

Antonio Chicharro

ESTUDIOS SOBRE
GABRIEL CELAYA
Y SU OBRA
LITERARIA



eug

ESTUDIOS SOBRE GABRIEL CELAYA
Y SU OBRA LITERARIA

ANTONIO CHICHARRO

ESTUDIOS SOBRE GABRIEL CELAYA
Y SU OBRA LITERARIA

GRANADA
2007

Esta publicación ha contado con una ayuda del Koldo
Mitxelena Kulturunea de la Diputación Foral de Gipuzkoa.

Reservados todos los derechos. Está prohibido reproducir o transmitir esta publicación, total o parcialmente, por cualquier medio, sin la autorización expresa de Editorial Universidad de Granada, bajo las sanciones establecidas en las leyes.

© ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO
© UNIVERSIDAD DE GRANADA
ESTUDIOS SOBRE GABRIEL CELAYA
Y SU OBRA LITERARIA
ISBN: 978-84-338-3989-3. Depósito legal: Gr./ 140-2007
Edita: Editorial Universidad de Granada.
Campus Universitario de Cartuja. Granada.
Diseño de cubierta: Josemaría Medina Alvea
Fotocomposición: Natale's S. L. Granada.
Imprime: Imprenta Santa Rita. Monachil. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Para mi hermano Dámaso, por el apoyo que me brindó en los comienzos de mi vida académica, sin el que este libro jamás se hubiera escrito.

La referencia a lo social no debe apartar de la obra de arte, sino introducir más profundamente en ella. Ahora bien: la más simple reflexión basta para mostrar que esa profundización debe precisamente esperarse. Pues el contenido de un poema no es meramente la expresión de emociones y experiencias individuales. Sino que éstas no llegan a ser nunca artísticas a menos que cobren participación en lo general por medio, precisamente, de la especificación que es su estético tomar forma.

Theodor W. Adorno

INTRODUCCIÓN

Después de tantos años de dedicación al estudio de Gabriel Celaya y de su obra, ha llegado el momento de, si bien no cerrar un ciclo, hacer balance al menos de lo allegado y cuidar que las piezas sueltas y más frágiles de ese esfuerzo investigador, puedan seguir cumpliendo su función mediadora entre el poeta y el siempre ignoto mar de sus lectores. Por esta razón, reúno en el presente libro cuantos estudios y demás trabajos, diversos entre sí cuantitativa y cualitativamente pues en su día hubieron de cumplir funciones bien distintas en medios diferentes, he venido publicando por lo general en revistas, libros colectivos y otros medios que, en no pocas ocasiones, la vida misma y su deterioro hacen inaccesibles.

Ahora bien, cuando me he dispuesto a la paciente tarea de recogida de estos estudios y a su revisión superficial, pues no cabía una reescritura profunda de los mismos, de igual forma que en nuestras vidas no podemos desandar lo andado, me he dado cuenta de que entre ellos había algo más que una hermandad proveniente del común objeto de su estudio, lo que me ha permitido disponerlos en una estructura que, no compensada desde luego del todo entre sus partes, se asemeja mucho a lo que es el proyecto de un libro, pudiendo servir para que determinados lectores se introduzcan en el conocimiento de la plural obra de un ingeniero industrial que sobre todo —y a pesar de todos— hacía versos. En realidad, he venido escribiendo mi libro sobre el escritor vasco en forma de teselas que acabarían por formar un mosaico, un libro que completa a los que en su día publiqué sobre Gabriel Celaya como teórico y crítico literario. Y ésta es la razón que ha puesto alas a la no siempre agradable tarea de mover archivos informáticos —de, al final, vencida vocación incompatible— y libros y de mirarse en el espejo del papel y de la pantalla del ordenador una vez que han pasado los años.

Por otra parte, no puedo ocultar que un profundo sentido de amistad con Gabriel Celaya, quien creyera en mí cuando sólo era una fuente de ignorante entusiasmo y de juventud, me ha movido a hacer esta *summa* de estudios ya críticos ya informativos ya interpretativos, etc., para alimentar el fuego de su memoria, pues tanta generosidad creadora y tanta lucha, con sus resultados bien visibles, por la verdad, la bondad y la belleza de la vida a través del arte de la palabra no merecen ser ignorados ni recibir el ingrato desprecio de su olvido. Por eso, un equipo de personas, auspiciado por el Koldo Mitxelena Kulturunea, entre las que me encuentro, ha puesto de limpio su obra poética completa en tres tomos de gran formato. Hay que propiciar la ocasión de la lectura y también, cómo no, la del conocimiento de la obra de un vasco cordial y solidario, un poeta-filósofo que habitó el haz del todo y su envés, la nada.

Los estudios quedan recogidos en cinco capítulos y una parte documental. El primero, con el título de “Poesía y vida”, recoge los trabajos que abordan la biobibliografía del poeta, el análisis de su desdoblada personalidad creadora, así como el seguimiento efectuado del proceso de autopercepción crítica que el propio escritor trazara en numerosas y dispersas ocasiones.

El segundo capítulo, “Poesía y poética”, se dedica al estudio de su faceta creadora más sustantiva, la de poeta, así como al análisis de los principios que, con carácter previo o posterior, han regulado o justificado dicha obra. Este capítulo, que ha resultado el de mayor extensión como consecuencia directa de la importancia que alcanza, como no creo necesario demostrar ahora, la labor poética de Gabriel Celaya, se organiza a su vez en dos grandes apartados para recoger, en el primero de ellos, los estudios panorámicos o de aspectos generales de su poesía; y, en el segundo, los análisis y demás estudios de poemas y de poemarios particulares.

La parte del libro dedicada al estudio de su obra narrativa es, como el lector podrá comprobar, simbólica, pues consta de un solo estudio descriptivo de, eso sí, su fundamental obra prosística *Tentativas*. Sin embargo, el capítulo cuarto, “Gabriel Celaya frente a su mundo literario: Aspectos de las relaciones literarias y recepciones críticas”, sí resulta más importante, pues no en balde nuestro poeta fue uno de los pilares que soportaron el peso, por así decirlo, de la poesía en plena posguerra. Aquí quedan recogidos estudios sobre su recepción del 98, Juan Ramón Jiménez, Pablo Neruda, García Lorca, Vicente Aleixandre, Camilo José Cela, Blas de Otero y Ángel González. Sus lecturas, sus críticas y sus filias y fobias literarias hablan tanto de los escritores de que ocasionalmente se va ocupando como de su propio comportamiento con respecto a ellos y, en consecuencia, de sus propias posiciones poéticas. Por esta

razón, este capítulo debe ser considerado en su importancia como una perspectiva otra, si se quiere periférica, de conocer aspectos nucleares de su proyecto y obra poéticos.

Finalmente, en una publicación de estas características, no puede faltar una suerte de espacio de usos múltiples, pomposamente titulado al modo de nuestra tradición erudita, un capítulo “*De varia lectio*”. Pues bien, en este capítulo quinto, recojo los discursos que yo mismo en efecto leyerá en el acto de investidura, con carácter póstumo —así se hizo con San Juan de la Cruz en la Universidad de Salamanca— de Gabriel Celaya como Doctor *Honoris Causa* por mi universidad, la Universidad de Granada. Allí explico las razones de este acto y mi alegría por ver doctorado en Filosofía y Letras, por el Área de Teoría de la Literatura, a quien tuviera que truncar su vocación académica en beneficio de los impuestos estudios de Ingeniería Industrial. Al final, del ingeniero sólo queda la veta científica que alimenta libros como *Lírica de cámara*, lo que no es poco, y, por el contrario, del frustrado estudiante de Filosofía y Letras, todo lo que ha acabado dando sentido a su vida y ha acabado por salvarla del olvido. Incluyo, además, aquí dos artículos circunstanciales que escribí para intervenir en un momento delicado de la vida del poeta, el momento de su enfermedad asociado a un estado carencial en 1990. Los papeles de los periódicos padecieron entonces de ictericia y no pocos acudieron como aves carroñeras al festín de la queja o del socorro verbal. Para aclarar ideas, tuve que recordar lo que el propio Celaya pensaba del escritor y de sus medios ya en 1958. El último artículo lo recuerda a los diez años justos de su muerte.

La “Parte Documental” ofrece cuatro cartas de Gabriel Celaya de interés teórico y crítico literario, dirigidas en su día al poeta malagueño Alfonso Canales, de las que el poeta vasco no guardó copia, y a mí mismo con ocasión de algunas consultas que en su momento le hice. Su interés es claro, como el lector comprobará. Así, podrá conocer completa la carta que parcialmente publicara *Caracola* en 1955 y las respuestas y aclaraciones que tuvo a bien darme, de puño y letra y con infinita paciencia, a cuantas cuestiones le planteaba. La otra carta que recojo es especialmente significativa para conocer lo que él estimaba que había de específicamente vasco en su poesía.

Finalmente, añado una “Bibliografía general de Gabriel Celaya” —una bibliografía, debo decir, perfectible y en marcha—, con la que suministrar una información imprescindible para los lectores interesados y demás estudiosos de su obra.

Así queda el libro. Por lo demás, ante ciertas repeticiones que puedan observarse, tenga en cuenta el lector, y sepa disculparme por ello, que son

indeseado efecto de ver ahora reunidos unos estudios que en su origen tuvieron independencia entre sí, teniendo que cumplir determinada función con sus virtuales lectores. No obstante, he procurado aliviarlas cuando no rompían la ilación interna del estudio en cuestión. Al mismo tiempo, he introducido una pequeña red de señales internas con las que comunicar unos estudios con otros de los presentes en el libro. Por lo que respecta a la consulta de las referencias bibliográficas, deberá hacerse por dos caminos: las referencias de las publicaciones de Gabriel Celaya deberán buscarse en la referida bibliografía general suya; el resto de referencias se encuentra disponible, como es habitual, en lista alfabética única al final del libro. De esta manera, evito duplicaciones.

Por último, no puedo concluir mis palabras preliminares sin hacer público mi agradecimiento a distintas personas e instituciones. En primer lugar, a Gabriel Celaya, en el recuerdo, y a su mujer, Amparo Gastón —la Amparixu de los versos—; en segundo lugar, a mi maestro, Antonio Sánchez Trigueros, que me abrió esta línea de investigación; en tercer término, a los medios editoriales que en su día publicaron los trabajos ahora recogidos por su autorización para reproducirlos; también, cómo no, a Alfonso Canales, por hacerme llegar copia de las cartas para lo que fue mi tesis doctoral y por permitirme la publicación; al Koldo Mitxelena Kulturunea, que tanto está haciendo por el mantenimiento de la memoria del poeta, en las personas de Francisco Javier López Landatxe, KM Kulturuneko Zuzendaria, y Txaro Hernández, por la acogida y el afecto que siempre me han dispensado y el apoyo para publicar este libro que es algo así como el libro de una vida; y, cómo no, a la Editorial Universidad de Granada en las personas de su director, Rafael G. Peinado Santaella, y de la directora de la colección Monográfica / Teoría y Crítica Literaria, Sultana Wahnón, por la aceptación del presente libro en su catálogo, libro que viene a añadirse a los que he venido publicando sobre el poeta y crítico vasco: *El pensamiento literario de Gabriel Celaya (Evolución y problemas fundamentales)* (1983), *Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya* (1985), *Gabriel Celaya frente a la literatura española* (1987) y *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya* (1989).

A. CH.

Granada, verano de 2006.

1. POESÍA Y VIDA

Noticia biobibliográfica

Gabriel Celaya, pseudónimo de Rafael Múgica Celaya, nació el 18 de marzo de 1911 en Hernani (Guipúzcoa)¹, 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 poeta², según

1. La familia Múgica-Celaya, poseía una casa de campo en Hernani, llamada “La Villa”, que luego evocará el poeta en uno de los poemas de su libro *Mazorcas* (1962), titulado precisamente “La Villa”. A dicho poema pertenecen las “siguientes estrofas:

En esta villa
nacé y respiré
cuando era difícil.
¡Yo empezaba a ser!

Ahora vuelvo
después de muchos años
de sueño,
buscando algo real.

Vuelvo desengañado,
mil veces golpeado
por nadie y por todos,
a ti, centro natal.

2. Su abuelo era de Tolosa. Se dedicó al comercio de la madera, que importaba de distintos países europeos. La madera con que principalmente comerciaba era el pino de Las

expone en su introducción a *Itinerario poético*: “Aunque de origen humilde —mi abuelo era carpintero— mi padre logró crear una empresa industrial que hoy día tiene cierta importancia” (Celaya, 1975: 13). Se trata de la empresa “Herederos de Ramón Múgica, S. A.,” dedicada hoy fundamentalmente a la fabricación de material ferroviario. Por lo que respecta a los Celaya-Cendoya “dieron siempre en médicos, músicos y aventureros. Y así, aunque procedían de una clase más alta que los Múgica, fueron declinando” (Celaya, 1975: 13). Tal como el propio poeta ha expuesto en más de una ocasión y en un primer momento, fueron los Celaya-Cendoya los que ejercieron una mayor influencia sobre él. Basté saber que tanto su abuelo materno, Juan José Celaya, como un tío político suyo, Enrique Mateo —casado con Concha Celaya—, médicos ambos, lo pusieron en contacto con la literatura³.

Landas. Hay un testimonio literario en este sentido, ya que Gabriel Celaya visitó esta tierra francesa en 1927, pocos meses antes de iniciar sus estudios universitarios en Madrid. El poema en cuestión se titula precisamente “En Las Landas” y pertenece a su libro *Versos de otoño* (1963). A él pertenece el siguiente fragmento:

Más de pronto sonaba
 el ruido de una sierra
 y en un claro,
 era rubia la madera.

Estaban las tablas
 apiladas
 medidas, clasificadas,
 tierna y tristemente humanas.

Yo cerraba los ojos.
 ¡Tanto olía!
 ¡tan dulcemente espesa
 rezumaba la resina!

Se compraba y se vendía.
 Sonaban precios.
 sonaban cifras.

Yo olía.

3. De esta influencia de los Celaya hay algunos testimonios en su obra poética. Así, en un poema-carta, “A Felipe Celaya”, tío del poeta, recogido en su libro *El corazón en su sitio* (1969), donde leemos:

Querido tío Felipe,
 con esta fórmula idiota te saludo y te consagro,

Con pocos días trasladaron al pequeño a San Sebastián, residencia habitual de la familia ⁴. Desde su nacimiento Rafael Múgica estaba llamado a ser el sucesor de la industria, siendo cuidado, “archicuidado”, como único heredero, ya que —la lógica de lo ilógico— los otros dos hijos del matrimonio eran mujeres: Teresa y Pilar, mayores que el poeta. Pilar, con la que se sentía más unido, murió a los veintiún años, dejando tres hijos pequeños. Éste fue un duro golpe para Rafael Múgica. El medio ambiente familiar en que se desarrolló la vida del pequeño Rafael estuvo marcado de alguna manera por la incomunicación, además de por esas normas de educación de las que deja un triste rastro en su poema “Biografía”, de *La higa de Arbigorriya* (1985):

No cojas la cuchara con la mano izquierda.
No pongas los codos en la mesa.
Dobla bien la servilleta.
Eso, para empezar.

y, mirándote, me miro,
me descubro otro Celaya, veo quien soy con espanto.
Soy como tú, que me dicen
que fuiste un loco, y acaso
sólo fuiste un hombre triste, normalmente fatigado,
que sentía como siento que si se vence es con asco.
Fuiste —soy— Celaya andando.

Asimismo, en un poema concreto-visual de su libro *Campos semánticos* (1971), aparece un poema titulado “Las excavaciones”, donde los elementos lingüísticos utilizados para formar el poema visual son ricos en palabras como “Gabriel”, “Cendoya”, “Miguel”, “Celaya” que van siendo descompuestas en sílabas y letras sucesivamente. Curioso título y curioso juego visual. Algo parecido ocurre en el poema del mismo libro “Aparece el otro”. Por otra parte, de sus diferencias con los Múgica, y más concretamente con su padre, da cuenta el poema “Arbigorriya recuerda a su padre”, de su libro *La higa de Arbigorriya* (1975), del que forman parte los siguientes versos:

Aún él se defendía:
'Yo me he hecho a mi mismo.'
Mientras yo me decía:
'¿Para qué tanto esfuerzo? ¿Salió acaso del Limbo?'
¡Oh los hombres activos
que creen en el Progreso!
¡Y oh tú-yo, Arbigorriya!,
¿Acertaste de veras al apostar al cero?

4. La empresa tenía su sede en San Sebastián, precisamente en el Paseo Duque de Mandas, siendo trasladada posteriormente a Ventas de Irún.

Gabriel Celaya durante los primeros años de su vida habló solamente vascuence o eusquera, resto lingüístico de clase de su familia, tal como dejó expuesto en su artículo “La cultura vasca”:

Como yo soy descendiente de una familia que salió de la nada y ascendió a la pequeño-burguesía, puedo recordar que, de niño, hablaba el eusquera, cuando aún no sabía el castellano, porque esa era la lengua que se hablaba normalmente en mi casa, y puedo recordar también que si yo perdí mi lengua natal cuando empecé a ir al colegio, mis padres, cuando salían a la calle y trataban con sus amistades, no hablaban en eusquera como en casa, sino en castellano, porque eso era *lo distinguido* y lo que daba clase. (Celaya, 1982).

Por unas razones u otras, lo cierto es que Celaya perdió su lengua materna a favor del español. El principal impulsor de esta sustitución fue el colegio, concretamente el Colegio de El Pilar, de los marianistas de San Sebastián. En él permaneció desde 1918 hasta su primera enfermedad, en 1923. El pequeño Rafael, un poco solitario, mantenía buenas relaciones con sus compañeros, indistintamente con las dos bandas —escolares divisiones— de su clase. Desde los comienzos de su actividad escolar fue uno de los mejores alumnos⁵: “Estudí en el Colegio de El Pilar de San Sebastián. Y, al revés que los genios —dice—, siempre fui un primero de clase. Creo que esto se debía, más que a mis dotes, a que era un niño tímido, consecuentemente orgulloso, y libresco” (Celaya, 1975: 14). La experiencia de estos años ha alimentado su citado poema “Biografía”:

Extraiga la raíz cuadrada de tres mil trescientos trece:
¿Dónde está Tanganika? ¿Qué año nació Cervantes?
Le pondré un cero en conducta si habla con su compañero.
Eso, para seguir.

Una enfermedad, presidida por la fiebre, se manifiesta en el pequeño. Sin un diagnóstico preciso, tras intensas observaciones, análisis y rayos X, los médicos dispusieron que Rafael interrumpiera sus estudios y cambiara de aires. Así, pues, con doce años, alejado de los estudios, de los compañeros, de sus hermanas, se marcha con su madre a Pau (Francia), donde residiría en un hotel desde el otoño de 1922 hasta la primavera de 1923. Poste-

5. Dos anécdotas de este periodo de su vida se pueden destacar. La primera, cómo el pequeño redactaba las crónicas de los partidos que se disputaban en el colegio. La segunda, una violenta reacción en contra de uno de los maestros al haberle reprendido éste unas lágrimas. Fue expulsado, aunque readmitido luego: era un buen alumno.

riormente se trasladaron a El Escorial, donde siguió prácticamente solo; incomunicado y “archicuidado”, como él mismo afirma: “Estoy seguro de que todo ello estuvo dictado por el cuidado que merecía mi preciosísima persona de último y único representante de la familia Múgica” (Celaya, 1975: 14). A lo largo de este año —desde marzo de 1923 hasta el mismo mes del año siguiente— el pequeño Rafael lee y escribe incesantemente. Es lo único que le queda, pese al control y oposición de su madre. La misteriosa enfermedad, como dejó expuesto Celaya en más de una ocasión⁶, no tenía nada de misterio: una solitaria. Y afirma:

En 1925, no sé por qué, se me dio por curado, como antes de un modo no menos fantástico se me había dado por enfermo, y me devolvieron a mi casa de San Sebastián, después de dos años de ausencia. Mis padres decidieron que en lo sucesivo, en lugar de volver al Colegio de El Pilar estudiaría como “libre” en el Instituto. Recuperé⁷ los dos años de Bachiller que había perdido, y en 1927 ya tenía el título sin retraso de edad. Porque, como he dicho, siempre fui tontamente estudioso. (Celaya, 1975: 14).

Sus estudios ahora están en manos de un profesorado particular. Una vez salvado este trámite, Rafael Múgica se emplea a fondo en la lectura, así como en la escritura —bastante teatro por cierto—, no siendo éste el único medio de práctica artística que mantiene, ya que desde los meses de su enfermedad disfrutaba dibujando y pintando. Ese mismo año de 1927 realiza un viaje a Francia, concretamente a Las Landas, con ocasión de un viaje de negocios.

Al terminar sus estudios de bachillerato, como siempre satisfactoriamente, se planteó la cuestión o, mejor, la necesidad familiar de sus estudios superiores. 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, ilusión muy viva en Luis Múgica pues él no había sido hombre de carrera. Así, pues, se le ofrecía al joven Rafael Múgica un no muy amplio abanico de posibilidades: estudiar Ingeniería; no hacerlo y pasar inmediatamente a trabajar en la empresa, adquiriendo los conocimientos necesarios mediante la práctica

6. En una entrevista y un reportaje publicados, respectivamente, en la revista *Jano* (*Medicina y Humanidades*), núm. 462, 13-19 de marzo de 1981 y en *El País*, 21 de noviembre de 1981.

7. Como afirma Celaya, recuperó dos cursos, además de cursar los dos correspondientes a este periodo: cuatro cursos en dos años por tanto.

diaria, en este caso como representante de la empresa en Francia; o, en última instancia, abandonar la familia y estudiar Filosofía y Letras, pero sin el apoyo económico de los suyos. “Ante esto —son sus propias palabras— escogí la carrera de Ingeniero; es decir, Madrid, el mundo abierto” (Celaya, 1975: 15). Y dentro de ese mundo, otro más abierto todavía: la Residencia de Estudiantes.

