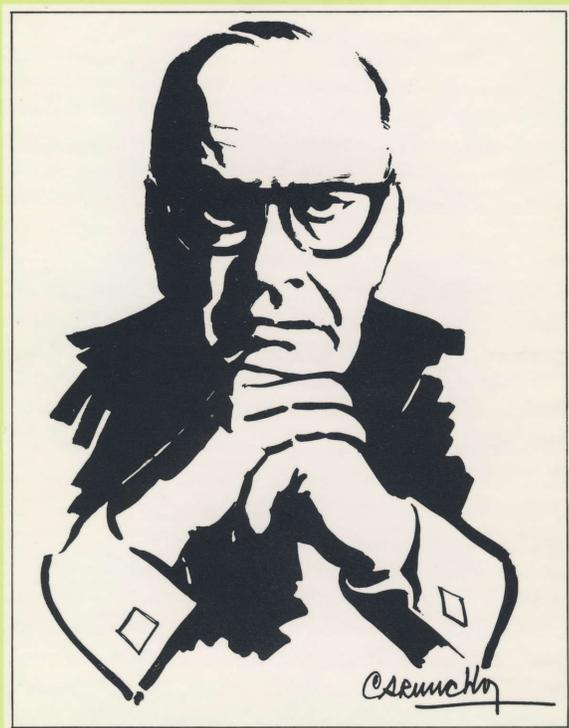


CAMILLO J.
CELA



Palabra
en libertad

PARANINFO

«CELA/CELAYA (DE ESCRITORES Y ESCRITURAS)»

Antonio Chicharro Chamorro

CUESTIONES PRELIMINARES

POR CULPA de determinados juegos heteronímicos, juegos a vida o muerte literarios, claro está, Gabriel Celaya terminó por colocar éste su principal nombre de guerra literario (v. A. Chicharro, 1980) justo a continuación del de Cela en los catálogos de escritores, en los índices de autores y en las más diversas bibliografías españolas. Muy pocas veces se ha colado un intruso entre ambos, excepción hecha de Jorge Cela Trulock. Y cuando así ha sido, éste ha resultado generalmente oscurecido por las largas sombras que proyectaban estas dos moles literarias, por razones tan cuantitativas como cualitativas, cuyas obras dan respectivamente para varios novelistas y para varios poetas, como todo el mundo sabe. En este sentido debo reconocer que en mi peregrinaje celayano, he terminado por acostumbrarme a consultar las dos cercanas entradas habiendo allegado algunos conocimientos de uno y otro escritor. Pero no se asusten, porque no voy a ocuparme de dar cuenta de los pasos recorridos con infinita paciencia académica. No serviría de mucho. Sin embargo, lo que sí voy a hacer es dar cuenta a este auditorio no sólo de la larga

relación de amistad mantenida entre ambos escritores —queda dicha—, sino muy particularmente de los resultados literarios de esa amistad: de dos escrituras, en definitiva. De esta manera daremos la justa importancia crítico literaria a lo que la tiene, dejando lo personal y anecdótico en un legítimo segundo plano.

Pero, a la casual relación alfabética y a la relación de amistad, hay que añadir la relación que muchos historiadores de la literatura española establecen entre ambos, al ser en uno y otro caso paradigmáticas concreciones de la novela y de la poesía españolas contemporáneas, con experiencias creadoras respectivas en uno y otro género: Cela y Celaya resumen en sus respectivas trayectorias creadoras toda la novela y la poesía españolas actuales, al tiempo que resultan brillantemente sintomáticas de su relación con ciertas renovadoras corrientes literarias europeas, etc. (v. García Berrio, 1990, para Cela; y A. Chicharro, 1990, para Celaya) tales son sus largas vidas literarias, tales sus extensas producciones y tales sus contrastes indagaciones y experimentaciones creadoras.

