

cordel de Caballero Bonald, *Compañera de hoy* de Costafreda, etc. Es decir, ese segundo momento de la editorial Colliure, y estamos ya en los años 61, 63, 65, es un momento de madurez de la generación que creo muy importante como proyecto unitario, como proyecto de grupo. Y un tercer momento que desde el punto editorial está alrededor de la colección *El bardo*; en ese tercer momento, alrededor de la colección que dirige Batlló en Barcelona, es donde ellos se funden con la generación posterior, es decir, se encuentran con Azúa, con Moix, con el mismo Gimferrer que hace una edición de *Arde el mar* en el 68 en *el Bardo*. Entonces, si el primer momento *Adonais* coincide con su estreno en el mundo editorial y el segundo con su madurez alrededor de la colección *Colliure*, desde luego el tercero es la fusión con el grupo novísimo. Ahí Vázquez Montalbán publicará, publicará Joaquín Marco, también publicará Félix Grande; es decir, el encuentro con el grupo que va a llamarse de los 70 y que no rompe desde luego con la generación del medio siglo, que no rompe en absoluto. Yo creo que es Batlló con su *Antología de la nueva poesía española* el que establece, desde el punto de vista de la recolección, las conexiones entre unos y otros: están ellos, más está Ullán, está Gimferrer, está Vázquez Montalbán. También se ve en *Poesía última* del mismo Ribes, del 63, donde se atisban lo que van a ser las líneas de una poesía del medio siglo extendida hacia las nuevas generaciones, incluso desde el punto de vista teórico. En *Poesía última* de Ribes, nos encontramos con declaraciones de la generación del medio siglo a favor de lo que podemos llamar «especificidad del lenguaje poético», defendida más tarde por los novísimos, por ejemplo, Carlos Sahagún: «los poemas se justifican a sí mismos o no se justifican» o «el origen del poema no reside en un proceso voluntario plenamente consciente sino en algo espontáneo automático».

Ese sería uno de los puntos, la teorización de lo que es el lenguaje poético, la especificidad del lenguaje poético dentro del cual deberíamos contar a los más vanguardistas: Ángel Crespo, Miguel Labordeta, es decir, libros como *Junio feliz* de A. Crespo o *Sumido 25* de Miguel Labordeta que pueden tener un peso específico en la generación novísima en los años 70, porque también tuvieron un peso específico en la generación del medio siglo. A. Crespo Carriedo y M. Labordeta eran la tradición secreta de la historia de la poesía española de postguerra, esa tradición que no se podía tocar, esa tradición que no se podía ni siquiera recordar. El mismo Alexandre niega que haya subrealismo en su obra, tocando el tema del automatismo psíquico puro, e incluso cuando saca la antología de la poesía surrealista tiene mucha prevención a hablar del surrealismo en España. Pues bien, esa tradición secreta, negada por grandes poetas del 27, como también ha sido negada por Dámaso Alonso, es asumida de una forma natural por la generación del medio siglo, y transmitida a la generación de Gimferrer. Eso que decían los novísimos de la conexión con las vanguardias es algo que no viene de cero, algo que está atravesado por esa tradición de Carriedo y de Crespo. Carriedo es el primer tratado de Lezama y de Vallejo o de Neruda, Valente va a ser uno de los principales transmisores hacia la generación siguiente.