Concluidas sus vacaciones y a punto de iniciarse el curso escolar 1927-1928, Celaya se dispone a realizar su viaje a Madrid para iniciar el primer curso de ingreso en la Escuela de Ingeniería Industrial —la carrera constaba en aquellos momentos de dos cursos de ingreso y seis de carrera propiamente—, ya que, pese a intentar un cambio en la actitud adoptada por su padre, éste se mantuvo inalterable. Está muy cerca ya el mundo de la Residencia⁸. Así se presenta el joven Rafael Múgica en el momento de mayor desarrollo de las vanguardias y

¡Recuerdo! Yo venía, calle Pinar arriba,
hacia la Residencia de Estudiantes, llevando
un baúl, dos raquetas, un gramófono Decca
y apenas estrenados, mis pantalones largos.
Yo era Dios, y miraba displicente hacia fuera,
Nada me sorprendía, ¿Cómo a mí, desalmado?⁹.

Curiosamente iba a recibir un trato especial, aunque sólo en el mobiliario. Van a ser años de suma importancia para este joven vasco que acababa de acomodarse en su “celda” —ocupada en tiempos anteriores por García Lorca y Dalí y por el pintor catalán y Buñuel—, habitación que compartía con Orbaneja Aragón, presidente de la F. U. E., íntimo amigo suyo junto con su primo Ramón Ohlsson Múgica, tal como se lee en un fragmento de su poema anteriormente citado:

Mi tercer pabellón, mi celda limpia y clara,
abierta a un cielo grande de gloria suspendida.
Los chopos caballeros montando su alta guardia
de viejo señorío, y oro, y melancolía.

8. La familia Múgica-Celaya conocía la existencia de dicha institución gracias al novio de una de las hijas. Al padre de Rafael, que profesaba un tremendo horror a las pensiones y que por otra parte se consideraba un liberal, no le pareció mal que residiera allí, aunque bien mirado, nunca se preocupó de visitar a su hijo, según cuenta el propio poeta.

9. Del poema “Mi residencia de estudiantes” publicado en *Insula*, con el título “A Alberto Jiménez Fraud”, núm. 169, Madrid, diciembre, 1960. Este poema fue incluido en *Motors económicos* que a su vez forma parte de las *Poesías completas* (Celaya, 1969: 836).

Y enfrente, el Guadarrama; y en loco, aquí, riendo nosotros, tan seguros de una España a más vida.

El mundo y el ambiente cultural de la Residencia¹⁰ fueron definitivos, sin duda alguna, para la formación del futuro poeta. Prueba de ello es la importante cantidad de actividades culturales y la larga nómina de poetas y artistas que o bien residían allí o su presencia llegaba a ser habitual. Para comprender mejor este ambiente hay que resaltar los siguientes hechos: prácticamente la totalidad de las revistas europeas llegaban al número 21 de la calle del Pinar con asiduidad; los sábados por la noche, un cinematógrafo ofrecía las mejores películas de la época¹¹. Además, don Alberto Jiménez Fraud recibía en su casa a los mejores de la época

y era por eso frecuente —son palabras de nuestro autor— para los que vivíamos en la Colina de los Chopos, encontrarnos con Juan Ramón; con Ortega o con Unamuno. Por la Residencia desfilaron también durante mis años de estudiante, Baruzi, Keyserling, Marinetti, Calder, Aragón, Strawinsky, Le Corbussier, Milhaud, Worringer, Jules Romain, Valéry y otros muchos que, al margen de sus conferencias, gustaban de charlar con nosotros, jóvenes estudiantes de la F. U. E., porque eran hombres abiertos y nuestros problemas les interesaban. (Celaya, 1975: 15).

Hay que añadir a este brillante panorama una “prehistoria” de la Residencia de la mano de Dalí, Buñuel, Pepín Bello, García Lorca¹² y Emilio

10. La Residencia de Estudiantes se crea en 1910 y es uno de los resultados del krausismo institucionalista. Su fundador Alberto Jiménez Fraud, “presidente” de la Residencia, discípulo de Giner de los Ríos y de Cossío, es uno de los personajes de la última época de la Institución Libre de Enseñanza, es decir, la tercera etapa caracterizada por su elitismo y dirigida a la consecución de los puestos claves de la sociedad.

11. R Buckley y J. Crispin exponen en su antología *Los vanguardistas españoles (1925-1935)* lo siguiente: “En unos momentos en que la cinematografía española estaba en estado larvario se produce un extraño fenómeno: en 1927 Luis Buñuel marcha a París y encuentra en el cine la forma adecuada para la expresión de un vanguardismo incubado, como tantos otros, en la Residencia de Estudiantes [...] y plasma, por primera vez, el surrealismo en la pantalla. Con la colaboración de Dalí, entre otros, autofinancia *Le Chien Andalou* (1928) y dirige también *L'Age D'or* (1930)” (Buckley y Crispin, 1973: 205-206), Ambas películas fueron proyectadas en el cinematógrafo de la Residencia.

12. Celaya coincidió con García Lorca en la Residencia y mantuvieron una relación amistosa. El poeta vasco ha contado en más de una ocasión cómo conoció a Federico y, alguna que otra anécdota, como la de la prueba —no superada— a que se sometió para formar parte de “La Barraca”. Estas son sus palabras acerca del primer encuentro con el granadino: “Era allá por 1928. Yo tenía diecisiete años, acababa de llegar a la Residencia y aunque cursaba Ingeniería me creía ante todo y sobre todo —no poeta todavía— sino pintor

Prados. Asimismo, poseían una revista, *Residencia*, cuyo primer número se había publicado en 1926 y que “además de cumplir dignamente su papel de órgano de una institución cultural y pedagógica de gran rango, estaba siempre atenta a la mejor cultura y silueta del país, a la poesía como a la ciencia...”¹³.

Durante el curso 1927-1928 se dedica intensamente 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, concretamente a Tours, aunque también pasa unos días en París. Estas vacaciones son muy importantes para el poeta que iba a llegar a ser Rafael Múgica, pues no sólo conoció el surrealismo francés de primera mano, sino que también conoció a románticos alemanes y clásicos franceses:

Mi patrona en Tours era una vieja solterona aristocrática —made-moiselle Olga Prot de Viéville— que me cogió un gran cariño porque mis rebeldías de adolescente le hacían mucha gracia. Me empapó de clásicos franceses, y sobre todo de Pascal (para que recobrarla la fe, decía), y además, como ella, de joven, se había educado en Alemania, abrió para mi el mágico mundo de los románticos alemanes. Por otra parte, fue en mis vueltas por las librerías de Tours donde encontré unos libros que me fascinaron: Eran los surrealistas. (Celaya, 1975: 15).

Ahora bien, no sólo conoció el surrealismo por este conducto, sino que también lo había conocido en la *Residencia*, donde eran muchos los que estaban al día de dicha última vanguardia. Es éste un periodo óptimo

(...) Ocurrió que un buen día vi en el escaparate de una librería un libro que me llamó la atención. Su autor me era desconocido, y su título —*Romancero Gitano*— no me decía nada. Pero había en la cubierta un dibujo en rojo y negro que me fascinó. Así que me compré el libro: tres pesetas. Y venía leyéndolo en la plataforma del tranvía 8 (...) cuando un muchacho algo mayor me dijo: ‘¿Tú eres residente?’ Le dije que sí; él me dijo que también, y me preguntó qué me parecía el libro que estaba leyendo (...) ‘¡Malísimo! ¡Horrible!’ ¡Y con qué torrentes de adjetivos y tacos para convencerle! Entonces él me dijo: ‘Ese libro es mío. Me llamo Federico García Lorca’ (...) Y así fue cómo comenzó nuestra auténtica amistad”, en “Recordando a García Lorca en San Sebastián” (Celaya, 1948) y “Un recuerdo de Federico García Lorca” (Celaya, 1966). Por cierto, la última vez que se encontró con él fue en San Sebastián, en la primavera de 1936, tal como recuerda en el primer artículo.

13. José Luis Cano, “Una revista *RESIDENCIA*”, *Ínsula*, núm. 169, diciembre, 1960, p. 6 (este número está dedicado a la *Residencia* de Estudiantes, con motivo del cincuentenario de la misma). *Poesía (Revista ilustrada de información poética)*, editada por el Ministerio de Cultura, dedicó un número doble, el 18 y 19, a la *Residencia* de Estudiantes, con motivo de cumplirse el centenario del nacimiento de Jiménez Fraud.

de conocimiento y asimilación de dicha “concepción del mundo” y, por supuesto, de su técnica. Sus primeros libros poéticos así lo demuestran, libros escritos en sus años de estudiante universitario.

En los comienzos del curso escolar 1928-1929, vuelve a Madrid para realizar el segundo curso de ingreso. Sigue estudiando mucho. Una vez salvada la barrera selectiva, ya en octubre de 1929, y conforme las asignaturas se van configurando desde una perspectiva técnica, Rafael Múgica cambia de actitud, ya no asiste apenas a clase y sólo procura ir saliendo del paso, la Ingeniería es para él definitivamente un asunto de trámite. Así, al tener más tiempo libre, se dedica a lo que realmente le interesa: la poesía y la pintura, aunque abandonará esta última actividad prematuramente¹⁴. A decir de Celaya, su poesía y su pintura guardaban identidad: ambas eran muy alegres, de tono optimista y, en su pintura, el medio ambiente de San Sebastián podía verse. Precisamente, Rafael Múgica quiso asistir a una academia de pintura en unas vacaciones de verano, pero de nuevo la familia no se lo permitió. Así, pues, sin preparación técnica, pese a intentarlo con cierto entusiasmo, fracasó en su faceta de pintor. Otro de sus deseos anteriormente frustrado que intentó cumplir fue matricularse en Filosofía y Letras, lo que efectivamente hizo, aunque terminó por abandonar la carrera al poco tiempo.

Nunca hubo problemas de suspensos ni en estos ni en posteriores cursos. A partir del verano de 1929 pasa sus vacaciones en San Sebastián, como siempre, escribiendo. Corre el verano de 1931. Ha terminado el segundo curso de carrera. Su hermana Pilar ha muerto, lo que le afecta en gran manera. La República, la IIª República Española, la república de los intelectuales, era ya una realidad.

En 1932 comienza a escribir poemas, de los que una selección va a constituir su primer libro de poesía, *Marea del silencio*¹⁵. Durante los años siguientes continúa en Madrid y, por supuesto, sigue en la Residencia,

14. Los dibujos y pinturas son de trazo ágil y de proyección vanguardista. La mayoría de los dibujos, por ejemplo, están elaborados sobre papel empleando tinta china y la técnica del *gouache*. La iconografía es variada, sobresaliendo los elementos alógicos, figurativos y no figurativos, caligráficos, etcétera. Muestran en todo caso una aguda sensibilidad y el muy alto aprecio del joven Múgica Celaya por las nuevas formas de la belleza que se ensayaban en la Europa de entreguerras. Para conocer esta faceta artística de nuestro escritor, puede verse el catálogo Rafael Múgica, *Los dibujos de Gabriel Celaya* (Edición de Juan Pérez de Ayala), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes-Koldo Mitxelena Kulturunea, 1996 [Edición póstuma].

15. Lo editó Celaya a sus expensas en Zarauz, en Itxaropena, el año de 1935. Pero la mayor parte de los ejemplares de este libro, que distribuía el librero madrileño León Sánchez Cuesta, fue destruida durante la guerra civil en uno de tantos incidentes bélicos.

aunque en 1933 también cumple su servicio militar, concretamente en una unidad del Ejército del Aire en Cuatro Vientos. Sus estudios marchan bien. No hay motivo de preocupación para la familia, que no se percata de la separación que existe en Rafael, separación entre su actividad artística y esa concreta y obligada actividad intelectual como estudiante de Ingeniería. Dicho divorcio, sin duda alguna, resultará cada vez mayor, ya que el ambiente cultural e intelectual de la Residencia de Estudiantes se verá incrementado durante estos años republicanos. A punto de finalizar *Marea del silencio*, en 1934, planea la que va a ser la obra más importante de su primera etapa: *Tentativas* (1946; 1972²). También en este año conoce al chileno Pablo Neruda y su *Residencia en la Tierra*, un gran hallazgo¹⁶.

Se aproxima el final de sus años madrileños. Escribe incesantemente. En un mes, por ejemplo —mayo de 1934—, escribe un libro de poemas en prosa que verá la luz muchos años después, en 1967, y al que le dará un curioso título, *Poemas de Rafael Múgica*, esto es, poemas de aquel joven poeta vanguardista, firmados y dados a la luz ahora por “Gabriel Celaya”. Está muy ocupado también en una serie de poemas que va a constituir su primer libro premiado, *La soledad cerrada*¹⁷ y, obviamente, sigue con su ambiciosa *Tentativas*, compleja, por sus pretensiones, y bien escrita obra que le va a ocupar once largos años de dedicación. Una vez concluidos sus estudios, se traslada a San Sebastián, donde tras un periodo de descanso —el verano de 1935— que incluye un viaje por Inglaterra, comienza a trabajar en “Herederos de Ramón Múgica” como ingeniero-director gerente. La Residencia de Estudiantes o, lo que es lo mismo, “el cielo abierto”, el mundo intelectual y artístico prerrepblicano y de la República comenzaba a ser recuerdo. No obstante, Celaya planea el modo de abandonar su trabajo y salir de San Sebastián. A finales de año aparece publicado su primer libro, *Marea del silencio*. En la primavera siguiente compartirá unas horas, jamás olvidadas, con su amigo García Lorca, que se ha desplazado a San Sebastián a dar un recital.

16. Celaya ha prestado su atención a Neruda en distintos planos. Como poeta, le ha dedicado, dos poemas: “A Pablo Neruda” —en la primera edición “A. P. N.”—, de *Las cartas boca arriba* (1951), y “Carta mortal a Pablo Neruda”, en el libro-homenaje *Chile en el corazón (Homenaje a Pablo Neruda)*, de varios autores (Barcelona, Península, 1975). Como crítico, el artículo “Pablo Neruda (poeta del Tercer Día de la Creación)”, *Revista de Occidente*, Madrid, enero, 1972. Asimismo, ha reconocido una importante influencia del chileno universal en libros suyos como *Lo demás es silencio* (1952).

17. Este libro fue publicado once años después, en 1947, añadiéndole su autor otro poemario, *Vuelo perdido*, en San Sebastián, por la editorial Norte, editorial fundada por Gabriel Celaya y Amparo Gastón, como expondré más adelante.

Antes de tomar una decisión semejante, decisión que sería mal comprendida por la familia, Gabriel Celaya quiere ir preparando su camino. Éste es el motivo principal que le impulsa a presentarse a un concurso de poesía, el “Premio Lycéum Club Femenino”, convocado con motivo del centenario de Bécquer por dicha institución madrileña. Celaya presenta su libro *La soledad cerrada*, sin demasiadas esperanzas. Sin embargo, un jurado compuesto por Azorín, Ernestina de Champurcín, Ricardo Baeza, Juan José Domenchina y Halma Angélico concedió el premio a Rafael Múgica Celaya. El poeta vasco se desplaza a Madrid para recogerlo en un acto literario celebrado el 14 de julio de 1936. En Madrid permaneció hasta pocas horas antes de producirse el levantamiento militar. Todo quedaba frustrado ante esta circunstancia: la publicación del libro premiado, por la Editorial Aguilar; su planeada llegada a Madrid para el otoño de ese fatídico año, llegada que le estaban preparando sus amigos de la Residencia de Estudiantes. 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.

Una vez que los acontecimientos históricos iniciados entre el 17 y 18 de julio de 1936 derivaron en una guerra abierta entre españoles, Rafael Múgica se vio obligado a intervenir en la misma, haciéndolo en el bando republicano. Así, fue movilizado, llegando a ser capitán del ejército vasco, capitán de *gudaris*, siendo encargado, por su profesión, de inspeccionar el material bélico. Así lo ha recordado el poeta en la entrevista que le realizara Manuel Vicent:

En julio de 1936, cinco días antes de que comenzara la guerra, me concedieron el Premio Bécquer. Y me vine otra vez a Madrid con un *enchufe* para trabajar en el diario *El Sol* y vivir como escritor. Pero ya sabes lo que pasó. Con la guerra me presenté de *gudari* en Bilbao y enseguida me hicieron capitán. Iba yo con un traje de pana negro reluciente y tenía un caballo con el que pasaba revista a los nidos de ametralladoras instaladas en el monte Gorbea. (Vicent, 1981).

Así, puesto que San Sebastián cayó muy pronto, se trasladó a la capital vizcaína. Por este tiempo sus ideas políticas se aproximaban a las de los azañistas. Asimismo, se afilió a “Acción Vasca”.

La ofensiva contra la zona vasco-asturiana por parte de los insurgentes comenzó el 31 de marzo de 1937 (bombardeo de Durango, Guernica). Bilbao cayó el 19 de junio de ese mismo año, ciudad a la que había llegado Celaya desde San Sebastián. Así lo recordaba nuestro escritor:

Cuando cayó Bilbao, mi batallón se entregó entero, formado. Pero yo soy muy cobarde y no me entregué como capitán, sino como *guarda* solitario, es decir, me arranqué las medallas y me presenté como soldado raso. Aun así estuve a punto de palmar. A los otros capitanes compañeros los fusilaron al día siguiente delante de mí. Yo me libré por influencias. Ni siquiera me juzgaron. Resulta que desde 1935 tenía yo una novia, cuyo padre, cuando las tropas de Franco ocuparon Bilbao, fue nombrado gobernador militar de Guipúzcoa. Este hombre destruyó mi expediente y eso fue un chantaje porque me obligó a casarme con su hija. El miedo es ciego.¹⁸ (*apud* Vicent, 1981).

Efectivamente, Celaya, que estuvo como prisionero republicano en un campo de concentración —en Palencia—, siendo trasladado al primitivo grupo de prisioneros de la “zona roja”, hubo de saldar la deuda casándose en San Sebastián a finales de aquel mismo año, 1937, con aquella novia. De este matrimonio nacieron dos hijos: Pilar y Luis Gabriel, destinatarios de una preciosa tanda de poemas con el título de *Juguetes* (1948).

Pero su trayectoria vital durante la guerra no se detiene aquí, ya que el ejército nacionalista, necesitado de personal técnico —Celaya era ingeniero—, lo “recuperó”, haciéndolo primeramente soldado, sargento provisional más tarde y luego oficial. Su nuevo destino fue Burgos:

Cuando fui recuperado
 en Asturias, por aquello
 de que había pocos barcos
 y las “señoras primero”,
 tiré al mar mis tres estrellas
 de oficial de complemento
 y traté de navegar
 como permitía el viento.
 por aquello de que era
 Bachiller me convirtieron
 de preso en sorchi y después,

18. Estas vivencias de la guerra han estado en la base de algunos poemas y libros. En este sentido, sobresale su libro *Episodios Nacionales*, cuya primera edición vio la luz en París de la mano de Ruedo Ibérico, en 1962. Este libro complementa, no precisamente en cuestión de datos, la lectura de estas notas biobibliográficas. Otras ediciones más recientes del mismo pueden encontrarse en los volúmenes antológicos suyos: *Dirección prohibida* (1973), *Parte de guerra* (1977) y, antes que en estas dos, en una edición italiana bilingüe, *Poesie* (1967), cuya traducción estuvo a cargo de Mario di Pinto.

si no en fascista, en sargento.
Me destinaron a Burgos¹⁹.

Al terminar la guerra, los intelectuales en gran parte se habían exiliado o habían muerto. Los menos se habían quedado en España —“la mayor parte de ellos y otros más jóvenes vivían, en verdad, en situación que ha podido ser clasificada como de ‘exilio interior’. Pocos de esa promoción concordaban voluntariamente —dice Elías Díaz— con las nuevas directrices de la política cultural oficial y en esas condiciones no es fácil trabajar ni producir intelectualmente” (Díaz, 1974: 21). Momentáneamente, Gabriel Celaya ha decidido no publicar nada en una suerte de huelga intelectual contra el régimen, por no estar de acuerdo con el clima intelectual reinante y por su específica situación personal: “En poesía, como en todo —afirma Celaya en la segunda edición de *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*—, imperaba en España una forzosa autarquía. Y yo me asfixiaba. Por eso, aunque nunca dejé de escribir, dejé de publicar” (Celaya, 1979: 15). Así, pues, escribía frenéticamente, aunque no publicaba, excepción hecha de un poema aislado en una revista de la época —un fragmento de “Primavera”, de *La soledad cerrada*, en *Cuadernos de Poesía*, abril de 1941. Así nacieron los poemas que componen *Avenidas*²⁰ y se sumergió en la vasta obra planeada años antes, *Tentativas*²¹. Estaba aislado del mundo cultural republicano anterior. El exilio interior comenzaba a ser una realidad.

19. De *Episodios Nacionales*. Repare el lector en los cambios introducidos en el texto con respecto a los acontecimientos reales: Asturias por Bilbao; “las señoras” primero”, esto es, los capitanes eran los primeros en ser fusilados; Bachiller por ingeniero, entre otras. Lo cierto es que acabó de oficial y llegó a pasar por Zaragoza donde escribe y fecha —19 de diciembre de 1938— un poema sobre la brutal muerte de Lorca titulado “Elegía del muerto juvenil”, del que di noticia en un breve artículo, “Un día que no nombro”, y que presento y edito en un artículo incluido en el presente libro.

20. Este libro fue escrito en 1939 y no fue publicado como tal —a lo sumo poemas sueltos— hasta su inclusión en la edición de *Poesías Completas* (1969).

21. No está de más recordar unas palabras de Celaya sobre esta obra y las circunstancias históricas excepcionales que tanto influyeron en su “hiperdesarrollo”: “Es indudable que si las circunstancias históricas en que me tocó vivir hubieran sido diferentes, *Tentativas* no hubiera padecido la superfetación que ahora lamento. Sírvame pues de disculpa recordar cuáles fueron esas circunstancias: En 1939, al terminar la Guerra Española, todos los amigos-poetas mayores o menores que me habían acompañado en mi juventud habían desaparecido de mi horizonte. Y yo estaba en mi fábrica, más solo que nunca, y menos dispuesto que nunca a publicar, pues nada entendía del clima intelectual-literario que entonces reinaba” (Celaya, 1975: 18).