LA ORILLA LITERARIA DEL URUMEA

Ni que decir tiene que la importancia del papel que ha desempeñado Cela en la revitalización de la literatura de viajes en nuestro país, siguiendo la tradición viajera noventayochista (v. Pozuelo Yvancos, 1990, entre otros), es algo en lo que hoy por hoy cabe poca discusión. Pues bien, en uno de sus libros de viajes, el publicado tras su famoso *Viaje a la Alcarria* (1948) y un año después de su novela *La colmena* (1951), libro que recoge el fruto literario de su «vagabundeo» por el Norte de España, de río a río, *Del Miño al Bidasoa* (1952), hay una parte titulada «Una

noche a la luz de San Sebastián» (1952, pp. 221-225) en la que aparece un personaje poeta, de triple nombre, que cede su casa a los personajes Dupont y el vagabundo para que pasen la noche según nos cuenta el omnisciente narrador, tal como ahora después veremos.

Queda claro cuál es el referente de ese personaje bonachón de triple nombre poético, así como el referente de esa casa de vecinos en la Parte Vieja donostiarra donde el poeta tenía un piso en la calle Juan de Bilbao. Ahora bien, explicar esta breve pieza de dicho mosaico literario por su correspondencia con la supuesta realidad viene a resultar tan inoportuno como ignorar olímpicamente el soporte experiencial que el autor ha utilizado para lograr en un juego de doble codificación su brillante resultado literario. Por esta razón intentaré seguir una trayectoria explicativa que no se quede en una consideración de este texto como simple documento fotográfico literario frente al que suele estar uno más pendiente del supuesto modelo o motivo que dé la imagen final obtenida. Esto me lleva a efectuar una descripción del texto en cuestión en sus aspectos narrativos más sobresalientes, tras la que formularé otro tipo de consideraciones. De esta manera intentaré, si no dominar, sí corregir al menos la viciada mirada crítica que tiende a confundir planos y perspectivas, realidades verbales, recreaciones imaginarias y otros elementos de realidad.

Empecemos por el título, por ser éste, por su concentración, un elemento de especial importancia significativa cuya lectura franquea el paso al lector condicionando su recorrido por el texto: «Una noche a la luz de San Sebastián», perteneciente a su vez al capítulo diecinueve titulado «Fabulilla ciudadana de la echadora de cartas, la sota coja y el poeta». Pues bien, aparte de dejar explícitamente recogido el lugar visitado, objeto ahora de

su momentáneo, digámoslo así para entendernos, «recuerdo» narrativo, la ciudad de San Sebastián, el autor parece dejar claro que se trata de contar lo acontecido en una sola y completa jornada, marcada por el empleo de la palabra 'noche'. Noche pasada a la luz suya, poniendo en contradictoria relación significativa 'noche' y 'luz' lo que parece venir a redundar en una implícita valoración positiva de su correcta experiencia viajera y del medio visitado. Este título parcial alcanza su significación en el seno del puesto al capítulo, en donde el autor da jocosa cuenta de los personajes vinculados a ese espacio urbano de que se trata, la echadora de cartas, la sota coja y el poeta, llamando la inicial atención del lector en el sentido de que se trata de una pequeña fábula de contenido urbano, lo que explica el uso del adjetivo, aspecto éste que queda confirmado si recordamos ahora uno de los iniciales diálogos de Dupont con el personaje poeta (p. 221):

«Bueno, pues muchas gracias y hasta más ver. Nosotros, si usted no manda otra cosa, pensamos irnos de aquí mañana al alba. Esto es muy grande para nosotros y, ¡vaya usted a saber!, pero a nosotros nos parece que se nos dan mejor los pueblos».

La «fabulilla» trata del encuentro en San Sebastián de Dupont y un vagabundo con un poeta de dicha ciudad que, tras invitarlos a una tasca, les cede su casa para pasar la noche. Dupont y el vagabundo, tras despedirse agradecidos del poeta, mantienen un diálogo sobre él y sobre algunas vecinas del mismo. Salen de tascas y dialogan con un joven camarero sobre dichas mujeres. Al volver, dialogan con una de ellas, Encarnita (la «sota coja»). A la mañana siguiente emprenden de nuevo su viaje.