Creo, como decía al principio, que tienen como grupo un punto de partida más o menos común; pero desde luego soy muy escéptica con relación al punto de destino, porque no es idéntico en el caso de A. González o en el caso Goytisolo, en el caso Gil de Biedma, en el caso Valente, en el caso Rodríguez o en el caso Barral. Creo que el punto de llegada es la dispersión, es la separación absoluta. No divorcio, porque ellos se llevan muy bien todos y tienen una conexión importantísima que es la ética, que eso une mucho en estos momentos de la edad en la que están todos mirando hacia el pasado. Pero desde el punto de vista poético a mí me parece que no hay ya generación, ya no necesitan hacerse la foto, solamente viajan cuando se les organiza ciclos sobre la poesía de los 50, lo que no impide una separación radical entre todos ellos, no hay ningún caso de gemelidad. El caso más radical de separación es Valente; yo creo que es el que más se distancia de todos ellos, desde el punto de vista de la exigencia estilística y desde el punto de vista de la creación poética. José A. Valente se ha ido, digamos, hacia una escritura límite, ha superado toda la escritura más o menos vallejiana, unamuniana, juanramoniana, machadiana de su primer momento, ha llegado a una escritura más concentrada, más condensada, dando lugar a eso que algunos llaman la retórica del silencio, al punto cero como lo titula en su obra completa. Una poesía en la que cuenta tanto la palabra como el silencio: un poema no existe si no se escucha antes que la palabra su silencio. Incluso aboga por una equiparación entre poesía y otras expresiones artísticas; el silencio es una poesía, dice, como el blanco en pintura, como el intervalo en música, negando la relación con la poesía en el sentido más tradicional y más genérico. Esto se manifiesta en los últimos libros, pero sobre todo a partir de *La memoria y los signos* que es del 66, incluso *El inocente* que es del 67-70, en el poema *Un joven de ayer considera sus versos* o en el titulado *Sobre el tiempo presente*, donde dice: «Escribo desde un naufragio, / desde un signo o una sombra, / discontinuo vacío / que de pronto se llena de amenazante luz». Y así hacia una teoría de la escritura que es una teoría bastante radical, y que tiene mucho que ver con la última expresión de Pere Gimferrer. Dice, por ejemplo, en *Siete representaciones*, estar bajo «la doble faz de los espejos». Creo que esto tiene mucho que ver con los poemas catalanes de Gimferrer, *Els Miralls*. Y aquí nos encontramos ya con un caso de radicalidad equivalente al de Lezama Lima, escribiendo un canto de frontera desde un lugar extremo, con una voz, dice él, que trae o que viene de los límites, que tiene más que ver con la aventura del alba y con una filosofía ya no sólo de Wittgenstein o relacionada con la teoría poética de María Zambrano, sino que va mucho más allá, hacia la palabra matriz, hacia una estética del preaparecer. Se vive la poesía, la palabra poética, como una encarnación, una reflexión del lenguaje dentro del lenguaje que nos llevaría a Mallarmé, o a un lugar de hiperconciencia que es lo que nos ha dado en *Tres lecciones de tinieblas*, en *El Fulgor* o en *Mandorla*, que son los últimos libros.

Un caso de radicalidad sería el caso Valente, un caso de separación extrema sería el de Caballero Bonald, desde *Descrédito del héroe*, hasta *Laberinto de Fortuna* que es su último libro, donde hace una autocrítica, yo creo, de toda su escritura anterior y que va en la línea de lo que decía Juan Ramón de que el verso es menos nuestro que la prosa, porque es de la prosa donde se ve nuestro valor verdadero; es decir, Caballero Bonald gira de pronto, desde el género poético tradicionalmente entendido y va hacia una cosa que define como el lugar donde comprende que en absoluto tiene tradición. Los textos más geométricos, de ritmo lento, reflexivos, exploratorios, visualizadores, y un lenguaje que se abre con una filosofía distinta a la que estaba presidiendo los libros anteriores. Yo creo que los más modernos hacia la crítica de los novísimos son estos dos. Luego tenemos también la veta, el camino de J. Gil de Biedma hacia la generación más joven, la generación que va después de la novísima, porque de aquella teoría hay una línea Valente-Gimferrer clarísima, hay también una línea Gil de Biedma con la generación posterior. Esa generación incluso posterior a la que podríamos representar en Villena, que hace un tipo de poesía vital, superando aquella frase que decía Guillermo Carnero en su poema *Capricho en Aranjuez*: «Raso amarillo a cambio de mi vida». Frente a esa teoría de Carnero lo vital va a presidir muchas de las escri-

ras de los poetas más jóvenes, ligándose con el tono coloquial y de alguna manera tono menor narrativo de Jaime Gil de Biedma. Lo vital sería lo emotivo, un camino a recorrer por parte de la gente que tiene ahora 20, 25 años. En fin, éste sería mi diseño esquemático, absolutamente partidario y arbitrario, lo reconozco, de la dispersión del 50. Creo que es una generación que está dando unos resultados impresionantes, que hace que pensemos en los novísimos como epígonos de ellos, como la gente que intenta llevar al límite procesos estilísticos iniciados por ellos. Y que desde luego no se dejan superar, no se dejan avasallar y siguen abriendo mucho camino.