Al finalizar la guerra, Celaya se reincorpora, como mal menor, a su trabajo de ingeniero. Los acontecimientos históricos, de sobra conocidos, impidieron la realización de sus planes, permaneciendo en la fábrica. Todo contacto con Europa se ha roto. Son tiempos de defensa de una estrecha ortodoxia. Las más elementales libertades no existen. Se ataca duramente 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:

Viví con aquella mujer —dice Celaya— siete años en vida reglamentada, pero te puedes figurar de qué manera: matando el tiempo sin tomar la decisión de separarme. Mientras no encuentras a otra mujer no te atreves a dar el paso” (*apud* Vicent, 1981).

Así pues, tras los tres primeros años el matrimonio fracasa y, en adelante, ambos cónyuges vivirán separados, aunque en el mismo domicilio. Por ahora, aparte de *Tentativas*, escribe poemas de un nuevo libro que va a titular *El principio sin fin*, dándolo a la luz pública en 1949, y poco tiempo antes ha pagado su imperfecto tributo a la poesía pura con su libro *Objetos poéticos*, publicado luego en 1948. 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, como queda dicho.

Entre los años 1945 y 1946 Celaya entra en un periodo crítico de su vida. Sufre una segunda enfermedad, seguramente de origen psíquico, ya que no le gustaba su trabajo —“este hombre no podía encajar en la vida automatizada, y mucho menos con jerarquía técnica”, dice Eugenio Frutos en un artículo que viene a ser una aproximación caracteriológica a Gabriel Celaya (Frutos, 1963)—, su matrimonio funcionaba malamente y la incomprensión y consiguiente censura y rechazo de sus gustos literarios por parte de la 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 o neutralmente afines al mismo. Celaya pierde peso alarmantemente, es invadido por la fiebre y se ve obligado a guardar cama durante unos meses, desde donde, paradójicamente, ha de despachar los asuntos de la fábrica. El mismo Celaya nos da cuenta de esta lamentable situación en su citada introducción a *Itinerario poético*:

Fue precisamente porque lo creía definitivo (el derrumbamiento) y porque nunca he estado tan cerca de un suicidio que quería bien planeado y no arrebatado, por lo que me decidí a publicar *Tentativas*²², que daba entonces como mi testamento. (Celaya, 1975: 18)

Es así como en 1946 vuelve a publicar, dando a la luz pública este importante libro, constituyendo esta publicación el comienzo de una fecunda labor literaria publicada, que no un punto y final. Precisamente responsabiliza a un nuevo personaje de esta obra, un tal "Gabriel Celaya", el nombre que elige, inicialmente por presiones de la empresa, para designar esa faceta de escritor que lo constituye con mayor fuerza que la de ingeniero. Había nacido definitivamente el escritor. De la faceta de ingeniero se desprenderá en cuanto pueda, unos diez años después, en 1956, cuando se traslade a Madrid para dedicarse a la vida literaria, como queda dicho. Finalmente, *Tentativas* surtió unos efectos muy positivos no sólo por la buena acogida que se le tributó, sino por las repercusiones que tuvo para su autor, ya que se deshizo de ese manido mundo final de la producción de la obra, facilitándose así la escritura de una poesía que había vivido y vivía en función de *Tentativas* y porque sirvió de sencillo eslabón para la posterior trayectoria de su vida, tal como voy a exponer.

El ocho de octubre de 1946, fecha que Gabriel Celaya se ha cuidado muy bien de hacer notar, conoció a Amparo Gastón. Un Celaya demacrado, mal vestido y con un paquete de libros bajo el brazo, para más señas su recientemente editada obra *Tentativas*, intercambió unas palabras con una joven frente al escaparate de una librería de San Sebastián. A partir de aquel momento, Gabriel Celaya provocó nuevos encuentros hasta ganarse la atención de aquella joven. Así comenzó una relación que sólo la muerte habría de romper y que, por otra parte, habría de ser en extremo beneficiosa para el futuro inmediato de Gabriel Celaya —la enfermedad comenzó a desaparecer, rompió una relación familiar sofocante, etc.— y para su futuro literario —comenzó a publicar animado por Amparo, algún tiempo después dejó la fábrica para dedicarse únicamente a la literatura, etc.—. Amparo Gastón, hija de trabajadores, concienciada políticamente en este sentido, con un padre que había sido condenado a muerte en los años cuarenta, supuso pues para nuestro escritor un hallazgo, tal como afirma:

22. Fue el segundo número de la colección de creación literaria que Ediciones Adán de Madrid había iniciado, siendo inaugurada ésta por Vicente Aleixandre con su famoso libro *Sombra del paraíso*, en 1944.

Nos entendimos enseguida; nos quisimos muy pronto; y eso fue para mí la resurrección. Salía, con su ayuda y apoyo del mundo elucubrante de *Tentativas* a la difícil y sabrosa realidad. Y así, sin pensarlo demasiado, decidimos fundar una colección de Poesía: NORTE. Y montamos una pequeña oficina en un rincón de la Parte Vieja donostiarra: Juan de Bilbao, 4, 3º. (Celaya, 1975: 22).

Por otra parte, disponemos del testimonio de Amparo Gastón sobre este encuentro:

El Gabriel Celaya de 1946, es decir, Rafael Múgica, era un buen burgués, ingeniero industrial, director gerente de una importante industria de ferrocarriles, ciudadano respetable y bien considerado en la sociedad de San Sebastián. Pero había que estar ciego para no ver que todo eso era una máscara como yo lo vi en el acto. Gabriel Celaya, el verdadero hombre oculto tras aquella máscara de buen ciudadano, era un hombre frustrado y desesperado que odiaba la sociedad en que vivía, la fábrica en que trabajaba y la familia que le atenazaba: Un verdadero neurótico que, cuando yo le conocí, acababa de salir a la calle después de tres meses de encierro y de renuncia a todo. (Gastón, 1981: 13).

Amparo Gastón hizo, pues, que Gabriel Celaya recobrara la confianza en sí mismo y que dejara de escribir de espaldas al público. Para comprender el cambio operado en Gabriel Celaya hay que tener en cuenta además la ingenua creencia de que, tras la derrota alemana en la Segunda Guerra Mundial, se iba a operar un cambio político inminente en nuestro país, razón por la cual era necesario tomar la iniciativa en el campo literario y cultural. Es por lo que ambos fundan una editorial-colección literaria, la Editorial 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, y más concretamente por el Partido Comunista de España. Amparo Gastón deja su trabajo de enfermera para ocuparse de la editorial y Gabriel Celaya intensifica esa doble vida que viene arrastrando, la del director gerente y la del poeta. Este periodo es de los más intensos de la vida de nuestro escritor, ya que publica sus libros *La soledad cerrada*, *Movimientos elementales*, *Tranquilamente hablando*, traduce a poetas extranjeros (Rilke, Rimbaud, Blake, Eluard, Lanza del Vasto, Sereni, Mario Luzi), edita a jóvenes poetas, españoles (Leopoldo de Luis, Labordeta, Cela, Crémer, Bleiberg, Ricardo Molina, etc.), colabora con el diario *La Voz de España* de San Sebastián con un artículo semanal, pronuncia una importante

conferencia sobre Fernando de Herrera —la base de su posterior estudio sobre el poeta sevillano, incluido como primera etapa en su *Exploración de la poesía* (1964)—, etcétera. Ahora bien, cuanto mayor atención presta a su actividad literaria y cuanto más profundiza su relación amorosa con Amparo Gastón, paralelamente mayor es la censura y crítica familiar y más difíciles se hacen sus relaciones con el Consejo de Administración de su empresa. En este sentido bastan sus versos del poema “Biografía”:

¿Le parece a usted correcto que un ingeniero haga versos?
 La cultura es un adorno y el negocio es el negocio.
 Si sigues con esa chica, te cerraremos las puertas.
 Eso, para vivir.

Pese a todo, lo más doloroso para Gabriel Celaya fue la reacción de su madre, que no comprendía sus actividades literarias y mucho menos sus relaciones con Amparo Gastón, por lo que no le vuelve a hablar e incluso lo deshereda. Su padre no reacciona tan mal, estando más dispuesto a aceptar aquella situación. Pero muy poco tiempo le quedaba a Luis Múgica, ya que falleció en 1947.

La Editorial Norte, cuya sede estaba en la Parte Vieja de San Sebastián²³, no se limitó a la simple actividad editorial, sino que fue convirtiéndose paulatinamente en un núcleo de actividad política clandestina y paralelamente en un núcleo de la poesía social. Por aquí pasaron Virgilio Garrote, Jorge Semprún, Blas de Otero, Eugenio de Nora, entre otros. Aquí tuvieron eventual cobijo algunos comunistas perseguidos y un lugar donde pasar la noche algunos escritores hoy famosos. Así pues, en los inicios de los años cincuenta, nos encontramos perfectamente instalada en los engranajes de la vida cultural y de la lucha política a esta editorial tan modesta como influyente. Al mismo tiempo, y una vez conectados con las capillas poéticas del momento, los animadores de “Norte” distribuían algunas de las revistas francesas de la época de orientación marxista. Su proximidad con Francia y las frecuentes visitas camufladas de exiliados españoles así lo hacían posible. 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, percatándose de que no estaba solo ni poética ni políticamente. Esta circunstancia fue de-

23. De Juan de Bilbao, 4, 3º hay dos testimonios literarios: uno de Camilo José Cela y otro de Jorge Semprún. El primero en *Del Miño al Bidasoa*, Barcelona, Noguer, 1952, capítulo 19; el segundo en *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta, 1977, p. 59, donde Semprún le da el nombre literario de “Juan de Dios” a dicha calle.

cisiva para la reorientación que van a sufrir sus posiciones existenciales mantenidas desde mediados de los años cuarenta, ya que éstas se van a aliar con determinados presupuestos marxistas, constituyéndose así la base ideológica de lo que comenzó a llamarse 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 “Norte”, había estado elaborando unos poemas distintos a los escritos hasta ese momento. Ahora, Gabriel Celaya, que va a inventar un nombre-personaje, un heterónimo en suma, para esa producción, “Juan de Leceta” —también formado, al igual que el de “Gabriel Celaya”, a partir de nombres y apellidos familiares—, comienza a acumular poemas de corte existencial y comienza a adquirir paulatinamente un mayor grado de concienciación social que, con la ayuda de Amparo Gastón, va a estallar a luz pública en 1947, año de la fundación de “Norte” —enero de ese año— y de sus primeras intervenciones en la prensa local guipuzcoana —diciembre. No son tiempos para Celaya de juegos poéticos ni críticos, sino de una defensa del hombre que ve en peligro. Así, pues, en la base de su nueva poesía como de su labor teórica y crítico-literaria, inicialmente en función de su propia poesía, encontramos una actitud más ética que estética, una reacción profundamente existencial que va a provocar libros de poesía 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*, aparte de sus numerosos artículos periodísticos, filosóficos y literarios, aparecidos en *La Voz de España*, lo que le costó una reprimenda del Consejo de Administración de “Herederos de Ramón Múgica”. Así, pues, poesía y vida están más unidas que nunca²⁴. Por lo que a sus colaboraciones perio-

24. No me resisto a ofrecer una muestra de uno de los poemas existenciales, lleno de nihilismo, escrito poco tiempo antes de conocer a Amparo Gastón y de iniciar la aventura definitiva de su carrera literaria. El poema en cuestión se titula “Como la vida pasa” y pertenece a *Avisos de Juan de Leceta*:

Los días sostenidos contra toda esperanza,
el llanto sucesivo,
la igualdad de la lluvia y una mansa costumbre,
como la vida pasa,
van dejando en el fondo cierto poso sagrado
(¡oh, ya no nos quejamos!).
La rutina, el trabajo, la familia, los hijos:
esta ciencia muda.

dísticas respecta, es conveniente saber que su primera intervención en el periódico citado fue como consecuencia de su desacuerdo con un artículo de crítica literaria²⁵, lo que generó una polémica de cierta repercusión —puede verse el estudio y exposición de la misma en mi trabajo “Una carta de Juan Ramón Jiménez sobre la cuestión poeta / público” (Chicharro, 1981)—, al enviar Celaya los textos de la misma a los suscriptores de “Norte”. En este periódico colaboró desde 1948 hasta finales de 1950. Por estos años alterna sus numerosas publicaciones de crítica literaria con su poesía, con la codirección de “Norte” y con su trabajo en la fábrica. Asimismo y como poeta, colabora con revistas poéticas como la leonesa *Espadaña*, la guipuzcoana *Egán*, la santanderina *Isla de los Ratones*, la cordobesa *Cántico*, la alicantina *Verbo* y la madrileña *Raíz* (cf. Rubio, 1976) —“Norte” había surtido sus beneficiosos efectos—; como crítico ofrece sus colaboraciones a revistas como la zaragozana *Doncel*, la ya citada *Egán*, la madrileña *Finisterre*, la guipuzcoana *Gaviota*, la madrileña *Ínsula*, la melillense *Manantial*, entre otras.

Toda su amplia labor intelectual de estos años tuvo como norte lograr un amplio contacto con el “gran público”, deseo imposible de cumplir, pese al prosaísmo de sus versos y pese al consecuente rechazo de la “poesía sabia”. Por otra parte, en esta plena efervescencia cultural, Celaya se presenta al premio “Nadal”, en su convocatoria de 1947, con la novela *Lázaro calla*, que fue descalificada por no ajustarse a las bases

Alegrías pequeñas, de puntillas, gritando,
breves resplandores, viajes a lo vario
con lo que hay en el alma de aún no determinado,
como la vida pasa.

Como la vida pasan dejando en los labios
sabores neutrales de vicios y fatiga.
Quedan sólo costumbres.
y un ritmo —rutina— se impone al cansancio.
Aquí se abren las dulces avenidas del otoño,
las horas sosegadas y el recuerdo vacío.
Aquí queda el silencio —como la vida pasa—,
queda la vida misma en vez de la esperanza.

25. “Poetas y poesía”, firmado con pseudónimo —“W. Noriega”— por el director del periódico en aquel momento (*La Voz de España*, San Sebastián, 14 de diciembre de 1947).

de la convocatoria²⁶. Gabriel Celaya se ha entregado definitivamente a la vida literaria. La fábrica cada vez le ocupa menos tiempo.

Ahora, en la encrucijada de los años cuarenta y cincuenta, nuestro escritor va a reflexionar con detenimiento y rigor desde el humanismo existencialista sobre los lenguajes artísticos, ofreciendo un no muy extenso aunque sí contundente panorama de sus reflexiones teóricas en este sentido. Cada vez más, el poeta se ve obligado, por necesidad de su compromiso de base, a dar lo que él también llamó su “razón narrativa”, esto es, a “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. Este es el sentido de la importante conferencia pronunciada en la Sala Studio de Bilbao, que poco tiempo después sería editada, sobre el tema “El Arte como lenguaje”. Esta conferencia, así como otros trabajos que en esos años tiene en marcha, es una buena muestra de cómo el Celaya poeta se está convirtiendo también en crítico literario y en teórico de la literatura. Así, pues, a partir de estos años vamos a poder asistir al proceso de producción de una determinada poesía y de una reflexión teórica sobre la misma. Estamos a las puertas de la plena aparición de la poesía social, movimiento poético éste del que Celaya es algo más que un simple animador. Me atrevería a decir que es su más importante pilar como teórico y como poeta.

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* (cf. Chicharro, 1998). Esta antología alcanzó una gran repercusión en el

26. El premio de ese año le fue concedido a Miguel Delibes —el finalista fue Manuel Pombo, con *Hospital general*—, por su novela *La sombra del ciprés es alargada*. A ambas novelas dedicó G. C. un artículo, “El cuarto ‘Nadal’”, publicado como era habitual en estos tiempos en *La Voz de España*, San Sebastián, 19 de julio de 1948, en el que juzga positivamente tanto esas novelas como el premio en sí.

minoritario mundo de los lectores de poesía, siendo sus efectos comparables, según el propio Celaya expone en su artículo “Noticias literarias de España” (Celaya, 1957), a los que tuvo para los poetas del 27 la *Antología parcial* de Gerardo Diego. 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 social²⁷.

En 1953 fue invitado al Congreso de Poesía celebrado en Santiago de Compostela, donde aireó y defendió en contra de la mayoría de los asistentes sus posiciones realistas. En aquella ocasión conoció al escritor malagueño Alfonso Canales con el que mantuvo una interesante correspondencia hasta el punto de ser editada una de las cartas de Celaya, dado su interés teórico, en la revista malagueña *Caracola* (Celaya, 1955)²⁸. Asimismo intervino algunos años después, en mayo de 1959, en una hoy reconocida reunión literaria celebrada en Formentor bajo el título de

27. Gabriel Celaya, con el becqueriano título de “Poesía eres tú” que alude a la poesía como comunicación, extendida concepción poética que entrará por estos años en forzada polémica con la idea de la poesía como conocimiento, expone en siete apretados puntos su ideario poético de gran influencia en los poetas coetáneos, ideario que paso a resumir. En primer lugar, afirma que, frente a la poesía intemporal mantenida por muchos, se impone una poesía del aquí y del ahora, una poesía de la vida y para la vida, no escapista. En el segundo punto expone su tipología de los poetas: los poetas perfectistas, que persiguen la belleza, y los temporalistas, que procuran la eficacia expresiva, lo que resulta más importante que la perfección estética. A continuación, ofrece una concepción de la poesía como una práctica transformadora de la realidad, con una finalidad instrumental más que estética: “La Poesía no es un fin en sí. La Poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo. No busca una posteridad de admiradores. Busca un porvenir en el que, consumada, dejará de ser lo que hoy es” (Celaya, 1952: 44). Ofrecida esta concepción pragmática del discurso poético, se comprenderá la siguiente idea, punto cuarto, por la que el poema se considera resultado de la integración de todo lo humano —barro, ideas, calor animal, retórica, descripciones, argumento y política—, no siendo neutral como tampoco lo es el poeta-hombre. Celaya define, pues, la poesía como “un modo de hablar”, esto es, como comunicación entre creador y receptor que vibran a una, con una función mediática que deja en nada la materia verbal. Los puntos siguientes muestran, en coherencia con lo ya expuesto, una idea acerca del sentido colectivo y de la proyección social de la poesía, resaltando el papel mediúmnico del poeta, un punto de la red social, cuyo compromiso social no puede eludir, pues le cabe la misión social de dar voz a cuanto calla: “Esta es precisamente su misión. No expresarse a sí mismo, sino mantenerse fiel a esas voces más vastas que buscan en él la articulación y el verso, la expresión que les dé a luz” (Celaya, 1952: 45-46). Finalmente, se pronuncia sobre el destinatario de la poesía, la inmensa mayoría, así como sobre la creación de un público lector y la transmisión de una conciencia a que se debe la misma.

28. Dicha carta se edita completa en la “Parte Documental” de la presente publicación.

“Conversaciones poéticas”, experiencia que alimentó su poema “En la gloria de Formentor”, de *Motores económicos*. Estos datos son muestra de la efectiva incorporación del poeta a la vida literaria española. Por eso, no extraña que, a mediados de los cincuenta, entrara en contacto con el mundo universitario —“Encuentros de la poesía con la Universidad” y el frustrado “Congreso de Escritores Jóvenes”—, que se estaba configurando como uno de los espacios institucionales más abiertos y progresistas en la difícil España de aquellos años.

Los libros que escribe por estos años son los más comprometidos. Así, el ya referido *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 1954²⁹, *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, cuyos más de tres mil versos se elaboran a partir de un hecho real en el que intervinieron Celaya y Amparo Gastón: la ayuda a la huida de una célula del PCE a través de la frontera francesa³⁰.

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*, *Ágora*, *Bernia*, *El Pájaro de Paja*, *Trilce*, *Alfoz*, *Verbo*, *Poesía Española* y *Papeles de Son Armadans*. Precisamente, con el director de una de estas revistas, José García Nieto, mantuvo un enfrentamiento que acabó en polémica al sentir Celaya que las concepciones en que basaba su poesía resultaban atacadas. En septiembre de 1955, García Nieto le envió un extenso poema, “Carta a

29. Es un extracto de *Entreacto*, libro escrito a raíz de una enfermedad sufrida por Amparo Gastón en 1953, ya que Celaya lo compuso en cierto modo para divertirla.

30. La edición de muchos de estos libros es fruto del contacto con núcleos poéticos españoles agrupados generalmente en torno a una revista. Así, publica en *Halcón* (Valladolid), *Cántico* (Córdoba), *El Arca Cerrada* (Las Palmas de Gran Canaria), *La Isla de los Ratones* (Santander), *El Pájaro de Paja* (Madrid), *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca), *Alrededor de la Mesa* (Bilbao), *La Venencia* (Jerez de la Frontera), entre otras editoriales-colecciones poéticas. Así van viendo la luz sus libros, complicándose la publicación cuando se trata de libros abiertamente políticos como alguno de los citados en el texto, lo que lo obliga a buscar el amparo de núcleos de exiliados españoles y de editoriales como Losada (Buenos Aires), Seghers y Ruedo Ibérico (París), Mondadori (Milán), etcétera.

Gabriel Celaya”, luego publicado en *Poesía Española*, que mereció el envío por parte de Celaya de una carta abierta que dicha revista nunca publicó y que hubo de ser editada en el *Boletín de la Unión de Intelectuales de México* en octubre de 1956.