Una vez expuesto de manera extremadamente simple aquello de lo que trata el texto en cuestión, debemos efectuar una aproximación a la manera cómo se presenta construida la historia. No obstante, para conocer el texto más cabalmente desde esta perspectiva, adelanto que no debe perderse de vista que en su lógica interna el texto, más que representar una realidad o reproducirla, lo que produce es un efecto de realidad. Me refiero a lo siguiente: el texto, todo texto literario, no es sino un espacio semiósico, esto es, un espacio de lenguaje en el que se produce significación y sentido. Quiere esto decir en concreto que, tanto el personaje poeta como los personajes Dupont y el vagabundo no deben ser considerados en absoluto como trasuntos de, respectivamente, el buen poeta vasco Gabriel Celaya y, desdoblado en sus polos positivo y negativo, culto y popular, etc., el buen novelista gallego Camilo José Cela. Estos personajes no son —ahí va la palabra— *reflejo* de nadie, sino que, como dirían Talens y Company (1985), son *actores de lenguaje*. Así pues, el texto en cuestión no es la reproducción verbal de un viaje ni de un señor poeta existente, ni tampoco de una preciosa realidad urbana llamada San Sebastián. El texto en cuestión es una práctica ideológico-verbal cuyo sentido y significación se alcanzan no en la realidad real, por decirlo así, sino en la realidad ideológica; no en la realidad supuestamente observada, sino en el ojo perceptor que se concreta en una realidad verbal y, consecuentemente, en una realidad semiósica. De ahí que el punto de vista narrativo resulte un fundamental objeto de análisis.

En este sentido, pues, debo destacar que la presencia de un narrador omnisciente, el abundante empleo del diálogo y la ausencia narrativa de la primera persona conducen a un modo narrativo de corte realista-objetivista, lo que oculta o desplaza, pero no elimina, otras instancias a los ojos del lector condicio-

nando así desde la partitura textual su recepción, esto es, en el caso que nos ocupa, la presencia del narrador con su exacta transcripción de diálogos, así como el fundamental empleo del modo indicativo, con uso del presente histórico y otros tiempos de pasado, etc., tiende a hacer creer la objetividad de su visión ahora recreada. Leamos si no el comienzo mismo del texto (p. 221):

«Por San Sebastián, Dupont y el vagabundo buscan a un amigo poeta que tienen y que unas veces se llama don Rafael, otras don Gabriel y otras aún don Juan.

Don Gabriel, o don Rafael, o don Juan, está comiendo sardinas en una tasca de más allá del Urumea, y Dupont y el vagabundo, que no quieren mostrarse impertinentes, lo esperan a la salida.

—¡Pero, hombre! ¿Cómo no han entrado ustedes?

—¡Psché! ¡Ya ve usted!

Don Rafael, o don Juan, o don Gabriel, invitó a Dupont y al vagabundo a un atasco de sardinas que duró todo el día y después cuando llegó la noche, los metió en un piso que tenía en la calle de Juan de Bilbao, entrando a la derecha».

En fin, este razonamiento puede llevarnos finalmente a considerar esta literatura de viajes por sí misma y no como simple ilustración verbal de lugares, experiencias, etc., y debe ser analizada, como decía antes, no por el qué referencial exclusivamente, tal como vienen a hacer numerosos estudios históricos literarios que utilizan éste y otros tipos de textos sin percatarse de que se trata no del traslado piedra a piedra verbal de la realidad sino de un efecto

de realidad, un efecto de naturaleza ideológica. Por todo ello, tal vez ahora se comprenda mejor lo que quería decir, más que hablar de escritores voy a terminar por hacerlo de escrituras a partir de unos textos concretos. No tiene gran interés crítico literario para mí, al menos el interés no es sustantivo, saber, justificando los textos por ello, que un tal señor Cela conoció efectivamente a un tal señor Mújica en San Sebastián que llegó a ser editor suyo en 1947 al publicarle un libro de poesía en su colección «Norte»⁽¹⁾, que este poeta de varios nombres era muy amable y hospitalario —v. Caballero Bonald, entre otros—, habiendo abierto la sede de su editorial a escritores, militantes comunistas (Semprún, por ejemplo), etc. que pasaban por San Sebastián, lo que hizo que se convirtiera en un nido de la resistencia política y cultural al franquismo y en un importante núcleo de desarrollo del realismo social.

