfoseado, dando vida a unas plantas o llenando el aire: no muerto. En definitiva, en este poema no hace sino concretar su insistente idea de que el hombre forma parte de los elementos naturales primarios, tal como puede verse en su poema de este mismo libro "Con las fuerzas primeras", donde el sujeto se niega para sumirse en el objeto como parte de la totalidad del ser: su primera y fundamental negación del yo.

Por otra parte, *Vuelo perdido* posee algunos poemas que bien por sus temas, "Amor", o bien por tomar como referente algo muy concreto, "Vida de la materia" —se trata de un poema a la estatua del almirante Oquendo, situada en una plaza de San Sebastián, poema que tiene, según Cano Ballesta (*Ibidem*, p. 254), "Un eco de gustos nerudianos con su típico regodeo en objetos materiales en desintegración—,

pueden nutrir un significativo paréntesis, ya que lo que vuelve a predominar más adelante es el tema del misterio y de la muerte, la frustración del hombre ante sus deseos, la añoranza de su estado animal primitivo:

*"Lloro la inocencia perdida para siempre,
el ansia que los hombres ahora no comprenden,
que llaman dios, amor, belleza, mar, angustia
y aun muchas cosas más sin sentido igualmente.*

*Lloro el animal feroz y alegre
que pudo haber sido el hombre que ahora sufre."*

Esta temática da cabida, cómo no, a las fuerzas primarias, con las que aspira a confundirse:

*"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."*

Acaba el libro, como decía, invocando a las Bacantes para que se lo lleven; despreciando al héroe del Coro, es decir, su individualidad y con ella la lucha, ratificando el ansia de volver al pasado, a la colectividad, a la naturaleza:

*"Hoy sé que solo vale el empuje primero:
la raíz que socava con su sangre y su llanto,
la tromba que me arrastra, que me ama y destruye.
¡Tierraj ¡Vida ciega! ¡Muerte grande! Te amo."*

En relación con el título, creo que puede servirnos para su mejor comprensión el título del planteamiento general de la segunda parte de *Tentativas*, las "Tentativas Románticas", que lleva el nombre de "Vuelo", es decir, vuelo que puede emprender el hombre, pues su corazón es un pájaro con las alas cerradas, acurrucado en su propia sombra, vuelo hacia las fuerzas primeras, aunque es un vuelo perdido —*Vuelo perdido*—, porque el hombre, dice Celaya (1972a, p.85), "ha pensado demasiado. Ha sufrido demasiado. Está ya tan cargado de Historia, que la naturaleza sólo acierta en él con una vida pasiva".

Para ir terminando, creo necesario que centremos nuestra atención en los añadidos poemas "Primavera" y "Tierra". El poeta observa en el primero la primavera en comunicación con la naturaleza toda, pues de ella parte la vida. Pero es en "Tierra" donde aparece un nuevo tema, de rica trascendencia posterior en Celaya, un tema en consonancia con el pasado, con el que le poeta canta su sangre ibera que, es un verso, "se extiende lenta y densa en mis venas". Es una temprana aparición del tema vasco—ibero en este canto de la tierra que lleva en su sangre, que palpita en su cuerpo y que mueve su lengua.

Quien conozca posteriores libros del poeta vasco habrá podido comprobar que, en efecto, estos primeros libros son piezas angulares por lo que sustentan y por lo que anuncian: un continuo vuelo bajo de la poesía por el territorio multiforme de la negación del yo, de la exaltación del misterio del ser, del asombro ante la naturaleza: lo humano y lo natural unidos. Luego vendrán otros caminos poéticos, las sucesivas aperturas de conciencia, pero nunca la negación de esa conciencia mágica. De ahí su carácter *fundamental*.



REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- (1951) BENET, A., *La trayectoria poética de Gabriel Celaya*, Alicante, Verbo.
- (1972) CANO BALLESTÁ, J., *La poesía española entre pureza y revolución (1930—1936)*, Madrid, Gredos.
- (1946) CELAYA, G., *Tentativas*, Madrid, Adán; Barcelona, Seix—Barral, 1972, 2ª ed.
- (1969) *Poesías completas*, Madrid, Aguilar.
- (1972) *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus.
- (1987) *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de E.G.B. "Santa María", Universidad Autónoma (incluido en: *Noticia de Gabriel Celaya*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 39-45).
- V. MUGICA, R.
- (1973) CONCHA, V. Gª de la, *La poesía española de posguerra*, Madrid, Prensa Española.
- (1989) CHICHARRO, A. *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya*, Granada, Universidad de Granada.
- (1947) MUGICA, R., *La soledad cerrada*, San Sebastián, Norte.
- (1949) PEREZ VALIENTE, S., "Mapa poético de España: Guipuzcoa", *Informaciones*, Madrid, 26-enero.
- (1948) VERBO, "Rafael Múgica, *La soledad cerrada*", julio-agosto (firmado por "J.A.").
- (1949) ZARDOYA, C., "Rafael Múgica: *La soledad cerrada*", *Corcel*, núm.16.