Por lo que respecta a otros datos de su vida, conviene saber que su situación en la fábrica se hace insostenible. La mala conciencia que le producen sus frecuentes visitas al taller y su contacto con los obreros, el apoyo a las huelgas que se inician en San Sebastián en 1954 y el apoyo concreto a los huelguistas de su propia empresa van sentando las bases para tomar una decisión muy deseada y no tomada en una veintena de años como es la de dejar la empresa. Su enfrentamiento con la familia es total. Así es que en 1956 toma la decisión de trasladarse a Madrid, aunque carece de entradas económicas. Así lo cuenta el propio poeta en su prólogo a la segunda edición de *De claro en claro*:

Cuando conocí a Amparitxu, que me devolvió la confianza en mí mismo, fue como si recobrarla la vida. Pero ya no era joven y la ruptura se me había hecho más difícil. Al fin, en 1956, cerré los ojos y me lancé a lo que siempre había deseado: El amor, la poesía, la libertad. No fue fácil. Porque para hacerlo tenía que renunciar a mi nombre, a mi posición social (sucio pero cómoda), a mi estado civil, a mi ciudad (mi adorable y siempre adorado San Sebastián), y a mi puesto de Ingeniero-Gerente que era mi único recurso económico. Pero como el ambiente en que vivía se me había hecho irrespirable y como el amor de Amparitxu me compensaba de todo (...) mandé a paseo la fábrica, ahorqué mis hábitos de ingeniero, y sólo apoyado por Amparitxu, me trasladé con ella a Madrid sin más que el cielo arriba y la tierra abajo. Fue una hermosa aventura de la que nunca me arrepentí, pues creo que sin ella nunca hubiera llegado a ser lo que soy. (Celaya, 1977).

Una vez en Madrid y dada la crítica situación económica 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. Llega en alguna ocasión a trabajar de negro literario, a traducir textos y a dar algunos cursos. Asimismo se hace cargo de la corresponsalía de *Excelsior* (México) en Madrid³¹. Probablemente esta experiencia fue la que le llevó a escribir un

31. *Excelsior* da noticias del nuevo corresponsal en la misma página donde incluye un artículo de Celaya, “Noticias literarias de España”, aparecido en el número correspondiente al 29 de diciembre de 1957. Allí se lee: “ESPAÑA es siempre un centro de interés y el desarrollo de su vida intelectual lo es en sumo grado en las presentes circunstancias, cuando

importante artículo, “El escritor y sus medios”, aparecido en 1958, donde denuncia y analiza la situación real del escritor en este sentido y donde toca necesariamente el problema de la relación del escritor con el público, así como la cuestión del “segundo oficio”, independiente o literario. 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, una etapa tan intensa como —en lo económico— estrechamente vivida, y a la que pertenece el poema “Juntos contra todo” del que tomo la siguiente estrofa:

Tú no tienes paciencia.
 Yo no tengo dinero.
 Tenemos una rabia
 de gloria desde dentro:
 la verdad contra un mundo
 que nos hace de menos.
 Tenemos todo, amor.
 Todo, menos dinero.
 Despiértame, ¿qué quieres?
 Yo no soy yo y si quiero,
 quiero hundirme despacio,
 ser tan sólo silencio.

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 y, aunque poco amigo de tertulias, acude a la tertulia de los jueves del Ateneo madrileño, cuya Aula de Poesía llevaba José Hierro, compartiendo mesa con Ángela Figuera, Blas de Otero, Amparo Gastón, entre otros. Otras veces, las menos, acude a la tertulia de *Ínsula* o del Café Pelayo, “la más politiquera”, según nuestro escritor.

la inquietud de las nuevas generaciones confiere a la vida del espíritu perfiles singulares en aquel país. Estas razones nos han movido a solicitar, y a obtener, la colaboración directa desde España, de uno de sus poetas y escritores de mayor prestigio: Gabriel Celaya, de cuya poesía dimos recientemente algún ejemplo. Gabriel Celaya [...] incorpora a EXCELSIOR su visión apasionada y objetiva a un tiempo de la realidad española, en lo que al campo de la creación se refiere”.

Su militancia comunista³², como queda expuesto, se hace más intensa durante estos años, años en que periódicamente los dirigentes de la oposición política extienden una y otra vez actas de defunción del franquismo.

En 1956 —le dice Celaya a Manuel Vicent— vendimos aquel piso de San Sebastián [la sede de la Editorial Norte], y con el dinero compramos este de Madrid. Y aquí seguimos con el mismo contacto, pero más acelerado, porque el partido estaba mejor organizado. Llegaron las células, la agrupación de escritores, y aquí venían a reunirse. No sólo los comunistas. También Ridruejo, y toda aquella gente de los primeros pactos. En esa habitación pequeñísima se metían hasta veinte conspiradores, Semprún, Ridruejo, Jaime Ballesteros, Salinas, Paco Rabal que alborotaba al vecindario, Simón Sánchez Montero y un grupo de obreros. (*apud* Vicent, 1981).

Por otra parte, y aunque una es la actividad 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”³³, de 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)”, de 1962, en el que en uno de sus párrafos late la política de reconciliación nacional que este partido venía proponiendo desde junio de 1956.

Celaya sufre, dada su actividad poética y política en una situación política como la que por entonces atravesaba España, la represión directa del régimen. Y no me refiero sólo a la censura que sufrieron sus publicaciones, de lo que algo deja dicho Celaya en su “Nota” puesta al frente de *Parte de guerra* (*cf.* la entrevista efectuada a Celaya en Beneyto, 1975²:

32. No son escasas las huellas poéticas de esta militancia. Gran parte de las mismas pueden verse reunidas y apostilladas en la antología *El hilo rojo*. En concreto, pueden leerse los poemas “A Simón Sánchez Montero”, “Lo que faltaba” —la crisis interna del PCE en 1967—, “En lo mío, con todos”, “Parábola del pájaro y del tanque” —en torno a Jorge Semprún y Francisco Romero—, “A Ese” —la S de Santiago Carrillo. También, con el propósito y proyecto político del PCE de “la reconciliación nacional”, escribió su libro *Episodios nacionales*.

33. La primera vez que se publicó este artículo, en *Las Españas*, México, abril de 1956, iba firmado por “Felipe San Miguel”, un pseudónimo protector. Más adelante, apareció con ligeras variantes en Francia, en la revista *Europe*, en el número 360, correspondiente a abril de 1959.

171-175), sino también a las multas gubernativas. La primera le fue impuesta en 1961 por participar en una manifestación celebrada en mayo. Otras vendrían después por distintos motivos, tales como la participación en una asamblea de estudiantes de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad de Madrid, actividad inmersa en el movimiento de protesta que tuvo lugar entre octubre y noviembre de 1966; la firma de un escrito de protesta enviado al ministro de Información y Turismo con motivo de la represión de la huelga minera de Asturias de septiembre de 1963, etcétera. Eran los años en que tal actividad política tenía su réplica poética.

Eran los años en que la poesía social estaba en auge. Los años en que mis libros —dice Celaya— más considerados estuvieron: los años de lucha y vida furiosa en que Amparitxu tanto me sostuvo. Y aunque fueron también los años de multas, cárcel, persecuciones y dificultades económicas son los que siempre añoraré. Porque entonces parecía que uno servía para algo. (Celaya, 1975: 27).

Hasta mediados de la década de los sesenta en que la poesía social entra en crisis, el poeta desarrolla una labor literaria y crítica intensa. Cada año publica uno o dos libros y, aunque más distanciados en el tiempo pero mayores en cuanto a su extensión y calidad, da a la luz sus artículos en revistas españolas y, muy especialmente, extranjeras, ya que muchos de estos artículos resultan prohibidos por la censura o son escritos para que no sean censurados. Por estos años colabora con periódicos americanos y europeos como *Excelsior*, *Índice Literario*, *Las Españas*, *Nueva Expresión*, *El Universal*, *Realidad*, *Europa*, así como con las revistas españolas *Ínsula*, *Papeles de Son Armadans*, *Poesía de España* y *Acento Cultural*. 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 éuskara* (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) —esta novela hizo montar en cólera a los diri-

gentes de la empresa “Herederos de Ramón Múgica”—, 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 hasta la aparición de la mano de Félix Marañón de la obra teatral inédita de Celaya con el título de *Ritos y farsas. Obra teatral completa* (1989), 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 Felinghotti y María Curci, y del que es el segundo escritor español en ganarlo (el primero había sido Jorge Guillén, en 1959).

Con los premios y el reconocimiento, comenzaron los viajes al extranjero —antes, en 1962, había estado en Collioure, con ocasión de un homenaje a Antonio Machado—. Así, en 1967 viaja a Cuba invitado por Nicolás Guillén, al que le unía una amistad desde que lo conociera en Madrid en 1965, para formar parte del Jurado del Concurso de la Unión de Escritores Cubanos. En la isla pasará algún tiempo, hasta enero de 1968, y participará también en el Congreso Cultural de La Habana, al que también acudieron los escritores españoles Caballero Bonald y Alfonso Sastre, exponiendo una ponencia sobre “La responsabilidad del escritor”. A los pocos meses de este viaje se traslada a Brasil, con ocasión de un homenaje que se le iba a rendir a García Lorca. Este viaje le depara la ocasión de encontrarse con un antiguo y admirado amigo poeta, Pablo Neruda. Luego seguirán nuevos viajes a Italia para recibir el premio Etna-Taormina, en 1968, y para formar parte de un jurado literario.

De cualquier forma, pese a los reconocimientos aludidos, Celaya arrastra la conciencia de una crisis irreparable, crisis en su militancia³⁴ y en su creación, gestada algunos años antes: “Creo que la última vez que me pronuncié públicamente como “poeta social” fue —dice Celaya—, un poco obligado por las circunstancias, durante mi estancia en la Cuba de Fidel” (Celaya, 1979: 189). Esto explica que busque un nuevo modelo poético que venga a sustituir al ya agotado del realismo social, para lo que recorre múltiples caminos, y 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 I.X.N.)* (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-ibero. 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 Ángel 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

34. En realidad, Celaya abandona la militancia activa en el PCE. En su caso, el marxismo de tintes dogmáticos entra en crisis, aunque eso no le impedirá concurrir en las listas de este partido como candidato por Guipúzcoa al Congreso de los Diputados en las primeras elecciones democráticas de la transición política, no obteniendo el acta de diputado.

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 entrega en los últimos años de su vida a su proyecto creador, con el decisivo apoyo de Amparo Gastón, con la que contrae matrimonio el 14 de octubre de 1982 tras la obtención del divorcio de su primera mujer. Ese mismo año publica *Penúltimos poemas*, un nuevo libro de poesía que inaugura la última etapa que el propio poeta denomina órfica —síntesis final de la conciencia de identificación con la naturaleza, con la conciencia colectiva de ser en los otros y con la conciencia cósmica del ritmo universal, según sus propios razonamientos— y a la que pertenecen sus siguientes libros *Cantos y mitos* (1984) y *El mundo abierto* (1986). En 1986 se le concede el Premio Nacional de las Letras Españolas como reconocimiento a toda una obra y al año siguiente se celebra la exposición “Noticia de Gabriel Celaya” en la Biblioteca Nacional. Sus últimos años de vida quedan salpicados de homenajes y reconocimientos que recibe muy especialmente en el País Vasco. Así, la Universidad del País Vasco organiza en 1990 un curso para estudiar su obra y publica su último libro en vida, *Orígenes / Hastapenak*. La Diputación Foral adquiere en vida del poeta su biblioteca y fondo documental que serán depositados en 1993 en el Centro Cultural Koldo Mitxelena, institución que promueve desde entonces el estudio y la edición de la obra completa del poeta. En 1990, la Universidad de Granada inicia los trámites de nombramiento del poeta como Doctor Honoris Causa, celebrándose la investidura con carácter póstumo en 1994, pues el 18 de abril de 1991 fallecía en Madrid tras unos meses de enfermedad. Sus cenizas fueron esparcidas en las campos de Hernani y en San Sebastián.

Heteronimia e ideologías estéticas

I conquered. Far barbarians hear my name.

Fernando Pessoa

Entonces tú cantabas a tu modo,
y bailaba Leceta como un oso,
y el señor Múgica pagaba todos nuestros excesos.

Gabriel Celaya

1. “Heterónimo es una fea palabra que, por fastidiosamente esdrújula y fastidiosamente rara, suena a pedante. Pero si uno considera el curioso caso que plantea Fernando Pessoa (...) comprende que «heterónimo» es una voz justa y necesaria para designar un concepto. Tratemos, pues, de definir su alcance” (Celaya, 1949). Así comienza Gabriel Celaya (1911-1991) un artículo, en el que insistiremos posteriormente, sobre el poeta vanguardista portugués Fernando Pessoa (1888-1935), centrándose estrictamente en la cuestión de los heterónimos y todo ello a raíz del trabajo *Ensayos sobre poesía portuguesa*, de Idelfonso Manuel Gil, publicado a finales de los años cuarenta. El hecho de que comience citando las propias palabras del poeta y crítico vasco no obedece exclusivamente a mi intención de ofrecer un claro testimonio de la atención prestada por Celaya a Pessoa, sino que pretendo dar cuenta al mismo tiempo de la seria preocupación del donostiarra por estas cuestiones, en tanto que él mismo ha creado una serie de heterónimos. Así, el artículo de donde he extraído la cita va firmado con el nombre de “Gabriel Celaya” que es, según el poeta vasco, un heterónimo al igual que lo son “Juan de Leceta” e incluso, lo que re-

sulta verdaderamente paradójico, “Rafael Múgica”, su nombre civil. Así, pues, relacionar a ambos poetas se debe a algo más que a haber podido comprobar una “influencia” o a haber podido encontrar una “fuente literaria”: obedece a mi deseo de hacer notar la existencia de una problemática similar en uno y otro poetas ibéricos. Quede claro que no pretendo señalar la dependencia de Gabriel Celaya con respecto a Pessoa, aunque ésta resulte a simple vista evidente. Más bien, lo que aquí persigo es, en primer lugar, constatar unos hechos que no son simples ni aislados, sino complejos por históricos; y, en segundo lugar, esbozar el posible camino a seguir para una explicación justa y un conocimiento cabal de los mismos, porque, si nos atenemos a las evidencias y les damos curso como si se trataran de hechos objetivos, comprobados y analizados rigurosamente, podríamos caer en dar por existente y verdadero lo que en definitiva puede ser un mero espejismo. Además, el análisis que vaya a emprender de la cuestión de los heterónimos va a ser orientado especialmente a una clarificación de esta problemática en el no bien estudiado Gabriel Celaya antes que en Fernando Pessoa que sí lo ha sido ampliamente³⁵. Así, pues, invocar el nombre de Pessoa en el presente trabajo se debe a los medios de conocimiento que pueda proporcionarnos el análisis de su específica problemática y de sus diferencias posibles con la que subyace al poeta donostiarra para un efectivo estudio de este último. Estos son, por tanto, los objetivos y límites del trabajo.

2. En nuestra trayectoria hacia el conocimiento de esta específica faceta de Gabriel Celaya, es necesario, como decía en el apartado anterior, detenerse en Fernando Antonio Nogueira Pessoa protagonista de un hecho insólito, al menos no frecuente: la creación de unos supuestos poetas con vida, nombre y estilo propios. Se trataba, más que de una mera utilización de pseudónimos al uso, de un triple desdoblamiento en otros tantos personajes. El poeta portugués dio explicación de este fenómeno en diversas ocasiones³⁶. Así, llega a afirmar:

35. Véase, por ejemplo, Luisa Trías Folch, *Fernando Pessoa: sensacionismo y heteronimia* (tesis doctoral), Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 1979. Remito al lector interesado al presente estudio que no sólo ofrece una amplia información al respecto, sino que también da los resultados de un análisis global de esta problemática. Por otro lado, la información bibliográfica es muy amplia.

36. En este sentido puede consultarse: “Tábua Bibliográfica de Fernando Pessoa”, *Presença*, núm. 17, diciembre de 1928; y “Carta sobre a génese dos heterónimos” (dirigida a Adolfo Casais Monteiro en 1935) incluida en su libro *Páginas de Doutrina Estética* (sel.,

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorías a que poderemos chamar artónimas e heterónimas. Nao se poderá dizer que sao autónimas o pseudónimas, porque deveras o nao sao. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo o nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como o seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu. As obras heterónimas, de Fernando Pessoa, sao feitas por até agora, tres nomes de gente —Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos. Estas individualidades, devem ser consideradas como distintas de do autor delos. Forma cada uma uma espécie de drama, e todas elas juntas forman outro drama. E um drama em gente, em vez de em actos. (Pessoa, 1928, *apud* Trías Folch, 1979).

En su “Cárta sobre a génese dos heterónimos” habla el poeta portugués de cómo nacieron los heterónimos fuera de su propia voluntad y de cómo, salvo el caso de “Alberto Caeiro”, todos ellos llegaron a existir antes que sus respectivas obras. Asimismo caracteriza a cada uno de estos personajes, diciendo de “Alberto Caeiro” que en él puso todo su poder de despersonalización dramática y caracterizándolo como un hombre autodidacta, arreligioso y espontáneo; de “Ricardo Reis”, que en él puso toda su disciplina mental, señalando su profesión de médico, su latinismo y epicureísmo y el acontecimiento de su expatriación al Brasil en 1919 a causa de sus ideas monárquicas; de “Alvaro de Campos”, que nació en Tavira en 1890, que era ingeniero naval de profesión y que murió tuberculoso.

Este fenómeno ha sido explicado de muy diversas maneras: algunos críticos ofrecen una interpretación de tipo psiquiátrico (de la que en parte no pudo librarse siquiera el propio Pessoa); otros ofrecen una explicación, podríamos decir, sociológica; y, finalmente, no faltan otras lecturas de menor interés por su escasa base científica. Una lectura que llama poderosamente la atención es la realizada por Luisa Trías en su trabajo *Fernando Pessoa: sensacionismo y heteronimia*, lectura que por su interés me permito comentar. Tras destacar Luisa Trías la lucidez crítica y el carácter analítico del poeta portugués que le llevan a reflexionar sobre su producción y a emprender esta aventura, delimita las razones que pueden situarse en la base de la estética pessoana³⁷: la necesidad de superar una ideología en

pref. e notas de Jorge de Sena), Lisboa, Ed. Inquérito, 1946, colección “Ensaio contemporaneos”, núm. 4, pp. 193-206.

37. Para ver las posiciones estéticas de Fernando Pessoa en la famosa revista *Orpheu* y consecuentemente una breve, pero interesante caracterización de los heterónimos del poeta portugués, puede consultarse el artículo de Nicolás Extremera Tapia, “Fernando Pessoa y las Estéticas de *Orpheu*” en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco*

crisis. Afirma, además, que de los tres movimientos estéticos que creó Pessoa —paulismo, interseccionismo y sensacionismo—, sólo este último representa una ruptura con la estética simbolista y otras tendencias entonces dominantes, suponiendo la aparición de las vanguardias en Portugal. Los heterónimos son, finalmente, la condición de existencia y el desarrollo real de esta nueva estética que se realiza en el plano de la teoría poética en el que “Alberto Caeiro” realiza la identificación lenguaje-naturaleza-espíritu y en el de la práctica poética en el que “Ricardo Reis” y “Alvaro de Campos” son los discípulos “alienados” en dos realidades diversas y únicas en las que el sensacionismo ha sido viable.

3. Una vez conocida la cuestión heteronímica en Fernando Pessoa, si bien de manera extremadamente breve, veamos cuál es la posición que el poeta y crítico vasco mantiene ante el portugués. Para ello, vamos a detenernos en el artículo a que hice referencia con anterioridad. Pero antes, considero importante que tengamos en cuenta lo siguiente: Cuando Gabriel Celaya publica el artículo “Fernando Pessoa: *Ensayos sobre poesía portuguesa*”, el 6 de mayo de 1949 en *La Voz de España*, ya ha visto la luz una serie de publicaciones suyas como *Marea del silencio* (1935), firmado por Rafael Múgica; *Tentativas* (1946), firmando dicho libro en prosa con el nombre de Gabriel Celaya, que utiliza por primera vez; *La soledad cerrada, Movimientos elementales y Tranquilamente hablando*, todos ellos aparecidos en 1947 y firmados por Rafael Múgica, Gabriel Celaya y Juan de Leceta, respectivamente; *Objetos poéticos*, en 1948, firmado por Gabriel Celaya; y en 1949, *Las cosas como son (Un decir)*³⁸, firmado por Gabriel Celaya e incluyendo un interesantísimo prólogo titulado significativamente “Digo, dice Juan de Leceta”. Si he hecho hincapié en esta serie de datos es porque no conviene perder de vista que cuando Gabriel Celaya reflexiona sobre Pessoa y sus heterónimos ya se encuentra inmerso en una problemática similar. De ahí el doble interés de su artículo: por un lado, en tanto que proporciona una serie de informaciones sobre el poeta lusitano, informa-

Díaz, Granada, Universidad de Granada, 1979, tomo 1, pp. 455-458. Un artículo más general sobre Pessoa es el de Gregorio San Juan, “Fernao Pessoa”, *Kantil (Revista de Literatura)*, núm. 13, San Sebastián, febrero de 1979; también, el prólogo, sin importancia, que Pablo del Barco pone a la edición de *Poemas de Alberto Caeiro* (Madrid, Visor, 1980).