Antonio Chicharro Chamorro

## De viejos y jóvenes poetas en la España del medio siglo

Finalmente a los amigos,  
compañeros de viaje,  
y sobre todos ellos  
a vosotros, Carlos, Ángel,  
Alfonso y Pepe, Gabriel  
y Gabriel, Pepe (Caballero)  
y a mi sobrino Miguel,  
Joseagustín y Blas de Otero

a vosotros, pecadores  
como yo, que me avergüenzo  
de los palos que no me han dado,  
señoritos de nacimiento  
por mala conciencia escritores  
de poesía social,  
dedico también un recuerdo,  
y a la afición en general.

(Jaime Gil de Biedma)

Que la historia de la poesía, como decía en una ocasión Luis García Montero (1), es casi siempre apasionada, desmedida en la mayoría de los casos, quizás porque los hombres la utilizan para hablar y discutir de sí mismos, es algo que hoy por hoy sigue admitiendo poca discusión. En efecto, «desde este egoísmo racional, donde se juntan las mínimas rencillas personales con las ideologías que cada uno necesita para sentirse sostenido sobre la tierra, es ingenuo pedir objetividad» (2). Por esta razón la organización de estos encuentros sobre la poesía y la novela de la generación de los cincuenta, *Palabras para un tiempo de silencio*, puede ser más que una feliz iniciativa, porque se nos ofrece la oportunidad de oír a propios y extraños la lectura en alta voz de esa no bien escrita página de nuestra reciente historia literaria. Pero con ser esto importante no lo es todo, ya que con estos «Encuentros» se tiende a cubrir un objetivo más amplio: el reconocimiento de la dimensión y el espesor originarios de esa literatura torpemente oscurificada en ocasiones en nombre de no sé qué altos ideales literarios; también se tiende a lograr el reconocimiento —la recuperación, según el texto de la convocatoria— de «cierta ética cultural de los años cincuenta». Ahora bien, independientemente de que estos objetivos se logren o no, el simple hecho de haber logrado poner en pie esta iniciativa tiene una grandísima importancia por razones obvias y por que de alguna manera se contribuye a saldar una deuda largamente contraída con aquellos poetas y novelistas.

Tras esta afirmación de principio, voy a hablar, con brevedad como es lógico, de un interesante aspecto de este periodo poético: de la relación, poética fundamentalmente, existente entre —para entendernos— los «viejos» y los «jóvenes» poetas de aquellos años, particularizando a continuación en dos nombres de sobra conocidos: los de Gabriel Celaya (1911) y Ángel González (1925).

Aunque la publicación de los primeros libros de los poetas de la llamada generación del medio siglo —Caballero Bonald publica en 1952; Claudio Rodríguez, en 1953; Valente y José Agustín Goytisolo, en 1955; Ángel González, en 1956, etc.— viene a coincidir con la pública aparición de libros tan importantes para la poesía social como la *Antología consultada de la joven poesía española* (1952), de Francisco Ribes; así como con *Lo demás es silencio* (1952), *Paz y concierto* (1953), *Cantos iberos* (1955), entre otros libros de Gabriel Celaya, y con, por poner un caso más, *Pido la paz y la palabra* (1955), de Blas de Otero (3); lo cierto es que tales primerizos libros plantean ya algunas diferencias con respecto a los de los «viejos» poetas sociales, diferencias que se habían dejado notar en el campo de la concepción del hecho poético en un temprano artículo de aquellos años, que Lechner considera el primer grito de alarma en relación con la situación de la poesía comprometida (4), firmado por Carlos Barral y llamativamente titulado «Poesía no es comunicación», que vio la luz en 1953 (5). Con este artículo, a simple vista considerado, Carlos Barral parece oponerse no sólo a la conocida concepción alexandrina, sino también a la que Celaya había expuesto ya en 1948 en el que fue su primer trabajo teórico de importancia significativamente titulado *El Arte como lenguaje* (6), esto es, el arte como comunicación, concepción ésta que volverá a exponer con toda nitidez en su prólogo-poética, «Poesía eres tú» —de nuevo la comunicación—, a sus poemas de la *Antología consultada*: «Quinto punto: La poesía que es un «modo de hablar» es ante todo y por tal razón comunicación, comunicación que deja en nada la materia verbal». Barral expone allí una concepción de la poesía como conocimiento, concepción en la que habrían de insistir otros poetas como José Ángel Valente, para quien la poesía era en primer lugar conocimiento y comunicación en segundo término. Así, en 1963, en la antología *Poesía última*, también de Ribes, afirma: «Por existir sólo a través de la expresión y residir sustancialmente en ella el conocimiento poético, conlleva no ya la posibilidad,