Lo que sí resulta interesante en cambio es, en este discurso narrativo, el continuado juego irónico dialogado del ser o no ser de los nombres de un personaje poeta que unas veces se llama don Rafael, otras don Juan y otras más don Gabriel; el ser o no ser de los poetas, de su fama y manías, etc., colocado todo ello junto a personajes como doña Patro y la Encarnita y sus respectivas historias construidas desde una perspectiva tocada por el sarcasmo: la brevísima historia de una especie de amargada bruja

(1) «Norte» fue una editorial fundada por G. Celaya y Amparo Gastón, mujer del poeta, en 1947, con el propósito inicial de romper la incomunicación con el público por parte de los poetas e intervenir socialmente, abriendo fronteras y recuperando en lo posible el ambiente cultural republicano en un momento de fuerte cerrazón del régimen franquista, etc., lo que explica las numerosas traducciones publicadas de poetas como Rilke, Rimbaud, Blake, Eluard, Lanza del Vasto, Sereni, Maio Ruzi, etc. y las ediciones de libros poéticos del mismo Cela (*Cancionero de la Alcarria*), Crémer, Bleiberg, de Luis, Ricardo Molina, etc.

o vidente como un frecuentado consultorio abierto y la historia fugaz de una parálitica. Todo ello produce el efecto de una realidad contradictoria y miserable, en la que la cultura y la incultura conviven estrecha e inseparablemente en una misma calle y en un mismo edificio verbales. Todo ello produce el efecto de una realidad humana desamparada radicalmente. Veamos si no dos fragmentos ilustradores de cuanto digo. El primer fragmento se refiere al personaje poeta y dice así (p. 222):

«Cuando don Gabriel, o don Juan, o don Rafael, salió a la calle, Dupont y el vagabundo le dijeron adiós con la mano hasta que doblé la esquina. Don Juan, o don Rafael, o don Gabriel, se volvía cada dos o tres pasos y también les decía adiós.

Dupont y el vagabundo, al fresco de la alta ventana, se pusieron a mirar para los tejados y para las buhardillas y para las ventanas de las casas de enfrente.

—¡Es bueno este señor!

—¡Ya lo creo, la mar de bueno! Es un hombre de un corazón de oro, siempre dispuesto a dejar la casa y a invitar a vino y a sardinas al primero que pase.

—Así da gusto, ¿eh?

—Ya, ya.

—Y además, según dicen, es un poeta muy admirable, un poeta de esos que hacen versos y después publican libros con los que van escribiendo.

—Ya, ya. ¿Y es conocido?

—¡Uf! ¡La mar de conocido! ¡Es uno de los poetas más conocidos que hay! ¡Yo creo que lo conocen hasta en el extranjero!

El vagabundo se quedó pensativo.

—¡Pues ya es mérito!

—¡Y tanto, hermano, y tanto! Eso debe ser, seguramente, una de las cosas más meritorias que hay.

Dupont y el vagabundo, hablando de las habilidades de su amigo el poeta, se estuvieron un largo rato en la ventana.

—Oiga, usted, y eso de usar tres nombres, ¿por qué será?

—¡Vaya usted a saber! Manías de poeta, lo más seguro; los poetas son todos un poco maniáticos, les pasa lo que a los violinistas.

—Ya, ya.

Dupont quiso remachar el clavo.

—Si no tuviesen manías, no serían poetas, serían como usted y como yo, gente del montón.

—Ya».