38. Apareció en la colección santanderina La Isla de los Ratones en 1949. No puedo precisar si este libro fue publicado antes del mes de mayo del año en cuestión, que es cuando Celaya publica el artículo citado. De todas maneras, téngase presente el carácter no decisivo de esta matización.

ciones que necesitan unas oportunas matizaciones; por otro, en cuanto que el propio articulista está proyectándose y reflexionando al mismo tiempo, lo quiera o no, sobre su situación real. Sin más dilación, esto es lo que viene a decir en su artículo: plantea el alcance del término “heterónimo”, voz que considera justa y necesaria para designar un concepto. Tras hacer la consideración general de que los artistas son muy dados a utilizar pseudónimos en tanto signo de una vocación, el anuncio de una nueva vida, expone lo que es una primera explicación del fenómeno: el escritor, al desprenderse de su nombre civil, se desprende con ello de una serie de convenciones oficiales que lo falsifican o, por lo menos, no lo dejan ser todo lo que es. El pseudónimo de un escritor sería, según esto, el nombre del verdadero hombre que hay en él. No un nuevo nombre en rigor, sino una nueva personalidad: no un pseudónimo, sino un heterónimo. Esto se ve muy claramente, afirma Celaya, en Fernando Pessoa que utiliza junto a su nombre los de “Alberto Caeiro”, “Ricardo Reis” y “Alvaro de Campos”. En definitiva, seres distintos aunque vivieran en el hombre real que es Pessoa. El poeta y crítico vasco viene a hablar de estos heterónimos como personajes que pueden ser considerados en parte desde un punto de vista psicopatológico, pero, por otra parte, son consustanciales con la creación artística. Esto puede deberse, finaliza diciendo Celaya, a que el hombre es novelista de sí mismo y a que es una criatura no contenta con su suerte, que se esfuerza en hacerse más de lo que es o lo que no es ni puede ser.

Ésta es la única ocasión en que el autor de *Cantos iberos* se ocupa de Pessoa con cierto detenimiento. En ocasiones posteriores, a lo sumo, aludirá a dicho poeta o al término que él hiciera imponer con su práctica. A lo largo de su obra crítica encontramos algunas referencias como las que a continuación transcribo:

Pero de estos desdoblamientos —dice Celaya en su *Inquisición de la poesía*—, que también se dan en los poetas, en forma de pseudónimos, o a veces de heterónimos, que llegan a cobrar la fuerza que tuvieron para Fernando Pessoa, “Alvaro Campos” (sic), “Ricardo Reis” y “Alberto Caeiro” [...] no haré cuestión ahora. (Celaya, 1972: 32-33).

En otro lugar afirma:

y aunque luego renuncié a este heterónimo (Juan de Leceta) —heterónimo y no pseudónimo pues señala un cambio radical en mi vida— creo que el “estilo Leceta” se halla latente en todo lo que después he seguido firmando “Gabriel Celaya”. (Celaya, 1975: 13).

Fácilmente se desprende de lo que venimos diciendo en este apartado que la lectura realizada de los heterónimos pessoanos es parcial y no del todo exacta. Además, pese a haber afirmado más arriba que no puede hablarse de influencia, conviene precisar ahora que esta afirmación mía no supone ignorar que Gabriel Celaya encontrara una justificación teórica a su propia práctica, a la situación en cierto modo caótica en que se hallaba desde mediados de la década de los cuarenta. Esto explica de alguna manera que la inexactitud de la lectura de esta cuestión en Pessoa se convierta en una lectura-justificación de su específica situación. Pero, dejemos estas reflexiones en suspenso dada su provisionalidad y sigamos acumulando informaciones que considero importantes. En este sentido, veamos las reflexiones que sobre sus heterónimos ha realizado el propio Celaya y algunas otras consideraciones.

4. Si en el artículo sobre Pessoa el poeta y crítico vasco reflexionaba sobre su propia situación veladamente, hay otros trabajos y numerosos poemas en los que se detiene a reflexionar en alta voz sobre sus heterónimos. En apariencia, el sentido de los mismos no coincide con el manifestado por el poeta vanguardista del vecino país. No obstante, hay una plena coincidencia en el carácter analítico y preocupación teórico-crítica de ambos poetas. Pasemos ya a la descripción de lo que aquí nos trae: el hombre-autor frente a sus nombres.

No se puede hablar —dice el poeta— de Gabriel Celaya sin traer a colación a Rafael Múgica y a Juan de Leceta porque esos heterónimos, en formas unas veces declarada y otras encubierta, son elementos irreductiblemente constitutivos de su obra. (Celaya, 1966: 4)³⁹.

Así inicia un artículo el poeta en cuestión en el que, además de dar a la luz algunos poemas inéditos, toma por objeto de análisis, “impersonalmente”, su propia problemática.

Inicialmente, Rafael Múgica es el nombre del ingeniero industrial y director gerente de una empresa guipuzcoana. También es el nombre que se responsabiliza de los primeros libros de poesía publicados por nuestro

39. El artículo —va seguido de una selección de sus poemas— del que tomo la cita apareció con el título de “Gabriel Celaya”, en *Poesía de España* (núm. 1, Madrid, 1966, pp. 4-5). En el repertorio bibliográfico elaborado por Amparo Gastón e incluido en varias publicaciones del poeta donostiarra —*cf. Las cartas boca arriba* (Celaya, 1974²), por ejemplo— este artículo aparece con distinto título: “Rafael Múgica, Gabriel Celaya y Juan de Leceta”.

autor cuyo nombre legal completo es Rafael Múgica Celaya, aunque a él le guste acumular nombres y apellidos familiares y diga llamarse Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta. Estamos en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil española. Cuando en 1947 vuelve a utilizar este nombre —recordemos que un año antes había utilizado el de “Gabriel Celaya” para firmar *Tentativas*— poniéndolo al frente de *La soledad cerrada*, hay dos razones que le impulsan a ello: una, el carácter surrealista del libro, escrito en 1934; otra, necesidades de tipo coyuntural: al fundar nuestro autor la colección de poesía “Norte” y al haber programado la edición mensual de un libro y puesto que circunstancialmente carecía de originales, recurrió a la utilización de distintos nombres, formados a partir de la combinación de sus nombres y apellidos legales y familiares, para editar sus propios libros y de esta manera cumplir el programa de publicaciones previsto. Si, como acabo de afirmar, una de las motivaciones que están en la base de la utilización de “Rafael Múgica” consistía en que el libro que iba a ser firmado respondía a la ideología estética surrealista, no extrañará en ningún momento que en 1967 Gabriel Celaya firme y publique un viejo libro escrito en mayo de 1934 con el curioso título de *Poemas de Rafael Múgica*. Parece, pues, que “Rafael Múgica” ha traspasado la barrera de su nombre civil para constituirse en heterónimo. Nuestro autor ve en este nombre un momento ideológico y consecuentemente estético distinto. ¿Cómo concibe y cómo caracteriza nuestro autor a “Rafael Múgica”? como el joven ingeniero que acaba de abandonar Madrid, concretamente la Residencia de Estudiantes, pleno de actitudes —no sólo literarias— surrealistas cuya trayectoria poética puede observarse en sus primeros libros.

Después —dice el poeta donostiarra— cuando yo trabajaba en la empresa familiar, el Consejo de Administración me advirtió que eso de que un ingeniero-gerente escribiera versos «podía perjudicar al crédito de la empresa». Recurrí entonces a mi segundo nombre y mi segundo apellido. Y así nació “Gabriel Celaya” (Celaya, 1975: 84).

Con esta nueva denominación firma el libro en prosa a que hice mención en su momento. Este nuevo nombre representa una separación radical entre el escritor y el ingeniero-director gerente en la inmediata posguerra. Es más, este desdoblamiento se va a prolongar hasta 1956, año en que el autor de *Lo demás es silencio* se traslada a Madrid, abandonando todo cuanto le retenía en San Sebastián y dedicándose desde entonces exclusivamente a la labor literaria. “Gabriel Celaya” va a hacerse responsable de la mayoría de libros y artículos publicados por nuestro poeta, excepción hecha de los

pocos que a finales de los años cuarenta y por las razones en parte conocidas publica con los nombres de “Juan de Leceta” y “Rafael Múgica”. No olvidemos, además, que en los años sesenta cuando reedita algunos libros ideológica y estéticamente pertenecientes a “Juan de Leceta” y a “Rafael Múgica” va a hacerse responsable de los mismos al firmarlos con el nombre “Gabriel Celaya”, aunque incorpore al título los heterónimos antes mencionados en los libros respectivos. “Gabriel Celaya”, una vez que ha eliminado al ingeniero, cobra enorme fuerza, imponiéndose no sólo en la vida literaria, sino también en la vida cotidiana. Pero esto no quiere decir que el joven Múgica, el de aires surrealistas, haya desaparecido totalmente. Hay libros escritos y publicados en los años sesenta en donde el surrealismo parece haberse reencontrado, aunque ahora el responsable final sea “Gabriel Celaya” y no “Rafael Múgica”. Celaya, finalmente, es para nuestro autor el intelectual comprometido, el intelectual de izquierdas, el escritor, su voz más consciente.

A mediados de los años cuarenta, Celaya evoluciona a posiciones existencialistas, elaborando una poesía cada vez más prosaica y directa.

En mi deseo de romper con el pasado —habla el propio autor— y como me parecía haber logrado un estilo que así lo demostraba publiqué algunos libros firmando con mi tercer nombre y mi tercer apellido: “Juan de Leceta”. Y aunque luego renuncié a este heterónimo —heterónimo y no pseudónimo pues señala un cambio radical en mi vida— creo que el “estilo Leceta” se halla latente en todo lo que después he seguido firmando “Gabriel Celaya”. (Celaya, 1975: 13).

El nuevo personaje, que no desaparece sino que se asimila a Gabriel Celaya, aunque con sus peculiaridades muy atenuadas, abarca los años que van de 1944 a 1950 especialmente. Cuando, como ya he dejado dicho, reedita los libros de Leceta, los dará a su verdadero responsable cuyo nombre formará parte del título, siendo reconocidos al mismo tiempo por “Gabriel Celaya”. Así, pueden observarse títulos como *Avisos de Juan de Leceta* y la posterior edición conjunta de libros de ese momento ideológico en el volumen titulado *Los poemas de Juan de Leceta*⁴⁰, publicado en 1961.

40. Escrito entre 1944 y 1946. Forma parte de *Los poemas de Juan de Leceta* (Barcelona, Colliure, 1961; Barcelona, El Bardo, 1974). Bajo este título reúne *Avisos de Juan de Leceta*, *Tranquilamente hablando* y *Las cosas como son (Un decir)* donde siempre fue editado, exceptuando su primera edición en un libro antológico titulado *Deriva* (Alicante, Ifach, 1950).

Y con estos tres nombres —expone Celaya en su artículo de *Poesía de España*— señala muy conscientemente sus tres coordenadas: A Múgica se le atribuye de hecho y de derecho la obra un tanto surrealista escrita antes de 1936. A Celaya, la elaboración más sabia, pero sin nada radicalmente nuevo de la obra producida después de 1939. Y a Leceta, el escándalo de una poesía lisa, llana y prosaica [...] A medida que los años van pasando, Múgica, como es natural, se va quedando atrás, aunque su virulencia surrealista y su velocidad imaginística irrumpen en la obra demasiado prosaísta de Leceta y demasiado intelectual de Celaya. Lo interesante, y a ratos patético, radica en las relaciones entre Celaya y Leceta. (Celaya, 1966: 4-5).

Si, como afirma el propio poeta y al mismo tiempo crítico de su obra, nos detenemos en su producción poética, podremos observar aquí y allá un curioso y latente debate entre estos personajes⁴¹. Valga como botón de muestra los fragmentos que siguen de su poema “La pistola en el pecho (de Juan de Leceta a Gabriel Celaya)”:

Soy quien quiero,
no el Celaya que saludan, malo o bueno,
sino fiero
como tú fuiste de veras cuando joven.

(...)

Y, sin embargo, Gabriel, te veo, te estoy viendo
más bien raro
en la luz que sólo da lo trastornado.
Dime por qué combates
siempre ardiendo, loco y seco.
¿Por qué, fiero,
si te he visto y te conozco, simple, abierto?
¡Si he bebido contigo!
¡Si oyéndote he sabido lo que es bueno,
bellamente suspenso,
con perdón para todos, siempre incierto!
¿Por qué rabias? Imagino
que luchas contra ti o contra un silencio
en el que no quieres verte
tan pequeño,
tan igual al muchacho que tú fuiste

41. Pueden leerse los siguientes poemas: “A Juan de Leceta”, de *Las cartas boca arriba*; fragmentos de *Lo demás es silencio*; “Más de prisa”, de *Entreacto*; y “La pistola en el pecho (de Juan de Leceta a Gabriel Celaya)”, de *Motores económicos*.

en “soledad cerrada”, “marea del silencio”
 que negándote vuelve,
 y vuelve, siempre vuelve
 como algo que en los dentro se repite y no resuelve.

(...)

Pero a veces, Gabriel,
 te pones como tonto y escribes como en serio.

5. Se han expuesto algunas interpretaciones de la cuestión heteronímica en Gabriel Celaya⁴², a las que aludiré brevemente para conocer no sólo el sentido de esas críticas, sino también el de la lectura que aquí emprendo. De los trabajos y artículos existentes al respecto, he seleccionado aquellas opiniones que resumen las grandes líneas por las que se mueven todos los trabajos. Algunos críticos distinguen con perfecta nitidez los heterónimos entre sí sin tener en cuenta siquiera las afirmaciones de Celaya de las que se desprende cómo, pese a todo, estos personajes se entrecruzan, afloran inesperadamente y, en cierto modo, coexisten a lo largo de su trayectoria poética. Ahora bien, por lo que a “Rafael Múgica” concierne, es considerado como el poeta situado entre la vanguardia y la pureza por Ángel González; también, en opinión de José María Valverde, se habla de este heterónimo como el poeta intimista y esteticista. Asimismo, se perfilan claramente los límites de “Juan de Leceta”, ignorando las interpenetraciones y debates entre éste y “Gabriel Celaya” como el propio autor ha puesto de manifiesto y hemos tenido ocasión de comprobar. En este sentido, “Juan de Leceta” es el poeta desarraigado y sencillo para José María Valverde y el escritor burgués (urbano, realista, escéptico, vital, etc.) para Ángel González. De “Gabriel Celaya”, se llega a hablar como si se tratara de un hombre real, sobre todo a partir de su ruptura y cambio de vida cifrados en el año 1956 (Ángel González). Por lo demás, otros críticos —y esto es sintomático— no aciertan a ver las diferencias entre

42. Esta cuestión ha sido abordada, generalmente de paso, en un considerable número de artículos. No obstante, algunos críticos se han detenido lo indispensable, lo que me obliga a citarlos: J. M. Aguirre, “Un poeta de verdad. Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta”, *El Noticiero*, Zaragoza, 15-octubre-1950; J. M. de Azaola, “Una obra poética”, *Boletín de Amigos Vascos del País*, Cuaderno 1, San Sebastián, año IV, 1948; Jesús Delgado Valhondo, “Gabriel Celaya y Juan de Leceta (dos poetas en una sola persona)”, *Extremadura*, 26-abril-1949; *Heraldo de Aragón*, “Gabriel Celaya y compañía”, Zaragoza, 15-mayo-1949 (firmado con las iniciales L. H. G.); Ángel González, “Celaya, 30 años después (Juan de Leceta)”, *Triunfo*, núm. 730, 22-enero-1977; Trina Mercader, “Gabriel Celaya y sus libros”, *Al-Motamid*, Melilla, núm. 17, junio de 1949; J. M.^a Valverde, “Introducción” a las *Poesías Completas. Tomo 1 (1932-1939)*, de Gabriel Celaya, Barcelona, Laia, 1977.

unos y otros heterónimos e incluso señalan contradicciones como la de firmar en 1949 su novela *Lázaro calla*, existencialista de principio a fin, con el nombre de “Gabriel Celaya”. Algunos más, insisten en la oposición y enfrentamiento de “Rafael Múgica” a “Juan de Leceta” en tanto que el primero es portador de una “pureza lírica evidente” y el segundo, el autor de las producciones impuras. Por lo general, estos críticos no salen del marco formalista para la interpretación de este fenómeno. No saben, no pueden o no quieren apuntar a la verdadera raíz del problema, esto es, a la raíz histórica del mismo, resultando ser sus explicaciones finalmente parciales e inexactas⁴³.

6. Remitir la explicación de los heterónimos, ya sea en el caso de Pessoa o en el de Celaya, a criterios sólo literarios supone escoger el camino que conduce a un conocimiento parcial de esta cuestión. Conviene no perder de vista otras instancias que convergen en este proceso de creación de voces e identidades literarias. En el caso de Celaya, el concepto de heteronimia con que opera se separa inicialmente del de Pessoa, aunque él pretenda señalar su identidad con el portugués. Lejos de distinguir, tal y como lo hacía Pessoa, los pseudónimos de los heterónimos, los unifica, en ocasiones contradictoriamente, al considerar el pseudónimo como el nombre del verdadero hombre que hay en el poeta, es decir, el nombre de una nueva personalidad, nueva con respecto a la que se muestra socialmente, lo que constituye un heterónimo para él. Gabriel Celaya, por lo tanto, no concibe los heterónimos *fuera de* sino *en* el autor. En todo caso, un personaje-autor, como cualquier personaje literario,

pertenece, por principio, a la esfera del sujeto humano [...] [y] consiste en un sujeto presentado en cuanto persona y que es tomado como objeto, en el plano que fuere, por algún o algunos sujetos. (Aullón de Haro, 2001: 21).

43. A propósito de inexactitudes, me veo obligado a señalar un error que P. P. Rogers y F. A. Lapuente, autores de un *Diccionario de pseudónimos literarios españoles* (Madrid, Gredos, 1977), cometen al hablar en dicho trabajo de Gabriel Celaya. El error consiste en atribuirle al heterónimo “Gabriel Celaya” la paternidad de *Marea del silencio* en su edición de 1935, cuando en realidad fue firmado por “Rafael Múgica”. Además, y esto no es error sino omisión, ignoran los pseudónimos “Juan de Juanes” y “Felipe San Miguel” utilizados por nuestro autor si bien en contadas ocasiones. Por el contrario, las referencias a “Juan de Leceta” y a “Rafael Múgica” son correctas.

En este sentido, habrá que reconocerles a tales nombres e identidades literarias una dimensión exterior, claramente objetivada, al tiempo que una interior, lo que nos remite a su creador. Por lo tanto, los heterónimos han de ser explicados atendiendo a su exterioridad empírica y prestando atención a quien los ha creado, esto es, a la problemática de la que han surgido.

Pues bien, la distancia que mantiene Celaya con respecto a Pessoa explica la diferente orientación de sus heterónimos. Así, mientras uno habla de personajes e intenta incluso biografarlos, otro habla de un desdoblamiento de sí mismo; mientras en uno coexisten, en otro, aun coexistiendo cronológicamente en sus publicaciones y aflorando de vez en cuando en la práctica de sus heterónimos contrarios, se superponen como distintos momentos ideológico-estéticos; mientras uno crea estos personajes antes que sus respectivas obras (téngase en cuenta la excepción que representa “Alberto Caeiro”), otro los crea después de haberlas producido. Concluiré provisionalmente: no puede aceptarse la interpretación pessoana que da Celaya de sus heterónimos. La justificación que encuentra Gabriel Celaya a su situación en Pessoa es lo que le lleva a identificarse con el portugués sin realizar un pormenorizado análisis de sus planteamientos.

La distancia que existe entre la concepción y planteamientos teóricos subsiguientes acerca de la cuestión heteronímica por parte de Fernando Pessoa y de Gabriel Celaya, se ratifica si tomamos en cuenta las posiciones teóricas más generales que, sobre el fenómeno poético, ha expuesto el poeta y crítico donostiarra en *El Arte como Lenguaje* (1951), *Inquisición de la poesía* (1972) y el prólogo a la segunda edición de *De claro en claro* (1977). Recordemos la, en apariencia, diferencia fundamental entre ambos: para el portugués, los heterónimos se sitúan *fuera* de la persona que los ha creado; para Celaya, *en* el poeta o autor que asimismo “les dio vida”. Ahora bien, si acudimos a reflexiones teóricas posteriores de nuestro escritor, descubriremos algunas matizaciones que van a permitirnos comprender la lógica interna de su posición al respecto. Así, al hablar de lo que para él es la función poética en *Inquisición de la poesía*, afirma:

Puede [el poeta] vivir sin mentira cada uno de sus personajes por distintos que sean y hablar desde el fondo de ellos o desde cien otros, sin distinción de que sean reales o imaginarios, como si fuera él mismo. (Celaya, 1972: 247).

No se detiene aquí y afirma que el yo lírico es un personaje como cualquier otro de los que el poeta anima. Pero estas afirmaciones que inducirían a presuponer en cierto modo la identificación del hombre y el poeta o

de la vida y la obra en Gabriel Celaya son precisadas inmediatamente después al decir:

Si no queremos ver algo nefando en la doblez del poeta, hay que partir de la diferencia entre sinceridad y autenticidad. Una cosa es el hombre autor en su vida cotidiana, “el hombre en zapatillas”, y otra, ese mismo hombre en el trance poético. (Celaya, 1951; y 1972: 248).

Estas palabras últimas nos permiten vislumbrar la distancia que establece entre el hombre y el poeta y su obra. Si tomáramos en consideración estas afirmaciones suyas, nuestras respuestas a estas como a otras tantas cuestiones deberían quedar constreñidas en el marco de la propia obra. Pero, como vengo insistiendo, esto no es así. Ni siquiera lo es para el propio Celaya, cuyos esporádicos razonamientos últimos acerca de la cuestión vida-obra —léase el prólogo a la segunda edición de *De claro en claro* (Celaya, 1977)— chocan, por así decirlo, con los anteriores:

Soy el primer convencido —expone— y vengo diciéndolo desde hace muchos años, de que el escritor es en su obra y con su obra el que es, y que es a partir de esa obra y no de su biografía como debe ser comprendido. Así nació justamente “Gabriel Celaya” del anecdótico ciudadano “Rafael Múgica”. Pero esto no debe hacernos olvidar que ese proceso es muy complejo, muy diferente en cada caso, y que si queremos comprenderlo, la biografía, la psicología y otros recursos paralelos no deben desdeñarse de un modo tan absoluto como hace la “Nueva Crítica” [se refiere al modelo reflexivo de *Tel Quel*]. Pues, pese a todos los pesares, ¿no hay algo común entre el hombre y el autor? (Celaya, 1977: 7).