«SON LIBROS Y POEMAS QUE HAN PODIDO DECIR COSAS, Y MUCHAS, A LA GENERACIÓN NOVÍSIMA, ES DECIR, ESA GENERACIÓN QUE TIENE EL PROBLEMA DE INTENTAR SUCEDER DE ALGUNA MANERA A LO QUE SIGNIFICÓ ESTA GENERACIÓN COMO TRANSFORMACIÓN ESTILÍSTICA, COMO POSICIÓN CRÍTICA, AUTOCRÍTICA Y COMO MANEJO ESTILÍSTICO. POR EJEMPLO, LO QUE SE HA DICHO AQUÍ TAMBIÉN DE LA IRONÍA: ESA IRONÍA QUE ES SARCASMO MUCHAS VECES EN POETAS COMO A. GONZÁLEZ, CUANDO SE REFIERE A LOS DE ATRÁS, JOVEN POETA DE 40 AÑOS, RETRASADO MENTAL SENCILLAMENTE, ÚLTIMO LOGRO DE LA GERIATRÍA. ¡PODRÍA SER LA LECTURA QUE HACEN LOS POETAS DEL 50 DE LA GENERACIÓN QUE VIENE DETRÁS, QUE LLEVA LA ETIQUETA DE JUVENTUD HASTA QUE CUMPLEN 50 AÑOS!» (FANNY RUBIO).

sino el hecho de su comunicación. El poeta no escribe en principio para nadie, y escribe de hecho para una inmensa mayoría, de la cual es el primero en formar parte. Porque a quien en primer lugar tal *conocimiento se comunica* es al poeta, en el acto mismo de la creación». La misma función cognoscitiva atribuye Claudio Rodríguez a la poesía, en la misma citada antología: «La finalidad de la poesía, como la de todo arte, consiste en revelar al hombre aquello por lo cual es humano, con todas sus consecuencias». Ahora bien, frente a lo expuesto, la diferencia no es radical (7). El mismo Celaya hablará de la poesía que *es*, de la poesía como mostración de lo real, lo que terminará teorizando ampliamente en su *Inquisición de la poesía*, de 1972, tras haber planteado dicho concepto mucho tiempo antes en textos poéticos y no poéticos. No obstante, por el momento, si resulta significativo el hincapié que realiza el poeta vasco en elaborar una poesía *real* (no realista exclusivamente) que hable *en* el pueblo y vaya destinada a la inmensa mayoría, poesía que, instrumento de progreso social, modifique inicialmente las conciencias mediante la comunicación iniciándose así la transformación de la sociedad.

Ni que decir tiene que donde sí hay una clara diferencia es en que muchos de los jóvenes poetas adoptan una postura al respecto menos grandilocuente, más consciente de su propia realidad y por tal más irónica y desesperanzada. Así, sin abandonar una clara actitud ética al respecto —recordemos lo que decía Ángel González en la antología de Leopoldo de Luis (8) a propósito de su fe en la poesía crítica que venga a situar al hombre en el contexto de los problemas de su tiempo «y que represente una toma de posición respecto a esos problemas»; no olvidemos tampoco la «mala conciencia» mostrada por Gil de Biedma, entre otros, ni la afirmación de Claudio Rodríguez sobre el sentido moral del arte: «La poesía trata de exponer el destino humano en una relación de totalidad con la época en que se produce y con el hombre que la escribe» (En *Poesía última*, cit.)— se generan cambios significativos a los que se han referido de sobra los críticos mejor conocedores de este período y que yo no voy a repetir. Sin embargo en lo que sí voy a detenerme mínimamente es en la conciencia que de esas diferencias poéticas mutuas tienen algunos de nuestros poetas.