El segundo fragmento se refiere a los personajes doña Patro y la Encarnita, vecinas del poeta (pp. 224 y 225):

«Cuando Dupont y el vagabundo volvieron a asomarse a la ventana de casa del poeta, la doña Patro ya se había retirado para adentro; a lo mejor, estaba atendiendo a algún cliente que quería que le diese la tiña o el moquillo a sus enemigos.

La que todavía continuaba en su sitio era la Encarnita.

—¿Qué, ya se han enterado ustedes de quién soy? ¿Ya saben que tengo una pata seca?, ¿Ya les dijeron que no soy mujer de buen carácter, que lo que me pasa es que estoy amargada?

Dupont y el vagabundo no supieron qué contestar y se quedaron callados como muertos. La Encarnita también se encerró en un hondo silencio. Dicen que las gacelas son los animales que tienen el oído más fino. Una gacela quizá hubiera podido oírla sollozar. Después, la Encarnita cerró su balcón dando un portazo tremendo, un portazo que hizo retemblar los cristales. Si no hubiera cerrado su balcón, no habría hecho falta tener el oído tan agudo como el de la gacela para escucharla llorar...

A la mañana siguiente, Dupont y el vagabundo le robaron un libro a don Rafael, o don Gabriel, o don Juan, y se lo dejaron a la Encarnita en su casa, de regalo».

De esta solidaria manera literaria acaba el texto de Camilo José Cela.

¿DE UN «FORAJIDO INOCENTE»?

Si los personajes Dupont y el vagabundo se consideran gente del montón frente al poeta, el escritor Cela sin duda alguna que nunca lo fue, pues desde la publicación de *La familia de Pascual Duarte*, en 1942, supo hacerse notar muy por encima de la media literaria no sólo de este país, lo que justifica, entre otras distinciones recibidas, su entrada en la Real Academia Española, en 1957, y la reciente concesión del Premio Nobel. Pues bien, Gabriel Celaya le dedicó un poema de claro título: «A Camilo José Cela (en el trance de su entrada en la Real Academia)», incluido en su libro *El corazón en su sitio*, de 1959. Pero no es

ésta la única vez que el poeta vasco ha escrito de Cela, pues en su libro *Castilla, a Cultural Reader*⁽²⁾, de 1970, manual de lengua y cultura española para alumnos norteamericanos escrito en colaboración con Phyllis Turnbull, no se olvida de seleccionar algunos textos del escritor ofreciendo unas tan breves como bien sustentadas opiniones críticas acerca de él, opiniones que yo recogí (1987, p. 73): «A Camilo José Cela lo considera uno de los escritores más inquietos y inquietantes de cuantos surgieron en plena postguerra. Su novela *La familia de Pascual Duarte* produjo el efecto de una bomba en el muerto panorama de la literatura española de la época. Allí, junto a la violencia y a una audacia entonces increíble, se encuentra un estilo de gran escritor y un modo de narrar, en apariencia brutal, que demuestra un hondo conocimiento de nuestra lengua. En torno a Cela surge el «tremendismo», movimiento de rebeldía contra la literatura oficial, movimiento que usaba palabras vulgares y malsonantes y buscaba temas violentos, que no era lo realmente ibérico-español. En este sentido, fue un adelantado. Pero una vez que adoptó esta actitud teatralista provocativa decepcionó a la juventud española. La admiración que ahora se le tributa se debe a sus cualidades de estilista. «Nadie escribe —dice Celaya— un castellano tan bello como el de Cela, entre deliberadamente arcaizante y brutalmente popular». Su novela *La colmena* se anticipa y anuncia las novelas

(2) Este manual se apoya fundamentalmente en textos literarios sobre el tema de Castilla constituyendo una interesante antología al respecto. En él ofrecen sus autores una introducción a la vida y otra de cada uno de los escritores seleccionados —veintidós en total— que no excluye una interpretación global de la vida, obra y momento histórico literario de los escritores en cuestión. Para más información puede verse mi estudio *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya*, 1989, pp. 229-235.

de otros jóvenes escritores. Sus libros de viajes han creado una visión de Cela más como vagabundo que como novelista».