Podemos ir deduciendo después de todo lo expuesto que el hombre-poeta mantiene una práctica que se orienta hacia diferentes facetas de su vivir histórico. De todos modos, queda claro que las obras *se separan* de su autor en tanto que dicen más de lo que el autor dice y en tanto que objetivan una práctica ideológico-estética que rebasa las formas individuales en que es vivida. En este sentido, el hombre y el poeta mantienen una compleja relación dialéctica, sin que ello nos lleve a desconsiderar la obviedad formal y empírica de la distinción. Lo que quiero decir con esto es que la cuestión de los heterónimos debe explicarse sin desatender la persona del autor, esto es, la persona histórica del autor.

La ocultación de la personalidad mediante la utilización de pseudónimos es una práctica habitual motivada por numerosas razones suficientemente enumeradas por otros (*cf.* Rogers y Lapuente, 1977). Ahora bien, por lo que a los heterónimos respecta, este elemental razonamiento no es válido

totalmente, ya que la utilización-creación de heterónimos supone la existencia de algo más que el mero ocultamiento de una personalidad. Esto puede apreciarse en Gabriel Celaya que, además de los heterónimos tantas veces nombrados a lo largo del presente trabajo, utiliza pseudónimos, con el afán de protegerse contra las diferentes formas de represión franquista, tales como los de “Juan de Juanes” y “Felipe San Miguel”, nombres falsos con los que firma algunos artículos claramente politizados⁴⁴, razón por la cual hubieron de ser publicados en el extranjero. “Felipe San Miguel”, al igual que el resto de sus nombres, es resultado de la combinación de nombres y apellidos familiares. Así, “San Miguel” es su sexto apellido familiar, de judío converso, y “Felipe” es el nombre de un tío suyo al que nunca conoció y al que le dedicó por cierto el poema “A Felipe Celaya” de *El corazón en su sitio* (1959). Así, pues, aunque en su artículo sobre Pessoa utilizara los términos pseudónimo y heterónimo sinónimamente, la verdad es que él mismo ha establecido la frontera entre unos y otros al utilizar estos pseudónimos e incluso algún otro que no cito, pues necesito verificar su exactitud, y no darles el tratamiento procurado a los heterónimos. Hay una circunstancia más que incide directamente en lo que vengo afirmando: si la utilización de los heterónimos hubiera perseguido una celosa ocultación de la personalidad del poeta vasco, no habrían sido posibles los numerosos comentarios que sobre esta cuestión ofrecen los primeros artículos críticos deparados a su obra, finalizando la década de los cuarenta. A lo sumo, se habrían producido esporádicas asociaciones entre los nombres en cuestión sin confirmación alguna. Es raro, pues, leer un artículo que no se detenga lo imprescindible en dar una descripción-explicación de los nombres de nuestro poeta, dando a conocer al mismo tiempo su nombre legal y en algunos casos su ocupación y trabajo⁴⁵. Es más, junto a los heterónimos se incluyen, en periódicos guipuzcoanos de la época, fotografías del ingeniero y poeta. No obstante, hay un solo crítico —esto también hay que decirlo— que da cuenta de la existencia de tres poetas vascos distintos, pero este error fue deshecho no mucho después.

44. Con “Juan de Juanes” firma un artículo titulado “El XX aniversario de Machado” (*Las Españas*, México, 1959) y con “Felipe San Miguel”, “La España de hoy en su poesía real”, (*Las Españas*, México, abril de 1956). Ambos artículos están recogidos en la segunda edición de *Poesía y Verdad (papeles para un proceso)* (Celaya, 1979²: 20-124 y 135-140, respectivamente). El segundo de los pseudónimos no lo cita en dicha publicación.

45. José María de Azaola publicó un artículo sobre los libros *Objetos poéticos y Las cosas como son (Un decir)*, firmados por Gabriel Celaya y Juan de Leceta, respectivamente, con el significativo título de “Otros dos libros de Rafael Múgica” (*Egán*, San Sebastián, enero-febrero-marzo, 1949, pp. 30-32).

No queda aquí la cosa, ya que el propio Gabriel Celaya da cuenta en 1949, en su “Carta abierta a Victoriano Crémer”, publicada en el número 29 de *Espadaña*, de los cambios de nombre por él protagonizados al decir: “Yo no soy hombre de posiciones fijas, como habrás observado por la variación de mis libros y mis nombres”. Todas estas circunstancias hacen compleja una explicación y obligan a desdeniar la concepción de heteronimia al uso para dar paso a la elaboración de un concepto concreto que pueda explicar las variaciones y cambios de nombre en Gabriel Celaya. Además, quiero dejar aclarado una vez más que no concibo los heterónimos como totalidades reales en sí, aunque puedan parecérnoslos. Me remito, pues, al autor, a la base sico-físico-histórica donde se anudan Gabriel Celaya y Rafael Múgica y Juan de Leceta.

La creación de los heterónimos por el escritor vasco obedece a distintas causas. Una de ellas, la primera, es la presión que ejerce el Consejo de Administración de la empresa que codirigía para que, por razones de prestigio y de crédito, ocultara su personalidad a la hora de publicar sus libros y a la hora de ofrecer sus, a veces, incisivas colaboraciones en el diario donostiarra *La Voz de España*. Esta presión por parte de los consejeros de “Herederos de Ramón Múgica” se inscribe en el marco de la dicotomía trabajo útil-trabajo inútil propia de la ideología economicista burguesa. Gabriel Celaya es un claro soporte de esta contradicción en su doble faceta de empresario y de escritor, contradicción que resolverá en favor del intelectual cuando en 1956 abandone definitivamente la fábrica. Así, pese a su origen o extracción de clase burguesa, su situación de clase es la de la pequeñoburguesía intelectual. Este panorama se complica cuando adopte una posición de clase a favor de las posiciones de los trabajadores como demuestra su vieja militancia comunista iniciada en los años cincuenta. El primer divorcio, pues, que se observa en el escritor donostiarra es el existente entre el ingeniero-director gerente —Rafael Múgica— y el escritor —Gabriel Celaya—. De esta manera, el pseudónimo “Gabriel Celaya”, nacido por las razones antes apuntadas, se convierte en algo más que en un nombre falso, se convierte en el nombre que representa al escritor que existe en esta personalidad, faceta considerada desde siempre como extraordinariamente importante por el mismo Celaya. Que no es un simple pseudónimo, queda demostrado al no funcionar como tal. Que es el nombre definitivo del escritor resulta obvio, pues es a través de este nombre con el que todos conocemos y reconocemos al poeta y crítico. También ocurre así en todos los aspectos de la vida cotidiana.

Una vez que comenzó a utilizar el inicial pseudónimo y heterónimo posterior “Gabriel Celaya” —lo hace por primera vez en 1946, con motivo de la publicación de *Tentativas*— se vio obligado, por razones editoriales

que ya conocemos, a emplear nuevos nombres que deberían sacarle del aprieto en que se encontraba. Esta necesidad coyuntural coincidió con una serie de cambios y rupturas en lo que había sido su modo de escritura poética desde los años treinta. Las nuevas posiciones estéticas e ideológicas son las conocidas comúnmente como existencialistas. Sobre las mismas, reflexionó nuestro escritor ampliamente, destacando la utilización de un lenguaje prosaico y coloquial y la escritura de asuntos vivenciales para procurar la comunicación con un tú cualquiera, etcétera. Estas nuevas posiciones éticas y estéticas lo conducen a la práctica de un compromiso existencial y a la consecución de unos objetivos expuestos en trabajos y artículos de la época como “Veinte años de poesía (española) (1927-1947)”, “El punto de partida”, “Cada poema a su tiempo”, entre otros. De esta manera, se produce una nueva contradicción que viene a sumarse a la anterior. Si, como veíamos, existía en Gabriel Celaya la contradicción entre el empresario y el escritor, ahora el último elemento de la contradicción abre paso a una nueva: la del escritor vanguardista con la del comprometido. No extraña, pues, que en los años cuarenta diga:

Procuero andar con mi tiempo, sin hacerme ilusiones de supervivencia, y como mi momento me hiere, advierto que hoy día necesitamos escuchar a cualquier precio —aun al precio del prosaísmo— la voz del hombre entero y verdadero. (Celaya, 1949).

Así, por necesidades muy concretas, nace el nuevo nombre de “Juan de Leceta”, con el que suscribirá los libros e incluso algún artículo —es el caso de “Cada poema a su tiempo”— de este momento. Pero también, por necesidades muy concretas, se ve obligado a editar en 1947 viejos libros suyos de corte surrealista que no le importa firmar con su nombre legal, esto es, con el nombre de “Rafael Múgica” que pasa a ocupar un lugar propio en tanto nuestro escritor lo asocia al joven estudiante, al joven surrealista que él fue mucho antes que ingeniero-director gerente.

De la producción surrealista, pues, se encarga “Rafael Múgica”, el joven escritor y estudiante; de la existencialista, “Juan de Leceta”; y de ésta como del resto de su producción se hace cargo “Gabriel Celaya”. Esto explica que firme en 1949 una novela existencialista con el nombre de “Gabriel Celaya” y que muchos artículos de este momento, propios de un Leceta, sean firmados por Celaya; asimismo, esto aclara el curioso título que da al prólogo de *Las cosas como son (Un decir)*, “Digo, dice Juan de Leceta”; esto nos permite ver por qué en los años sesenta firma con “Gabriel Celaya” reediciones y nuevas ediciones de libros surrealistas y existencialistas, poniendo a sus *autores* en el título. “Rafael Múgica”

y “Juan de Leceta”, por tanto, son heterónimos que se corresponden con determinadas ideologías estéticas. “Gabriel Celaya” se corresponde con la totalidad del escritor, con la totalidad de las ideologías estéticas que lo constituyen o han constituido, imbricándose unas en otras y haciendo de su producción global una obra sorprendentemente contradictoria que no puede explicarse si no tenemos en cuenta las coordenadas ya expuestas. Desde 1950 en adelante, todo lo firmado literariamente por nuestro escritor, salvo en el caso del uso de los pseudónimos a que hice referencia y salvo algún que otro caso de anonimia, ha sido firmado por “Gabriel Celaya”, no existiendo nuevo nombre para la “nueva” y compleja posición estética que le lleva a la poesía “en sí” de *Mazorcas* (1962) y *Lírica de Cámara* (1969) o a la presencia surrealista en *Los espejos transparentes* (1968) o a la poesía concreto-visual de *Campos semánticos* (1971) o al compromiso abierto una vez más en *Iberia sumergida* (1978), entre otros títulos.

Ya sabemos, por tanto, hasta dónde llega la especificidad de esta cuestión en Gabriel Celaya frente a la de Pessoa. Por eso, al principio aludía a la existencia de una problemática similar, pero nunca dije “igual”. De todos modos, en algo sí coinciden: la aguda crisis que caracteriza a las respectivas coyunturas históricas que les ha tocado vivir. He de terminar. Estas son las grandes líneas por las que, en mi opinión, deberíamos seguir investigando la cuestión heteronímica, pese a que, como dijo Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta, la palabra heterónimo, por fastidiosamente esdrújula y fastidiosamente rara, suene a pedante.

Los pasos contados: El proceso de autopercepción crítica

Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya

A pesar de la advertencia que Celaya comienza haciendo en su introducción a la segunda edición de *Lo demás es silencio* (Celaya, 1976: 7), que un autor nunca es buen juez de sus obras, lo cierto es que el vasco se ha erigido en juez y parte de su extensa y varia producción literaria. Es más, en la base de su dedicación a la labor teórico y crítico literaria late la necesidad de “explicar y explicarse”, convirtiéndose su discurso crítico en un discurso íntimamente relacionado con su trayectoria literaria hasta el punto de que no es aventurado afirmar que sin ésta no hubiera sido posible la otra. Por tanto, lo que nació de una necesidad, de una comprometida necesidad de explicar y explicarse, de dar su “razón narrativa”, ha pasado a desempeñar una nueva función, que no anula la primitiva, absorbiéndola y ampliando su marco más allá de lo que el escritor vasco hubiera previsto probablemente: su discurso explica a otros poetas, explica todo un periodo literario y las relaciones ideológicas de un momento histórico, es decir, muestra no sólo lo que se habla y de qué se habla, sino también el *lugar* desde donde se habla.

Voy a ocuparme en esta ocasión de las publicaciones y textos en los que Gabriel Celaya habla de sí mismo, sin que por ello pierda de vista el sentido a que acabo de hacer referencia. En concreto son tres cartas abiertas en las que el donostiarra se vio obligado a explicarse: la titulada, por el periódico con toda seguridad, “Una carta de Gabriel Celaya y un punto sobre la i” (1952), “Carta abierta a Carlos Murciano” (1961) y la que, bajo el malintencionado título puesto por la dirección de la revista *La Estafeta literaria*, apareció como “Una teoría del plagio: el equipo”

(1967); una carta inédita, fechada en Madrid el 21 de febrero de 1980 y que tuve ocasión de hacer pública en mi tesis doctoral (Universidad de Granada, 1981), donde reflexiona sobre los elementos vascos de su poesía⁴⁶; un artículo, “Doce años después” (1959); y, finalmente una serie de prólogos, introducciones y notas, puestos a las reediciones de algunas de sus obras: *Las cartas boca arriba* (Celaya, 1974: 9-12), *Cantos iberos* (Celaya, 1975: 9-10), *Lo demás es silencio* (Celaya, 1976: 7-9), *De claro en claro* (Celaya, 1977: 7-8), *El derecho y el revés* (Celaya, 1973: 9) —estos son libros de poesía—; *Poesía urgente* (Celaya, 1960: 7-8), *Dirección prohibida* (Celaya, 1973:7-8), *Parte de guerra* (Celaya, 1977: 7-10), *El hilo rojo* (Celaya, 1977: 7-8), *Itinerario poético* (Celaya, 1975: 11-37) —volúmenes antológicos—; *Tentativas* (Celaya, 1972: 7) y *Memorias inmemoriales* (Celaya, 1980: 51-55) —producción en prosa. Por otra parte, algunos prólogos más, con ser importantes como reflexiones sobre su producción y trayectoria, han sido estudiados en mi citado trabajo por su interés teórico. Me refiero concretamente a su artículo “Notas para una *Cantata en Alexandre*” y a sus prólogos, de interés para conocer la poética de la poesía social, “Digo, dice Juan de Leceta”, “Poesía eres tú” y “Nadie es nadie”. Por último, un artículo que publicó Celaya sobre sus heterónimos es estudiado en el trabajo anteriormente recogido en este libro.

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

En 1975 publicó nuestro autor una antología de su obra, *Itinerario poético*, donde ofrece una introducción bibliográfica que es la más importante reflexión global sobre su vida y su obra publicada hasta este momento. Dicha introducción es dividida en cuatro grandes apartados, a los que remito, que titula: “Ficha”, “Tentativas”, “Norte” y “Última hora”.

Otros interesantes textos son las cartas. Dos de ellas nacieron como defensa frente a ataques muy determinados. La primera, la titulada “Una carta de Gabriel Celaya y un punto sobre la i”, es una protesta por haberse relacionado a Celaya con “octogenarios benaventeses y cucañistas pemanes” en el diario *Unidad*, de San Sebastián, con motivo de una

46. Esta carta se incluye en la “Parte Documental” del presente libro.

“Fiesta de la poesía”. La segunda tiene como origen a su vez una carta abierta de José Miguel Moreiras, “Vasco y chino”, de 1967, donde da a conocer las semejanzas entre unos versos de Celaya y un texto de Chin Shengt ‘an (siglo XVIII de la era cristiana). Moreiras remite al libro *La importancia de vivir*⁴⁷ y al de Gabriel Celaya *De claro en claro*, en los que hay coincidencia de títulos y de motivo argumental, “Momentos felices de un chino” y “Momentos felices”. El firmante de la carta termina estableciendo minuciosa y exhaustivamente los puntos comunes entre los textos. Celaya respondió con una larga carta que, como era habitual en *La Estafeta literaria*, se publicó precedida de una nota de la dirección en la que la detracción del vasco y del marxismo es patente. Celaya dice que, al pie de la letra, Moreiras tiene razón, pues el texto de Chin Sengt ‘an le impresionó cuando lo leyó. Mucho tiempo después, escogió fragmentos, los varió y los convirtió en algo que no se parece en nada al texto que lo motivó. La carta continúa cuestionando los conceptos decimonónicos de originalidad y de plagio en la medida en que tienen que ver mucho más con el individualismo que con la autenticidad. Finalmente expone su teoría sobre la poesía en equipo, citando a San Juan de la Cruz.

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

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

“Nota” titula las palabras preliminares con que abre *Cantos iberos* en su segunda edición, afirmando que este libro fue escrito en los años de mayor furor y esperanza por lo que es el libro más calculado para producir un efecto, tanto por su técnica —versos martilleantes y oxíto-

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

nos— como por su temática —la problemática de España— que no es sino cuestión iberica.

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

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

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

La buena vida (1961) es uno de los libros que Celaya interpreta en una carta abierta, obligado por el artículo “*La buena vida*, de Gabriel Celaya”, escrito por Carlos Murciano. Este crítico comienza su artículo reflexionando sobre el tema de Lázaro y continúa tratando acerca de los personajes-símbolo, para terminar afirmando que, aunque el poema tiene aciertos, conforme se va avanzando crece la confusión: ¿Qué pretende el poeta? ¿Qué ha querido decir? ¿Qué simbolizan estas figuras? El poeta responde: sus personajes no son contrafiguras suyas ni símbolos de nada. El juego dialéctico entre el Doctor, que cree en el más allá, y Lázaro, que al volver de la muerte dice que más allá no hay nada, conduce a la conclusión de que debe vivirse sin recurrir a estas alusiones.

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

Dirección prohibida (1973), según expone también en una “Nota”, recoge aquellas publicaciones que no pudieron incluirse en sus *Poesías completas*⁴⁸: *Las resistencias del diamante*, un largo poema en el que se cuenta la fuga por la frontera hispano-francesa de cuatro miembros de una

48. Hay una nota en la página 34, en la que se lee: “Se ha prescindido en este volumen de los poemas propiamente épicos (*Las resistencias del diamante* y *Episodios*

célula del PCE descubierta. Incluye también *Poemas tachados*, poemas de muy diversas épocas prohibidos por la censura, *Episodios Nacionales* y *Cantata en Cuba*.

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

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

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

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

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

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

Nacionales) y dramáticos (*Vías de agua*)", sin más referencias a las causas de su exclusión: la prohibición por la censura.

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

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

Esta visión general de su trayectoria, que hemos aislado a partir de las publicaciones descritas, no ha sido negada por nuestro escritor en otras ocasiones posteriores. Así, en dos entrevistas vuelve a manifestarse al respecto. En la entrevista mantenida con el poeta por Jorge Cela, afirma:

Resulta que las etapas de mi poesía están muy definidas. Podría decir: surrealismo, existencialismo, poesía social y poesía personal, en la que estoy en este momento. Cuando pienso que de alguna forma me empiezan a reconocer un poco. (Celaya *apud* Cela Trulock, 1979: 60)⁴⁹.

49. En este mismo sentido se manifiesta en una entrevista publicada por *Heraldo de Aragón*. Zaragoza, 28 de marzo de 1972 y, más extensamente, en una aparecida en *El País / Libros* realizada por Rosa M.^a Pereda en 1980.

Ahora bien, lo que no queda claramente dicho en sus publicaciones, aunque evidentemente allí se puede reconstruir, es lo que aprecia como objetivo último de toda su poesía. Por eso, no está de más conocer, según él mismo, la razón última de su quehacer poético, razón esta que enhebra todas las etapas y concepciones mantenidas y que le expone a Jorge Cela en la entrevista citada:

A lo largo de la vida he pensado la poesía de muy diversas formas, pero la razón última y principal de mi trabajo ha consistido en intentar salir de la soledad y comunicarme con la gente. Es la poesía, también, un modo de hablar diferente, pero que necesita siempre ser escuchada. No importa que el otro esté lejano, ausente, que sea de otra época, que sea un lector que aún no haya nacido. Poesía eres tú, el otro, un contacto ajeno al tacto. (Celaya *apud* Cela Trulock, 1979: 60).

A continuación, la respuesta adquiere un rumbo que contradice de alguna manera determinados comentarios sobre sus libros y que, por otra parte, reafirma las posiciones mantenidas por Celaya sobre esta cuestión en *Inquisición de la poesía* (1972). Sigue diciendo:

Tampoco vale explicar. Hay que evitar la maestría, la docencia. Sugerir, sólo eso, sugerir..., que el otro ponga tanto como tú. Una comunicación en la que todos tienen que comulgar. (Celaya *apud* Cela Trulock, 1979: 60).

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

“Doce años después”, publicado en 1959, es abierto significativamente con una cita de un poeta-símbolo, Antonio Machado. Su importancia radica en que la elaboración del mismo ratifica la validez de sus trabajos

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

Por otra parte, quiero hacer hincapié en la utilización que nuestro crítico hace del adjetivo ‘real’. El empleo del adjetivo ‘social’ aplicado a la poesía, por ser una utilización meramente tautológica y por las connotaciones peyorativas que sustentaba, como consecuencia de la lucha ideológica que enfrentaba a los poetas, fue rechazado en múltiples ocasiones por Gabriel Celaya, de las que este artículo es una más. En su “Carta a Alfonso Canales” (1955) anunciaba la necesidad de reflexionar en torno al concepto de poesía real. Pero esta reflexión teórica, con tal nombre, no llegó nunca. Esta circunstancia no evitó que dicha concepción informada

existiera realmente en otro plano, el plano de su práctica poética. Y así es, esta concepción de la poesía y del poeta operó efectivamente. Así que en su artículo afirma: “Mi prehistoria es tan larga como la de cualquier otro hombre. Pero mi pequeña historia de poeta real sólo comenzó hace doce o trece años”, tiene el sentido de toda una formulación teórica en regla: ser poeta real, escribir poesía real es comprometerse con la realidad, buscar la eficacia expresiva, cambiar la sociedad, darse a los demás: todo lo que ha venido apuntando en su artículo “Doce años después”.