En 1969 publicó Carlos Barral un artículo, muy interesante para nosotros ahora, «Reflexiones acerca de la aventura del estilo en la penúltima literatura española» (9), donde juzga la poesía social desde el punto de vista de los procedimientos literarios y señala el comienzo de una poesía distinta a partir de 1955: «Sin embargo —dice el autor de *Metropolitano*—, al margen de los libros más rigurosos y ortodoxos de eso que se llamó poesía social, o poesía del realismo crítico cuando se quiso decorar con ribetes lukacsianos, que eran y son libros pesadísimos, muchos de los libros publicados con posterioridad a 1955 tendieron a variar la atmósfera poética». La atmósfera a que el poeta y editor se refiere no es otra que la constituida por la «epigonia nerudiana» o «el prosaísmo más directo», parco en metáforas, de bastante uniforme textura estilística. En contra de esta situación poética reaccionan los jóvenes de los cincuenta, quienes, siempre según Barral, intentaron crearse un lenguaje personal, dando entrada a imágenes de la vida urbana y cotidiana y poblando los poemas de objetos, designados o por sus nombres o por sus formas de presencia, y «de dudas y de ironía acerca de las propias emociones y de las actitudes del personaje-escritor». José Ángel Valente reacciona también negativamente en contra de la poesía anterior en el sentido de que en ésta abundaba más la tendencia que el estilo. Claudio Rodríguez por su parte afirma en *Ínsula* (234, p.4) que la poesía social había reducido el dominio del lenguaje poético y había creado una especie de dogmática en cuanto a los temas y dice: «La trivialidad del estilo y la ausencia de elasticidad y apertura, en consecuencia, de profundidad de enfoque en cuanto a los temas, me parecen características fundamentales de ese momento poético». Otros numerosos críticos y poetas hicieron afirmaciones similares, de los que me ocupó en un trabajo mío, «Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española» (10). En este trabajo he intentado precisamente ofrecer una explicación de la «escasez de estilo» de los poetas sociales, con especial atención a Gabriel Celaya, partiendo de otro lugar del que habitualmente parte la crítica: el prosaísmo que «dice» y «hace» Gabriel Celaya —poeta más «atacado» en este sentido que, por poner un caso, Blas de Otero— no es defecto o vicio literario, sino consecuencia de una concepción del fenómeno poético, de base humanista y de fuerte compromiso social, lo que se traduce en un nuevo empleo de la retórica y no en una escueta y simple negación de la misma. La conclusión a que llego en este sentido es la siguiente: El prosaísmo es más un recurso retórico en este caso que un simple procedimiento antirretórico, si bien entendido en un doble sentido: por una parte, como recurso que participa del carácter pragmático originario de la retórica, esto es, incidir en la realidad por medio de la palabra y modificar la situación en que se encuentra quien habla o escribe; por otra, el prosaísmo cumple una función de técnica de literaturización provocando el extrañamiento necesario para establecer y mantener la comunicación poética. Así, pues, frente a algunas de las afirmaciones expuestas, especialmente la de Barral, se puede utilizar el razonamiento que en más amplio sentido expone Genette: que la función autosignificante de la literatura ya no pasa por el código de las figuras y que la literatura moderna tiene su propia retórica: el rechazo de la retórica, al menos por ahora (rechazo de la retórica del «buen decir»). Por esta razón, creo, no se debe partir frente a esta poesía de un modelo poético y de una noción de calidad poética determinados para inferir juicios de valor, máxime cuando esta poesía posee una noción de calidad poética estrechamente vinculada con la eficacia social de sí misma. Así pues, atendiendo a la lógica de la poesía social, el lenguaje prosaístico tiene el dicho doble sentido. De ahí que la misma «extraña» denominación de poesía social, en la que el adjetivo resulta a todas luces innecesario, tenga también su explicación: por una parte, mediante el adjetivo, se insiste en que esta poesía pretende actuar *directamente* sobre la sociedad, reivindicándose su carácter utilitario —la poesía herramienta, etc.—; por otra, desde la perspectiva del sustantivo, se señala tal práctica como una actividad esencial y básicamente poética en la que el prosaísmo y otros recursos desempeñan una función fuertemente extrañadora, como decía antes.