Pero con ser estas opiniones interesantes, lo que más llama la atención es el poema, pleno de elementos discursivos, especie de retrato poético con tan curiosos como inteligentes elementos prosopográficos y etopéyicos, síntesis interpretativa del escritor y su obra que termina hablando, como no puede ser de otro modo, paradójicamente, más de Celaya que del propio Cela por la serie de razones que antes argüía acerca de la imposibilidad de trasladar piedra a piedra verbal la realidad de una escritura y de un escritor en este caso, pese a tratarse de un fruto poético realista escrito en el período de mayor auge de la estética del realismo social. El poema es éste:

«Es terrible que un amigo se le vuelva a uno importante.
Se pierde la dirección.

Lo que salva en este trance es lo bárbaro y campante:
la de Dios.

Camilo José Cela, siempre en la i, como un punto
que parece un exabrupto
y es tan solo eso que dice bien rezado el castellano
con su milagro y su susto.

Aquí explota mi total: lo de siempre; la sin más.
Aquí las diferencias ya no cuentan gran cosa.
Se fabrican espejismos. Y charlar
puede ser una mentira y a la vez una verdad.

Así te creo, recreo, porque el verbo se hizo carne,
se hizo pan y se hizo vino,

y salió por esos mundos con lo suyo por delante
en versos a lo humano y en prosa a lo divino.

Así, encarnado, tú eres el escándalo del acto,
una luz con sus pingajos,
una España que devora su azul a grandes zarpazos,
la miseria y el milagro.

Cuando te llaman histrión, me palpita tu verdad.
Hasta mintiendo tú eres la evidencia sin remedio,
lo que somos por los siglos de los siglos y ahí está:
la España de más rabiarse.

Tú no eres lo que eres, sino algo más que te rompe.
Esta es tu ley, tu verdad de ibero creciendo a golpes.
Esto es en ti, más que un tú, un furor de corazones:
nuestra entraña por riñones.

Forajido inocente, niño que así te escondes
tras lo fosco de tus pelos, tras tus tacos,
y tras la luz que devora todo el mundo de colores
dando a España en negro y blanco.

Llega el momento, el teatro y el aparato real.
Sale el primer personaje y uno se pone a temblar.
¿Es un fantasma? ¿Será lo que puede y lo que debe?
Y él habla. Y sí: duele y da.

Y uno siente que aún hay vida, y así vuelve a respirar
con el pulmón de Baroja, y el de Solana, y el ¡ay!

de los títeres que siempre tientetiesos ahí están,
y el dolor a vida o muerte del viejo tantarantán.

Así voy sobre mi Rucio con las dos piernas colgando.
Cada piedra en que él tropieza, me apunta un verso,
[pautando.

Da por buena esta andadura. No te metas en «El Caso»,
¡oh Ginés de Pasamonte bien barbado!»

Para mayor realismo y al igual que Cela hace en el título mismo de su conocido texto cuando da cabida en él al nombre de la ciudad vasca, Gabriel Celaya recoge en el título de su poema el nombre del flamante académico y, entre paréntesis, la circunstancia que le lleva a describir el poema. De salida se dan, entre otros, los factores condicionantes que vienen a predisponer al virtual lector a confundir una poesía de la realidad con la realidad de la poesía. En cualquier caso no puede perderse de vista que el interés radica no en el referente que es el novelista gallego, sino en toda esa práctica poética, resultado y concreción verbales de una ideología estética que, calándolo, apunta a una realidad más que personal del poeta: la realidad histórica. Por esta razón decía que el poema terminaba hablando más de Celaya que de Cela, esto es, más de una ideología soportada individualmente que de un individuo. Formulada esta afirmación de principio, paso a exponer algunos razonamientos que vienen a sustentarla.