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

Una de las primeras interpretaciones que ofrece de un libro suyo es la que hace de *La buena vida* en su carta abierta dirigida a Carlos Murciano (noviembre de 1961). Sus reflexiones al respecto son interesantes, porque ofrecen algunas de sus concepciones básicas acerca de la poesía que teorizará en su momento. En primer lugar, señala el carácter transparente de la obra, pese a las dificultades de comprensión de algunos críticos; en segundo término, destaca el carácter plurisignificativo de la misma; en tercero, resalta el carácter dramático del poema y no sólo porque en él

intervengan personajes: toda poesía es representación social bien porque contenga personajes bien porque contenga el personaje del poeta. Ésta es la función poética. Finalmente, sobresale su intención de elaborar este poema como una especie de poema radiofónico destinado a la recitación, lo que es prueba concreta de su búsqueda constante de la eficacia comunicativa, de búsqueda de una buena forma que solucione el problema que a él le preocupa excepcionalmente, pensando en la utilización de los medios disponibles de transmisión sonora. Pero esto sólo fueron intenciones.

En 1967 apareció publicada la carta de Gabriel Celaya en la que se defendía de la acusación, más o menos velada, de plagio formulada por Moreiras en su artículo-carta "Vasco y chino". Aparte de las informaciones concretas que expone al respecto, es significativo el hecho de que insista con cierto detenimiento en unas reflexiones que pretenden dar al traste con el mito de la originalidad y de lo que éste conlleva. El rechazo de la originalidad poética lo sitúa Celaya en el polo contrario, el de lo colectivo, lo social, eje sobre el que elabora sus explicaciones. En sus primeras reflexiones teóricas sobre la poesía social, ya aparecía un apunte de lo que luego trataría a propósito de la poesía carmelitana, siendo teorizado detenidamente en uno de los últimos capítulos de su *Inquisición de la poesía*. Es esta una de las ocasiones en que con tanta contundencia como oportunidad defiende el carácter de creación colectiva de la poesía. Tampoco podemos olvidar que esta cuestión ocupa algunas páginas de su *Gustavo Adolfo Bécquer* (1972), en donde la originalidad es considerada no un valor, sino un demérito. En dicho trabajo se lee:

Y porque el valor de un escritor se mide por su capacidad de asimilar a otros y hacerlos suyos en un crisol dentro del cual el propio fuego los fundirá después en algo distinto de todos ellos y tanto más vivo cuantas más experiencias se hayan integrado. (Celaya, 1972: 13-14).

No podemos perder de vista el hecho de que conciba lo colectivo en un sentido universal, más allá de unas fronteras político-sociales, y en aras de una verdad. La verdad de la poesía.

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

En su "Nota" a *Dirección prohibida* (1973) se limita a hacer una presentación de los libros y poemas contenidos en dicho volumen. Pero de uno de ellos, de *Las resistencias del diamante*, explica algo más. Explica

el argumento poético basado en un hecho real. Esta manera de proceder por parte de Celaya, pese a que su poema sea un poema épico, lo que es un síntoma de esa constante búsqueda de la eficacia expresiva, no pierde el carácter de función o representación poética:

En contraposición a cuanto vengo diciendo —afirma en *Inquisición de la poesía*—, y de acuerdo con la tradicional división de los géneros literarios —épica, lírica, dramática— suele decirse que el poeta épico se mantiene en una actitud impersonal y presenta objetivamente los personajes y sucesos de su obra. No hace falta señalar, pues es obvio, que en realidad estamos ante una representación dramática [...] todo es, pues, teatro, y dramáticamente se efectúa la transmisión poética. (Celaya, 1972: 250).

No hay contradicción interna en sus planteamientos. Donde, en cambio sí creo existente una contradicción es en la explicación del hecho real que ha servido de punto de arranque del poema, ya que este hecho “ha sido trascendido poéticamente”, y bien señalaba Celaya que no se podía apelar, a la hora de explicar un poema a circunstancias que estuvieran fuera de él: “Retroceder a ellas —dice— es desconocer la intención fundamental de la creación poética” (Celaya, 1972: 251). Hay que reconocer que nuestro crítico no interpreta el poema a partir de este dato, pero sí lo ofrece al lector como clave del mismo, dirigiendo así su lectura y procurando una recepción del poema más política que poética —no en balde fue uno de sus libros prohibidos totalmente por la censura—. No digo que esto lo persiga conscientemente —estamos en 1973 y Celaya comienza a estar de vuelta de muchas cosas—, pero inconscientemente parece pretenderlo.

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

Puede verse en *Inquisición de la poesía* cómo Celaya ha dejado resueltas teóricamente las cuestiones hombre / poeta y poesía / vida, existiendo una contradicción entre esta publicación y el prólogo a la segunda edición de *De claro en claro*, donde replantea de un modo muy concreto sus tesis sobre el particular. El hecho de que señale este problema tiene un interés básico, pues por estos años nuestro poeta y crítico parece haber entrado en una crisis que afecta a la ideología del humanismo que siempre lo ha caracterizado, aunque no hay motivos para alarmarse. De ahí que este problema tenga un efecto multiplicador que nos alcanza directamente. Conviene tener en cuenta sus razonamientos al respecto: Celaya parte de la duda acerca de la legitimidad de apelar a las circunstancias biográficas a la hora de prologar su libro, para reafirmarse más tarde en su tesis habitual de la debida separación que debe existir entre el hombre y el escritor, entre su vida y su obra. Ahora bien, más adelante, y rechazando la “nueva crítica”, expone: “Pues, pese a todos los pesares, ¿no hay algo común entre el hombre y el autor?”. Efectivamente, para Celaya sí lo hay. De ahí que nos recuerde sus circunstancias. De ahí que se muestre contradictorio al final mismo de su prólogo. Creo que es este último Celaya el que más se aproxima a la realidad, pues, aunque no deja de ser curiosa su concepción de la función poética, no puede separarse la obra de quien la produjo, en tanto que su autor, un ser histórico, ha dejado en su escritura su inconsciente ideológico, unas relaciones ideológicas determinadas que lo atraviesan al ser un nudo de la red social. Se separa en que la obra dice más de lo que pensó o lo que ni siquiera llegó a pensar su autor. Por eso, para explicar, que no leer, una obra hay que acudir a quien la produjo, pero entendido como un portador-hacedor, un productor-reproductor de unas relaciones sociales determinadas.

Su “Nota” a *Cantos iberos* muestra cómo Gabriel Celaya había procurado utilizar su poesía como un instrumento eficaz de transformación social, elaborando una buena forma con la que comunicarse con la inmensa mayoría eficazmente. Sus reflexiones teóricas sobre las buenas formas que expone en *Inquisición de la poesía* tienen un precedente concreto en la elaboración de este libro. Estas reflexiones últimas de Celaya muestran además el carácter poco ingenuo de este tipo de poesía, por cuanto no es una poesía producida sin técnica ni esfuerzo creador, como alguna crítica hace suponer. Es ésta una poesía más elaborada de lo que comúnmente se piensa, tal como traté de aclarar en mi trabajo “Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española”⁵⁰.

50. Incluido en el siguiente capítulo de este libro, “2. Poesía y poética”.

La introducción a *Itinerario poético* es la reflexión general más importante que Celaya efectúa sobre sí mismo y su obra, donde se enfrenta, con un espíritu autocrítico poco común, a toda su trayectoria poética. El procedimiento crítico seguido alterna la información biográfica con la reflexión teórica que retoma de otras publicaciones, justificando así sus concepciones de la poesía, y la justificación-interpretación crítica de alguno de sus libros. Resulta curioso comprobar cómo va más allá, en su breve comentario de los libros, de los libros mismos, remitiéndose a la específica situación personal por la que en el momento en cuestión atraviesa, con lo que tenemos en estado práctico una negación de sus reflexiones sobre la cuestión hombre / poeta. Se echa en falta asimismo sus palabras sobre su peripecia vital y literaria a lo largo de la guerra civil española (podemos suponer las razones de por qué introduce este paréntesis). Por otra parte, y pese a haber señalado las influencias recibidas y pese a haberse ubicado en el panorama de la poesía española contemporánea, no hace referencia a su relación con la llamada generación del 36⁵¹.

La segunda edición de *Lo demás es silencio* viene precedida de una introducción en la que Celaya explica el argumento de la cantata, que valora muy especialmente en relación con el resto de su producción, porque en dicho libro sus problemas personales —la cuestión existencialismo / marxismo— coincidieron con un problema social. Esta manera de justificar el interés del libro es un tanto elemental, porque de todas maneras “su” problema era un problema social. Este distinguir de un lado la esfera personal y de otro la esfera social es una manera equívoca de plantearse el conocimiento de su propia situación.

De *El hilo rojo* sólo cabe destacar la contradicción que supone dar como poemas de ideología marxista unos poemas que no lo eran (hablo descriptivamente), ya que algunos textos poéticos de los años cuarenta que incluye en esta antología fueron escritos en la misma época que un significativo artículo suyo, “Un fantasma recorre Europa” (1948), donde se manifiesta en contra de este fantasma marxista. Por otra parte, el hecho de que reúna aquí estos poemas de los años cuarenta junto a otros poemas típicamente sociales de los años cincuenta y siguientes tiene un sentido: el de considerarlos poemas sociales, con lo que muestra que la base de la poesía social va más allá de la ideología marxista, la existencialista.

51. Sin embargo, en 1965, en la revista *Ínsula*, núms. 224-225, se había manifestado al respecto, afirmando que no estaba de acuerdo con esta etiqueta, ya que, tras la guerra, los pertenecientes a aquella promoción —que no “generación”—, optaron por unos caminos distintos y algunos incluso murieron.

Hemos de entender, por otra parte, que Gabriel Celaya habla del marxismo en tanto ideología y en ningún momento como instrumento teórico.

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

Del prólogo a *Memorias inmemoriales* destaca la coincidencia de planteamientos por lo que respecta a su teoría de la función poética, a propósito ahora de un texto en prosa. Me refiero concretamente a sus afirmaciones sobre la importancia que da al sentido de los hechos biográficos, a los que desconsidera como tales hechos pretendiendo encontrar el sentido que los trasciende. La trascendencia, recordemos, a que somete al hombre-poeta es cualitativamente la misma que atribuye a estas memorias, que no simple biografía. Esta manera de proceder contradice la que acabamos de ver en el prólogo de *De claro en claro* y en su "Nota" a *Las cartas boca arriba*, donde las circunstancias biográficas cobran una importancia en él teóricamente desconocida, siendo utilizadas éstas para explicar el desarrollo y la lógica interna de sus libros mencionados.

Tras este repaso por sus publicaciones, donde Gabriel Celaya sienta a Gabriel Celaya en una especie de banquillo-confesionario, no está de más manifestar que, desde mi punto de vista, la visión que de él posee no es desacertada. Las etapas que atribuye a su quehacer poético están bien sustentadas, aunque no olvidemos el carácter de *reconocimiento* que sus análisis suponen. Él ha vivido unas circunstancias y ha atravesado por unas posiciones ideológicas que globalmente reconoce, pero sin saber distinguir hasta dónde llegan unas y otras e incluso si alguna de ellas desaparece o se absorbe en otra lógica distinta. Así, su existencialismo no es una etapa más, sino que está presente en su quehacer procurando el nacimiento de la poesía social. Su marxismo no es sino una ideología

penetrada por otras ideologías ajenas al mismo. Y así podríamos seguir sucesivamente. Aceptemos, con valor deíctico, sus informaciones y los resultados de sus reflexiones críticas, pero sin tomarlas con la validez que se le suele suponer comúnmente.

Finalmente, como testimonio de la incansable lucha que mantiene Celaya entre la realidad, su compromiso y los fantasmas que lo acosan, además de por ser un claro síntoma de su honradez intelectual, voy a citarles unas palabras de su introducción a *Itinerario poético*, donde se muestra sin trascendencia alguna:

Quando uno llega a mi edad resulta difícil superar ciertas desilusiones. Y aun cuando uno cree que explica quizá no haga más que racionalizar fallos vitales. No obstante puede que eso sea más honesto que explotar posiciones adquiridas. (Celaya, 1975: 30).

Estamos en la “razón narrativa” de la “razón narrativa”, un momento oportuno para cerrar el trabajo, precisamente cuando Celaya parece iniciar el metalenguaje del metalenguaje del lenguaje literario, esto es, cuando comienza a justificar ideológicamente las ideologías que lo han constituido.

* * *

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

Gabriel Celaya según Gabriel Celaya

Cuestiones preliminares

Creo que un poeta, cualquier poeta, todo poeta si es honesto, en lugar de apelar al mito de la Metapoesía, puede y debe hablarnos de su obra como de un quehacer entre otros que, aquí y ahora, con un objeto determinado, y partiendo de unas circunstancias dadas, trata de llevar adelante. Y para ello, demos lo que Ortega hubiera llamado nuestra “razón narrativa”. Contemos por qué hacemos lo que hacemos, qué aprendimos, qué pretendemos. Al hacerlo nos encontraremos inmersos en una corriente. Y esa corriente que así iluminaremos un momento con nuestro pasajero paso será la de la poesía siempre un poco más definible de lo que se dice, aunque siempre dialécticamente creciente y transmutable. (Celaya, 1979: 13-14).

De esta forma tan clara, sin rodeos, justifica Gabriel Celaya su libro *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*, un libro teórico y crítico que obra como una suerte de memorias al dar entrada a numerosos textos que nutren su poética y explican su poesía. De esta forma, asimismo, queda establecida la base que servirá al lector para comprender el sentido originario de las sucesivas interpretaciones críticas, justificaciones e informaciones diversas acerca de su vida y de su obra, vertidas por nuestro poeta en múltiples formas y ocasiones, tal como iremos viendo.

De momento sirvan estas palabras para justificar por qué me he ocupado en el inmediatamente anterior artículo, titulado precisamente “Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya”, de este asunto y por qué vuelvo a insistir ahora en él, aunque desde una perspectiva más descriptiva que crítica. Así pues, si en dicho artículo hago hincapié en el análisis del sentido que pueda tener la autocrítica de Gabriel Celaya —ni que decir tiene que la visión que el poeta posee de sí mismo no es desacertada; asimismo, las etapas que atribuye a su quehacer poético están bien sustentadas, aunque no debe olvidarse el carácter de *reconocimiento*, más que de conocimiento propiamente dicho, de sus análisis y reflexiones al respecto—, así como de sus posibles contradicciones internas, con detenimiento en sus presupuestos teóricos, ahora lo que persigo es que el lector conozca lo que Celaya ha dicho de sí mismo, elaborando una síntesis en este sentido, constituida por grandes núcleos de interés biobibliográfico y poético, a partir de numerosos textos, críticos y periodísticos, en los que el poeta se toma como objeto de abierta consideración crítica. Esta vía, en la que se da entrada a artículos, prólogos, introducciones, entrevistas y declaraciones de distinta época, me parece más enriquecedora que la que representaría someter una

vez más a nuestro poeta al potro de un cuestionario que en buena medida habría de ser respondido con cierta urgencia y en su totalidad sometido a la luz única de un particular momento suyo.

De cualquier forma, el lector no debe ignorar la existencia de otras fuentes que sirven para conocer al poeta. Me refiero, claro está, a las estrictamente literarias. Es el caso, por citar un libro suyo no poético —poéticos hay muchos, tales como *De claro en claro*, así como el prólogo a su segunda edición, en donde reflexiona en la relación entre poesía y vida—, de su buen libro *Memorias inmemoriales*, con el que el poeta pretende, más que contar su vida, tomar conciencia de la misma, hallarle un sentido a través de un procedimiento que ignora el realismo anecdótico y que tiene su base en el siguiente razonamiento:

Pero encontrar un sentido que trasciende esa vida elemental —y que lejos de negarla, la asume— es la operación propiamente humana, y la que incumbe, por encima de los Diarios, a las Autobiografías, según yo las entiendo; es decir, en la medida que dan de lado el realismo anecdótico, y en cuanto son prototípicos más que subjetivos: Autobiografías que, así entendidas, a mí me gusta llamar Memorias inmemoriales [...]. Por eso, aunque este libro es en cierto modo una Autobiografía, si alguien buscara las circunstancias anecdóticas o documentales que suelen recogerse bajo tal título, quedaría decepcionado; aunque, por otra parte, es posible que a través de este texto puedan percibirse, en filigrana, datos muy concretos de mi peripecia vital. (Celaya, 1980: 54).

El lector ya tiene, pues, indicado un camino que puede recorrer —yo no lo voy a hacer aquí— cuando desee, si bien teniendo en cuenta la naturaleza finalmente literaria de esa vía a seguir. Así pues, los datos biográficos, la interpretación crítica y la búsqueda de un sentido a una trayectoria vital están sometidos a una doble codificación o incluso a una transcodificación —“en filigrana”, que decía Celaya— que les impone un sentido finalmente literario, aunque los textos de creación puedan ser leídos con otros ojos y forzados a decir lo que en origen no dicen. Todo es cuestión de perspectiva. En mi caso, como queda dicho, voy a ocuparme de las publicaciones en las que nuestro poeta se toma como objeto de reflexión y consideración críticas expresa y abiertamente.

Elementos de su historia preliteraria y de su prehistoria literaria

Gabriel Celaya ha venido repitiendo, con pocos cambios esa es la verdad, algunas informaciones acerca de su vida y de sus comienzos preliterarios,

objeto fundamental de nuestra atención en este apartado. Por ejemplo, en su introducción a *Itinerario poético* (1975) incluye un primer apartado, "Ficha" (Celaya, 1975: 13-16), donde ofrece algunos datos personales y familiares: "Nací en Hernani (Guipúzcoa) el 18 de marzo de 1911, pero cuando aún tenía pocos días me trasladaron a San Sebastián, donde habitualmente vivían mis padres. Y en San Sebastián transcurrió toda mi infancia". Más adelante habla de su familia paterna y materna: "Mi padre se llamaba Luis Múgica Leceta. Aunque de origen humilde —mi abuelo Múgica era carpintero—, mi padre logró crear una empresa industrial que hoy día tiene cierta importancia" (cf. Vivas, 1984: 13-14; y Vicent, 1981: 11, para más detalles). "Mi madre se llamaba —sigue diciendo— Ignacia Celaya Cendoya. Los Celaya-Cendoya dieron siempre en médicos, músicos y aventureros. Y así, aunque procedían de una clase más alta que los Múgica, fueron declinando". A continuación habla de sus estudios en los Marianistas de San Sebastián, de una extraña enfermedad padecida a los doce años que lo mantuvo apartado de sus estudios, hermanas, amigos, etc., apartado de su ciudad, durante un tiempo, una enfermedad que tenía poco de extraña: una solitaria, tal como contó a una revista médica precisamente (Goligorsky, 1981: 100) y ha explicado con más detenimiento después (Vivas, 1984: 16).

Tras su restablecimiento y el régimen de "archicuidados" a que estuvo sometido —"estoy seguro —dice— de que todo ello estuvo dictado por el cuidado que merecía mi preciosísima persona de último y único representante de la familia Múgica [...] Y naturalmente, fue en esa época, cuando falto de comunicación, empecé a escribir frenéticamente" (Celaya, 1975: 14)— estudia como alumno libre. Una vez terminado el bachillerato, Celaya pretende estudiar Filosofía y Letras a lo que el padre se opone, obligándolo a realizar estudios de Ingeniería Industrial, con vistas a su preparación para el futuro puesto de director de la empresa familiar. Son los importantes años de su vida en Madrid, en la Residencia de Estudiantes más concretamente —"Vine a estudiar a Madrid. Y como mi padre era liberal me metió en la Residencia de Estudiantes de la calle del Pinar. Aquello fue decisivo" (Vicent, 1981: 11)—, de sus vacaciones en Tours y de su conocimiento del surrealismo francés —"Allí leí por primera vez a Éluard y a los primeros surrealistas. Eran los primeros libros; esto sería el año 28 y el primer manifiesto creo que es del 25 ó 26. Aquello fue un deslumbramiento" (Vivas, 1984: 29; véanse sus declaraciones en Santamarina, 1987: 40)—. A estas primeras influencias, Celaya añade las de Nietzsche, Goethe —sus autores predilectos— y las de los poetas del 27. En 1935 termina su carrera, cubriendo así el expediente, puesto que lo que realmente le ocupó entonces era la pintura (cf. Vicent, 1981: 11-12; y

Vivas, 1984: 87, para más detalle), en la que fracasó por falta de preparación técnica, y la literatura, en la que obtiene mejores resultados.

Al volver a San Sebastián, en 1935, me sentí perdido. Escribí mi primer libro y lo mandé a un concurso. En julio de 1936, cinco días antes de que comenzara la guerra, me concedieron el Premio Bécquer y me vine otra vez a Madrid con un *enchufe* para trabajar en el diario *El Sol* y vivir como escritor. Pero ya sabes lo que pasó. Con la guerra me presenté de *gudari* en Bilbao y en seguida me hicieron capitán. (Vicent, 1981: 11-12).

Cuenta después nuestro poeta a Manuel Vicent un oscuro periodo de su vida que pasa por la guerra:

Quando cayó Bilbao, mi batallón se entregó entero, formado. Pero yo soy muy cobarde y no me entregué como capitán, sino como *gudari* solitario [...] A los otros capitanes los fusilaron al día siguiente delante de mí. Yo me libré por influencias. Ni siquiera me juzgaron. (Vicent, 1981: 11-12).

El precio que pagó el poeta fue casarse con la hija del influyente militar. El matrimonio, el trabajo en la fábrica, la soledad autárquica, duraron hasta 1946, año en que conoció a Amparo Gastón y decidió cambiar de vida.