De todas formas no todos aquellos jóvenes arremetieron en contra de la poesía de sus «mayores» por parquedad metafórica o insulsez de estilo. Ángel González escribe en 1977 lo siguiente: «En la creencia de que mi testimonio sirve para ejemplificar una situación general, quiero decir que, para mí, la lectura de la poesía de Celaya resultó extraordinariamente enriquecedora; en ella aprendí que no hay objetos específicamente poéticos, que en el verso tienen cabida no sólo los arcángeles, las rosas y los crepúsculos, sino también todos los prosaicos atributos y artefactos del hombre; posibilidad que más tarde me confirmarían otros poetas, pero que entonces, en el opresivo y depauperado clima cultural de la postguerra, era inimaginable» (11). Por otra parte, la reacción contraria que se produce entre muchos de aquellos jóvenes poetas, reacción absolutamente comprensible a la luz del extrañamiento poético —después la poesía habría de mirarse en unos venecianos espejos—, hay que situarla en su justo lugar, esto es, no en tal o cual poeta, sino en el desarrollo de aquella poética, tal como también explica el propio Ángel González en su trabajo citado: «Puede decirse, sin temor a incurrir en exageración, que la

poesía de Gabriel Celaya «hace época», raro privilegio que lleva implícitas no pocas servidumbres; porque *el modo* que fatalmente se convierte *en moda*, y la influencia que desemboca en la imitación, acaban diluyendo las novedades y magnificando en la copia los puntos más débiles del original».

Por supuesto que el haber citado estas palabras de Ángel González en las que reconoce su deuda con Celaya, no me lleva a ignorar las diferencias que, sin que se destruyera por ello una común base ética —un síntoma: muchos viejos y jóvenes poetas de estos años coincidieron en diversos santuarios machadianos: Colliure, Baeza, etc.—, comenzaron a existir entre unos y otros. De estas diferencias ha dejado testimonio explícito el propio Gabriel Celaya. Así, en un artículo que publicó sobre un homenaje a Antonio Machado, el de 1962, habla del entonces joven poeta asturiano en términos muy elogiosos, señalando a propósito de su libro *Grado elemental* que la diferencia fundamental reside en la *nueva manera* de decir «lo mismo de siempre»: «Ángel González Muñiz es prácticamente desconocido, aunque hace años obtuvo un accésit en el «Premio Adonais». Pero yo me atrevo a recomendarles su lectura en cuanto puedan. Puede que diga lo mismo de siempre. Pero lo dice de una manera tan absolutamente nueva que parece otra cosa. Es, sencillamente, un poeta: un poeta humilde, oscuro, sordo, ipero tan verdadero! Un poeta que hace honor a Antonio Machado. Un poeta que me enorgullece anunciar y proclamar» (12) (se le había concedido a A.G. el *Premio Antonio Machado*, en cuyo jurado se encontraba Gabriel Celaya). La conciencia que posee Celaya de determinadas diferencias vuelve a quedar de manifiesto en una entrevista que le realizó el también poeta Miguel Fernández (13). Allí valora de muy bueno el grupo de jóvenes cultivadores de la poesía social, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, etc. y señala que éstos se diferencian de él y de los viejos poetas sociales en que ellos estaban más politizados, mientras que los jóvenes eran más narrativos y hacían una poesía más testimonial. En fin, ya he dicho que no voy a entrar en una descripción de las mismas —véase en todo caso lo que al respecto afirman Antonio Hernández, Tomás Segovia, Félix Grande, entre otros críticos—, lo que no me impide señalar una que me parece fundamental: el profundizar en lo que, en frase de Ángel González, es «la historia en mi historia». A partir de ahí se pueden explicar la interiorización de lo social en Gil de Biedma, así como el *intimismo* de otros poetas del grupo de los cincuenta, etc. Pero no voy a insistir en ello.