Por ejemplo, si atendemos a la lógica interna del texto observamos lo siguiente: a partir de la circunstancia que vive su amigo escritor, el poeta lo identifica con la lengua que utiliza y lo define por dicho uso (estrofas primera y segunda). En los siguientes versos, se da vueltas alrededor de una idea básica: por

encima de la voluntad personal creadora y de las posturas y actitudes histriónicas que pueda adoptar, el escritor y su obra encarnan una verdad, la verdad de ser un medio donde se muestra lo real. Aquí radica, pues, la verdad de la mentira (estrofas tercera y sexta), la verdad de la representación teatral (estrofa novena). Aquí, la mostración de la realidad de España (estrofas quinta, sexta y octava), «la España de más rabiar», tal como se lee de manera concluyente en la estrofa séptima que me permito recordar:

«Tú no eres lo que eres, sino algo más que te rompe.
Esta es tu ley, tu verdad de ibero creciendo a golpes.
Esto es en ti, más que un tú, un furor de corazones:
nuestra entraña por riñones.»

El poeta resalta en una de sus estrofas la poética que vincula la literatura con la vida⁽³⁾, haciéndose él también deudor de la misma, tal como hemos leído en las estrofas cuarta y undécima.

Estas son las piedras angulares del poema. Sobre ellas se sustentan numerosos elementos interpretativos acerca del escritor en cuestión. Por ejemplo, esa caracterización del mismo como un «forajido inocente» o un niño escondido en su fiereza que ofrece una visión desgarrada de España, etc. Así, cuando cita algunos nombres propios de nuestra literatura como el de Baroja (uno de los santos literarios que devota Cela) o el de Solana (v. Celaya, 1970, y Chicharro, 1989, para mayor información) es para arroparlo en toda su interpretación con toda una corriente creadora (estrofa décima) de desgarradores gestos verbales. Y cuan-

(3) Precisamente Celaya ha dejado expuestos sus conceptos de novela y novelista, asentados en esta perspectiva, en uno de sus muy escasos artículos críticos sobre tal género, lo que ya estudié en su momento (1989, pp. 65-70).

do llama finalmente al escritor «Ginés de Pasamonte», eso sí, bien barbado, identificándolo con este personaje cervantino, podemos imaginar a dónde apunta su interpretación, al ser éste el más destacado de los desagradecidos galeotes puestos en libertad por don Quijote, que, con el nombre cambiado y el rostro desfigurado para eludir a la justicia, se gana la vida con un mono adivino y con unos títeres, vida que él mismo ha de contar y que será superior a la del Lazarillo, etc., etc.

Por las razones que vengo exponiendo, de lo que se termina hablando de manera sustantiva o, por decirlo con mayor exactitud, lo que termina hablando es la ideología que, entre otros efectos de cultura, produce la estética del neorrealismo, ideología ésta que en la España de finales de los cincuenta cumple una específica y sobredeterminada función social y política. Desde esta base, sin negar la dicotomía sujeto/objeto, se somete tanto al escritor como a su obra a la realidad, a lo que se percibe como realidad. De ahí el funcionamiento, aquí también, de la visión de la literatura como reflejo y su concepción de la misma vinculada estrecha y directamente a la vida, así como su concepción del escritor como realidad mediadora, realidad sobrepasada infinitamente en sus aspectos intencionales por la realidad misma. Desde esta perspectiva, termina por reconocérsele a la literatura una función no sólo estética sino también cognoscitiva. Algo de cierto hay en esto, pese a empirismos, pues en uno y otro texto se nos da un conocimiento, tal como puede comprobarse, al hacernos percibir, como diría Althusser, algo que alude a la realidad: una ideología literaria, una manera de ver y hacer la vida. Todo esto explica que Celaya lo que más valore de Cela es que sea un medio donde se cuele lo real en su encarnación lingüística, yendo más allá de un simple reconocimiento de sus procedimientos expresionistas, de su dominio transgresor y transcodificador de la lengua, etc.