Termino. Quiero hacerlo con la lectura de un poema (14) en el que el viejo poeta social se enfrenta al joven y palpa su vejez poética. Después vendrían crisis de todos conocidas. El poema es éste y dice así:

HABLO de Ángel González, un amigo-enemigo,  
y de su poesía y sus raptos de amor.  
Un amigo correcto. Un poeta del diablo  
que escribe lo que yo casi estaba pensando,  
mas ni siquiera me plagia, que es lo malo.  
Por lo visto, envejezco.  
Pierdo todos los trenes; llevo tarde a las citas  
de amor que, a los cincuenta, sólo son poesía.  
En fin, es un amigo,  
pero siempre me pisa los versos que —verán—  
no eran así —parece casi—, digo: podrían corregirse  
para mejor; ¡ay, Dios, qué viejo soy!  
Falla el motor de arranque. Esperen, que ya voy.  
Un gran poeta, digo (y olviden lo de amigo  
porque es pura retórica y estropea el sentido),  
una calamidad  
que camufla a su modo la locura cordial,  
un chico muy correcto  
que me gusta en directo como me gusta en verso,  
pero, en fin, que me pisa,  
y sale disparado —¡oh, el acelerador!—  
hacia no suena mi voz por anterior.  
En fin, que tengo envidia  
(¡si por lo menos fuera Juan Ramón o Aleixandre!),  
pues me gusta su vida, la no vista ironía  
con que toma las cosas (yo soy una entre otras),  
y me digo: «Gabriel,  
así fuiste ayer también».  
¡Ayer!  
Bendice en este ángel al que fuiste y aún es.  
Amén.  
Mas me da un poco de rabia ser tan viejo.  
¡Joder!

#### NOTAS

- (1) «La poesía de Celaya», *Cuadernos del Mediodía del Diario de Granada*, Granada, 8-febrero-1985.
- (2) *Ibidem*.
- (3) De este libro se hizo eco Gil de Biedma en su *Diario del artista seriamente enfermo* (Barcelona, Lumen, 1974, pp. 26 y 27): «Acabo —dice— de hojear *Pido la paz y la palabra* y me he arrepentido de mis opiniones del otro día» (opiniones negativas).
- (4) *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Leiden, Universitaire Pres., 1975.
- (5) *Laye*, núm. 23, Barcelona, abril-junio, 1953, pp. 143-146.
- (6) Aunque fue publicada en 1951 en Bilbao, por Ediciones de Conferencias y Ensayos, esta conferencia fue pronunciada en la Sala Estudio de la capital vizcaína en 1948.
- (7) Precisamente Ángel González ha dejado escrito en su «Introducción» a *Poesía*, de G. Celaya (Madrid, Alianza, 1977, p. 23), lo siguiente: «Eso es la poesía de Gabriel Celaya: acto de conocimiento, que transparenta una *verdad de correspondencia*, que está pensada y sentida como comunicación tanto como expresión, que surge de la imaginación y también de la razón y del sentimiento, las dos formas —para Antonio Machado— de la comunión humana».
- (8) *Poesía social. Antología*, Madrid, Alfaguara, 1965.
- (9) *Cuadernos para el Diálogo*, núm. XIV Extra., Madrid, mayo, 1969, pp. 39-42.
- (10) En *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo* (en prensa).
- (11) *Op. cit.*, p. 20.
- (12) En «Con Machado en Colliure», Caracas, marzo, 1962. Este artículo puede leerse hoy en *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*, Barcelona, Planeta, 1979, pp. 129-134. Incluye referencias de otros jóvenes de entonces como López Salinas, etc., y también del homenaje machadiano en el que se dieron cita Barral, José Agustín Goytisolo, Valente, Nora, etc.
- (13) «Gabriel Celaya, uno de los primeros promotores de la "poesía social"», *España*, Tánger, 30-septiembre-1965.
- (14) *Lo que faltaba*, Barcelona, El Bardo, 1967.