Los dos textos brevemente analizados han terminado por ponernos sobre la pista de ciertos elementos de relación entre estas dos escrituras de naturaleza realista, correspondientes a un particular momento respectivo, rescrituras que vienen a ser resultado de una vida para la literatura y una literatura para la vida. Los elementos de relación entre los escritores son más fácilmente perceptibles. En este sentido Cela también abrió de par en par las puertas para sus *Papeles de son Armadans* a Celaya, convirtiéndose en editor suyo⁽⁴⁾ por razones tanto de amistad como de gusto literario. Esto explica que Cela, en el curso de una de las numerosísimas entrevistas que se hicieron con motivo de la concesión del Premio Nobel, en un alarde de modestia que le honra, dijera que el premio le había tocado a él, pero que muy bien podrían haberlo obtenido otros escritores españoles. Si mal no recuerdo dijo dos o tres nombres. Entre ellos estaba el de Gabriel Celaya. La relación entre ambos va un paso más allá que la alfabética.

(4) En el excelente trabajo de Francisco Linares Alés, *Papeles de son Armadans (Introducción e índices)*, Memoria de Licenciatura presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, en 1982, aparecen las siguientes colaboraciones de G. Celaya: «Vías de agua (Fragmento)», 1957, VII, 20, pp. 171-176; «Notas para una *Cantata en Aleixandre*», 1958, XI, 32-33, pp. 375-385; «A pablo Picasso, obrero pintor», 1960, XVII, 49, pp. 71-74; «En la gloria de Formentor», 1960, XIX, 57 bis, pp. 10-13; «Ejercicio», 1961, XXIII, 68, p. 250; «Canto al ascensorista», 1961, XXIII, 69 bis, pp. 17-21; «Coplas de Rafael Múgica», 1968, XLVIII, 143-144, pp. 341-345; «Recuerdo a Blas de Otero contra la envidia», 1977, LXXXV, 254, pp. 217-218; «*Cantata en Cuba*», 1972, LXIV, 192, pp. 243-260. Lo que no incluye es la referencia de las ediciones que Cela le hizo de *Cantata en Aleixandre* (1959) y *Cantata en Cuba* (1969).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CABALLERO BONALD, J. M. (1987): «La casa de Celaya», en *Noticia de Gabriel Celaya*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 23-24.
- CELA, C. J. (1952): *Del Miño al Bidasoa. Notas de un vagabundaje*, Barcelona, Noguer (ilustraciones de Teodoro Miciano) [otras ediciones: 1956, con ilustraciones de Pedro Bueno; 1974; 1981 y 1986, en Seix Barral].
- CELAYA, G. (1959): *El corazón en su sitio*, Caracas, Lírica Hispana. — (1970): *Castilla, a Cultural Reader*, New York, Appleton-Century-Crofts, Educational Division Meredith Corporation (en colaboración con Ph. Turnbull).
- CHICHARRO, A. (1980): «Heteronimia e ideologías estéticas: Fernando Pessoa y Gabriel Celaya», en *Homenaje a Camoens (Estudio y Ensayos Hispano-Portugueses)*, Granada, Universidad de Granada, pp. 131-149.
- (1987): *Gabriel Celaya frente a la literatura española*, Sevilla, Alfar.
- (1989): *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya*, Granada, Universidad de Granada.
- (1990): «Estudio preliminar» a *Antología poética* de Gabriel Celaya, Madrid, Alhambra-Longman.
- GARCÍA BERRIO, A. (1990): «El imaginario novelesco de Celaya y las aporías de la modernidad literaria española», *Ínsula*, 518-519, febrero-marzo, pp. 25-28.
- POZUELO YVANCOS, J. M^a. (1990): «Celaya y la tradición viajera del noventa y ocho», *Ínsula*, 518-519, febrero-marzo, pp. 58-59.
- TALENS, J. y COMPANYY, J. M. (1985): «De la retórica como ideología», *Eutopías (Teoría, Historia, Discurso)*, I, 3, pp. 203 y ss.