Una vida para la poesía, una poesía para la vida

El poeta vasco ha hecho hincapié en numerosas ocasiones en la importancia que adquirió “Norte”, una pequeña editorial-colección literaria creada por él y por Amparo Gastón, que supuso en su caso romper el silencio en que se había venido manteniendo, aunque nunca llegara a interrumpir su proceso creador

—Dura hasta el 46 [la época de la soledad autárquica]. Y no hago más que salir, comprar libros. Escribir, eso sí, lo hago más que nunca. Pero no se me ocurre publicar. Me parece absolutamente imposible publicar nada de lo que escribo. Y no porque esté haciendo poesía social, no; yo sigo con el surrealismo, sigo como en el 36, como si no hubiese habido guerra, Pero aquello sonaba a chino. Nadie lo entendía ni lo aceptaba. Todo era prohibido. (Celaya en Vivas, 1984: 35; cf. Bleiberg, 1947)—;

así como supuso la ocasión para el establecimiento de relaciones poéticas y políticas con españoles de dentro y de fuera de España:

Debo añadir —declara a García Rico (1971: 23)— que en aquella época algunos creyeron que los grupos poéticos inconformistas, concentrados en las numerosas revistas que entonces se publicaban, constituían o podían constituir fermentos revolucionarios a explotar. Más tarde, y con razón, aquéllos desviaron sus actividades hacia la Universidad. Pero hubo un momento en que, por ejemplo, los *Cuadernos de Poesía Norte*, que Amparo Gastón y yo publicábamos en San Sebastián, les parecieron una bomba. Podía parecer lógico en el momento, aunque en realidad lo único que nosotros intentábamos y podíamos hacer entonces era volver a tomar contacto con los españoles exiliados [...]. Y, aprovechando el carácter fronterizo de nuestra ciudad, mantener un contacto con la poesía extranjera rompiendo con la “autarquía” del “Garcilasismo”.

Por eso —dice en otro lugar (Celaya, 1975: 22)— publica, entre los extranjeros, a Rilke, Rimbaud, Blake, Éluard, Lanza del Vasto, Sereni, Mario Luzi, etcétera. Y, entre los españoles, a Leopoldo de Luis, Labordeta, Cela, Crémer, Bleiberg, Ricardo Molina y otros. Lo que quería era romper el cerco de la “poesía oficial”. Y si después, afirma, con las visitas de Virgilio Garrote, Jorge Semprún, Eugenio de Nora y Blas de Otero, “fuimos convirtiéndonos en uno de los primeros “nidos” de la “poesía social”, fue porque el desarrollo de nuestra poesía así lo demandaba” (cf. en relación con sus relaciones con el PCE Vivas, 1984: 44, 46, 51 y 53; Santamarina, 1987; y Vicent, 1981).

Después vendría el traslado a Madrid, en 1956, con la consiguiente ruptura familiar y la laboral con su empresa, con la dedicación exclusiva a la poesía y a la política y a la lucha clandestina. Son los años del gran desarrollo de la poesía social y de la esperanza colectiva:

En 1956 nos vinimos a Madrid. Vinimos sin un duro, esta casa [la de la calle Nieremberg] no tenía más que cuatro muebles indispensables... Empezamos a trabajar para el PC en serio y con mucha fe. En *Memorias inmemoriales* hablo de esta primera época madrileña cuando hablo del Ojo, algo así como una conciencia colectiva que yo pensaba que así como existía en mí acabaría por existir en otros, en todos, para transformar al hombre en una criatura de una nueva especie [...] (Celaya en Pereda, 1980: 7; cf. Vivas, 1984: 53; el testimonio literario de Jorge Semprún, 1977: 46, 47, 53 y 180; y Caballero Bonald, 1987: 23-24).

Es precisamente esta concepción básica la que explica la relación entre poesía y política, pues el poeta concibe la política en cuanto concepción del mundo, esto es, con mayúscula:

La poesía nace de vivencias más que de estados claros de conciencia. En cuanto la política es una ideología, es decir, una formulación conceptual, transcurre por caminos que no son de la poesía. Pero en cuanto la política responde a una "concepción del mundo", tan seria como pueda ser una religión, influye en ella como influye todo lo que el poeta *es* radicalmente. (Celaya en García Rico, 1971: 24; *cf.* Cela Trulock, 1979: 64; Bermejo Marcos-Aramburu Irigoyen, 1979; Beneyto, 1975: 173-174; y Celaya, 1962).

Estos razonamientos justifican la trayectoria vital, poética y política de estos años; justifican esta poesía para la vida y su vida para la poesía.

Etapas poéticas

El poeta donostiarra ha venido exponiendo a lo largo de los años algunas reflexiones acerca de los rumbos seguidos por su poesía, reflexiones estas de gran interés si se tiene en cuenta la extensión cuantitativa y cualitativa de su producción poética, así como si no olvidamos la importancia que las mismas tienen a la hora de procurar una eficaz descodificación, y estimación a un tiempo, poética al proporcionar algunos elementos de *sus* normas de escritura. Ni que decir tiene, por otra parte, que en este caso debo ser muy selectivo, ya que de no serlo me vería obligado a hacer referencia a numerosos textos en los que teoriza sobre un modo de hacer poético, lo que me llevaría, como bien presupone el lector, a efectuar un trabajo excesivo en sus dimensiones e inoportuno si atendemos al objeto fundamental de nuestra momentánea atención. Por esta razón y por haberme ocupado de ello (Chicharro, 1983, entre otros trabajos), me limitaré a ofrecer un resumen descriptivo de aquellas publicaciones en las que el propio poeta habla globalmente de su trayectoria poética, trayectoria diversa que en cualquier caso ha tenido un único y fundamental objetivo para él: "Alcanzar un estado de conciencia que me permitiera romper la conciencia cerrada del yo individual y conseguir otra, más allá de la que normalmente nos gobierna" (Celaya, 1987: 11). Para completar este razonamiento tomemos en consideración lo que le dice al respecto a Cela Trulock:

A lo largo de la vida he pensado la poesía de muy diversas formas, pero la razón, última y principal, de mi trabajo ha consistido en intentar salir de la soledad y conseguir comunicarme con la gente. Es la poesía, también, un modo de hablar diferente, pero que necesita siempre ser escuchada. No importa que el otro esté lejano, ausente, que sea de otra

época, que sea un lector que aún no haya nacido. Poesía eres tú, el otro, un contacto ajeno al tacto. Tampoco vale explicar. Hay que evitar la maestría, la docencia. Sugerir, sólo eso, sugerir..., que el otro ponga tanto como tú. Una comunicación en la que todos tienen que comulgar. Son unas palabras muy pobres las que se dicen cuando no se llegan a reflejar en los sentimientos, en la conciencia, en algún lugar del otro. (Celaya en Celia Trulock, 1979: 60).

Hasta llegar a su explicación última al respecto, la expuesta en *Reflexiones sobre mi poesía*, en la que nuestro poeta reconoce cuatro grandes etapas —la surrealista, la existencial, la social y la órfica— que van configurándose paulatinamente mediante una apertura de conciencia —la conciencia mágica, la conciencia colectiva y la conciencia cósmica—, Gabriel Celaya ha venido hablando de su evolución poética en un sentido más empírico, más pegado a sus propios libros, tal como hizo en su introducción a *Itinerario poético*, antología del autor, de curioso y claro título, en la que termina por construir una historia de sus libros soportada en un marco biográfico fundamental, historia esta que bien merece su propio apartado en el presente trabajo. En cualquier caso, las grandes líneas de su devenir poético las ha venido dejando claramente establecidas, tal como vamos a ver brevemente.

Ya en 1959, en su artículo titulado “Doce años después”, reflexiona sobre su trayectoria de poeta *real*, considerando parte de su prehistoria toda la producción poética anterior a esos doce años de vida poética, esto es, la producción de corte surrealista, tal como veíamos con anterioridad. Ni que decir tiene que el artículo está publicado en un momento de gran combatividad poética e ideológica desde esas posiciones social-realistas. Esos doce años amparan sus etapas existencialista y social, unificadas finalmente también en lo que él mismo ha denominado la apertura a la conciencia colectiva, como veremos inmediatamente después. Pues bien, en este curioso artículo reflexiona sobre qué es la poesía, lo que le lleva indefectiblemente a rechazar las concepciones “idealistas” existentes sobre la misma y a reivindicarla como una actividad inmersa en un aquí y ahora. Posteriormente reflexiona sobre su pequeña historia de poeta *real*:

Mi prehistoria es tan larga como la de cualquier otro hombre. Pero mi pequeña historia de poeta real sólo comenzó hace doce o trece años. Por aquella época, y a una con otros compañeros de promoción, aunque por entonces no estaba en contacto con ellos, sentí la necesidad de luchar contra lo que tenían de minoritario los poetas hijos de Juan Ramón Jiménez, en cuyo clima me había formado. (Celaya, 1959: 18).

La manera de enfocar esta lucha poética fue mediante la poesía coloquial, vía prosaica necesaria para llegar a la inmensa mayoría, luchando a un tiempo en contra del hermetismo.

En una entrevista publicada el 28 de marzo de 1972 en el *Heraldo de Aragón*, Celaya especifica ya con claridad los cuatro momentos básicos de su poesía, aunque al último momento, llamado en la ocasión que nos ocupa “de crisis”, lo considerará más adelante como su etapa de poesía “personal” (cf. Cela Trulock, 1979) y últimamente como su fase de poesía “órfica” (cf. Celaya, 1987; Vivas, 1984, entre otros). Así habla de la etapa de juventud, en la línea del surrealismo francés; la etapa existencialista, al modo de Heidegger⁵²; la etapa social; y la etapa de crisis, de desgaste de la poesía social y búsqueda de nuevos caminos, caminos estos recorridos para llegar finalmente, como decía antes, al de la poesía órfica o, así la llama también en sus últimas entrevistas, ecológica (cf. Vivas, 1984; y Santamarina, 1987).

Finalmente, como en *Reflexiones sobre mi poesía* se detiene el poeta vasco a considerar los elementos sustanciales de su trayectoria poética, no resulta despreciable conocer estos razonamientos:

Cuando sólo tenía diecisiete años —comienza diciendo— 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. (Celaya, 1987: 12).

A partir de aquí el poeta reflexiona sobre lo que él llama *conciencia mágica*, esto es, el recuerdo transfigurado de toda una historia de la humanidad que, sin ser registrada ni recordada, ha dejado una profunda huella en el inconsciente. Esta es la primera conciencia no personal de la que es depositaria una serie de poemas anteriores a la guerra, de clara influencia surrealista, pues, tal como puede leerse en otros textos y entrevistas (Celaya, 1975; Vivas, 1984; Santamarina, 1987).

52. “Yo llegué —declara Celaya a García Rico (1971: 23)— a lo que suele llamarse “poesía social” partiendo del existencialismo. No a partir de Sartre y de su noción de *engagement*, sino de Heidegger, que venía interesándome mucho desde que allá por 1934 la revista *Cruz y Raya* publicó su ensayo *¿Qué es la nada?*; sentía la necesidad de escribir una poesía del “aquí” y del “ahora””.

De cualquier forma, la evolución a nuevas posiciones poéticas se produce a partir de algunos elementos propios del surrealismo: la rebeldía y otro aspecto:

Me refiero —dice— a cómo al margen de la apertura mágico-pánica, el surrealismo se refería continuamente a una proposición de Lautréamont: *La poesía debe ser hecha por todos y no por uno*. Y así la lucha contra un irracionalismo desencadenado [...] nos señalaba un nuevo camino para cambiar la vida. El que asumí plenamente en el prólogo que puse a mi *Paz y concierto*. Porque fue entonces cuando empecé a comprender que nadie es nadie, y que todos vivimos los unos en los otros, los unos por los otros y los unos con los otros. (Celaya, 1987: 16).

De esta forma Gabriel Celaya adquiere conciencia de lo que significa la conciencia colectiva o conciencia sincrónica de la humanidad que se entrecruza con la conciencia mágica o diacrónica:

que la poesía no pretende convertir una *cosa* en una interioridad, sino en dirigirse a otro a través de la cosa-poema o la cosa-libro. Porque como he dicho muchas veces, la poesía no está encerrada y enjaulada en los poemas; pasa a través de éstos como una corriente y consiste precisamente en ese pasar transindividual. (Celaya, 1987: 17).

Así pues, sigue razonando, el proceso de comunicación iniciado por el poeta tiene la peculiaridad de culminar ante unos hombres de cualquier tiempo, lugar o condición, resultando ser lo que comunica algo más prototípico que subjetivo. Por tanto, la conciencia mágica y la conciencia colectiva constituyen los dos estados de conciencia transindividual a que viene refiriéndose el poeta, respondiendo el primero a nuestra naturaleza de origen y el segundo a la comunicación interpersonal en tanto seres sociales que, antes que nada, se unen por el lenguaje liso y llano. El poeta no es, pues, según Celaya, más que el lenguaje colectivo que habla impersonalmente a través de él. Esta conciencia es la que nutre sus etapas existencialista y social, a las que también se ha referido en otras ocasiones (Vivas, 1984; Pereda, 1980; Santamarina, 1987; y Celaya, 1975).

De esta manera progresiva se produce la apertura de conciencia que supone el paso del surrealismo a la poesía colectiva o social. Ahora bien, ¿cuál es su última etapa? Ésta es la de máxima expansión de la conciencia, una etapa que, como sabemos, ha dado en llamar la de la poesía órfica: conciencia cósmica superadora del egocentrismo y del geocentrismo humanista, esto es, conciencia de la totalidad del ser:

Por eso cuando pasamos del estado mágico y del colectivo al cósmico, que es el que realmente rompe los límites, no sólo del yo sino más a fondo de lo que simplemente solemos llamar humano, podemos hablar de un modo de comunicación que no es el mítico-analógico, ni el lenguaje social que habla consigo mismo para lograr nuestra unidad colectiva, sino de otro tercer lenguaje basado en el ritmo que pone en contacto nuestro ser orgánico con la pulsación del cosmos inorgánico. Y es entonces, y sólo entonces, cuando empezamos a comprender que los tres reinos —el humano, el natural y el cósmico-físico— no son en realidad más que una totalidad unificada. El reino de la poesía, el reino órfico, porque Orfeo fue el que logró, como todo poeta debe lograr, esa hiperconciencia que permite comprender conjuntamente la variedad en la unidad del ser. (Celaya, 1987: 24)⁵³.

Historia de sus libros

Como el lector ya sabe, Celaya publicó en 1975 *Itinerario poético*, antología precedida de una importante introducción biobibliográfica donde, con un claro espíritu autocrítico, distribuye su trayectoria histórico-vital y literaria en cuatro grandes apartados: “Ficha”, al que nos hemos referido ya, “Tentativas”, “Norte” y “Última hora”.

Precisamente, el apartado que dedica a su libro *Tentativas* es significativo por tratar de “su” obra, por referirse a su ocupación literaria fundamental durante trece años, pues su redacción se extendió de 1934 a 1946 y pretendía ser una síntesis de las etapas por las que había ido pasando durante su formación juvenil. Se trataba de “su” libro y en él pretendía resolver sus experiencias personales en figuras arquetípicas y así, trascendiendo el yo, pretendía crear mitos en los que su vida accidental y una metahistoria, una historia de la cultura, se fundieran. No se trata, para Celaya, de un libro de memorias ni de una novela. Por lo que al proyecto inicial respecta, éste habría de incluir cuatro fábulas, que llegaron a convertirse en doce y que dispuso triádicamente en cuatro ci-

53. Celaya expone a Vivas lo siguiente: “Yo la llamo, un poco pedantemente, poesía órfica, y a la gente no le gusta nada esto de órfica, porque piensa en Mallarmé y en los sonetos de Rilke. Yo, con conciencia órfica, quiero decir conciencia ecológica, dicho en términos muy simples; es decir, que la conciencia colectiva de los poetas sociales era una conciencia humanista, pero no era una conciencia ecológica, que consiste en comprender que el hombre forma parte de un conjunto que no son sólo los hombres, sino que es la naturaleza y, a otro nivel, el cosmos, los planetas, que dependemos de todo y que todo es un conjunto”. (Vivas, 1984: 91).

clos: “Tentativas trágicas”, “Tentativas románticas”, “Tentativas lúdicas” y “Tentativas históricas”. Las circunstancias históricas, señala Celaya a continuación, contribuyeron a la “superfetación” del libro, siendo éstas las de la más inmediata posguerra. Pero la importancia, a pesar de todo, que Celaya cree ver en esta obra es que contiene en síntesis toda una poesía de mejor fortuna que entonces daba por marginal.

Pero en este proyecto —*Tentativas*—, por abierto que se pretendiera, había algo falso. Como había algo falso —dice— en mi trabajo de ingeniero sin vocación, y en mi postiza vida de burgués, y en mi actividad de escritor que no publicaba. Y contra este malestar, que yo trataba de domeñar con fórmulas intelectuales y voluntades goethianas de orden y acomodación, mi cuerpo dijo su palabra. (Celaya, 1975: 20).

Se puso enfermo. Se aproximó al suicidio. Publicó *Tentativas* a manera de testamento. Corría el año 1946⁵⁴.

Nuestro escritor cuenta en el apartado “Norte” cómo salió de la enfermedad de la mano de Amparo Gastón, a la que conoció por entonces, como el lector ya conoce, y se detiene en sus proyectos literarios y editoriales. “Norte” debía ser un puente tendido por encima de la poesía oficial hacia los poetas del 27, del exilio, y hacia la poesía europea. Terminó por convertirse en un núcleo de la poesía social. A continuación habla de sus posiciones existenciales y de su intento de salvar la poesía mediante el sorpresivo lenguaje prosaico, etcétera. De ahí que derivara al compromiso y a la toma de partido. Esta situación le llevó a escribir *Lo demás es silencio*, en cuya base se encuentra un debate entre el existencialismo y el marxismo. Pero ya en 1954, cuando publicó *Cantos iberos*, se había clarificado, tal y como puede observarse en su prólogo “Poesía eres tú”. Las afirmaciones allí vertidas, que ahora considera exageradas, tienen su justificación en que fueron escritas en un momento de combate⁵⁵.

54. La segunda edición de *Tentativas*, en 1972, incluye una “Nota” muy breve en la que, recordemos, expone que este libro era para él un libro abierto en el que debían irse sucediendo ciclos. Al iniciar el quinto, “Tentativas mínimas”, éste, por la forma que adoptó, terminó por convertirse en la novela *Lázaro calla* (1949). Advierte, por último, que la invocación a la piedad de la Magna Mater con que concluye el libro no era el verdadero final, sino sólo el del ciclo cristiano.

55. Las ideas a que se refiere, que se completan con las expuestas en su prólogo a *Paz y concierto*, “Nadie es nadie”, y con las vertidas en su “Respuesta a una encuesta: ¿Qué es la poesía social?”, pueden resumirse así: concibe la poesía como una práctica lingüística auténtica que puede seguir dos caminos, según esté atenta o no a su circunstancia: poesía temporal / poesía intemporal, dicotomía esta que se traduce en otra serie de planteamientos

Por eso volvió a reflexionar sobre estas cuestiones en el prólogo a *Poesía urgente*, donde plantea el acceso a la inmensa mayoría, a cuya demanda debe responder el poeta mediante la transformación de la sociedad. Estas ideas acerca de la inoperancia del yo y de la asunción de la humanidad en cada hombre las ve Celaya también presentes en *Tentativas*.

“Última hora” titula el último apartado de esta introducción, en el que aborda los años sesenta y setenta de su vida y actividad literaria, dando cuenta de la crisis de la poesía social y de las causas de la misma: cansancio, epígonos, «cliché», inoperancia y poca efectividad, la incipiente sociedad de consumo, etcétera. A continuación Celaya muestra los caminos que contradictoriamente siguió a partir de entonces: vuelta a los orígenes, con la publicación de *Mazorcas* (1962), *La linterna sorda* (1964) y *Los poemas de Rafael Múgica* (escrito en 1934 y publicado en 1967); la poesía social aplicada al País Vasco, con *Rapsodia éuskara* y *Baladas y decires vascos*; el realismo mágico, con *Los espejos transparentes* (1968); el experimento: *Campos semánticos* (1971); el jazz: *Música de baile* (1967); y una comprensión de la nueva juventud: *Operaciones poéticas* (1971). Nada de esto, dice, le satisfacía. Sin embargo, *El derecho y el revés* es la mejor expresión de lo que le preocupaba: el enfrentamiento entre el Ingeniero y el Mono —Prometeo y Epimeteo—, el extrovertido y el introvertido, el activista y el quietista⁵⁶. Son los años de su separación del marxismo militante: *Lírica de cámara* (1969) y *Función de Uno, Equis, Ene* (1973) son libros que apuntan al decepcionante reconocimiento de que el hombre no responde a los modelos humanistas que se nos han dado. El primero gira en torno a la contradicción de que estamos sumidos en un mundo de estructuras que no podemos comprender. En la misma orientación se mueve el segundo: “Uno” es el yo aislado; “Ene”, los otros; y “Equis”, un incomprensible orden que se rige según leyes no humanas. El poeta

dicotómicos: poeta-hombre temporal / poeta perfectista; a su vez estos poetas persiguen distintos objetivos: la eficacia expresiva / la belleza, lo que se desdobra una vez más en dos concepciones de la poesía: la poesía como instrumento de transformación social / la poesía como un fin en sí, destinadas respectivamente a la inmensa mayoría, y a la minoría siempre. Por lo que respecta a los materiales de que está hecha la poesía, lingüísticos esencialmente, expone que en el caso de la poesía temporal cabe todo lo humano sin excepción, mientras que en el de la poesía intemporal solamente cabe el lenguaje por sí mismo. Por otra parte, el responsable último de la poesía temporal es el poeta colectivo que, con su poesía no neutral, tiende a crear conciencia.

56. En la “Nota” con la que abre el libro, Celaya explica que en esta nueva cantata late la fábula de Prometeo y Epimeteo, siendo Pandora aquí Ezbá, nombre vasco de Eva, “no-sí” literalmente traducido; los Zomorros, por su parte, son unos mascarones, típicos del carnaval vasco, terroríficos y grotescos, con caretas de animales

termina diciendo en tono escéptico que todo parece terminar en una carcajada y ofrece como conclusión su poema "Biografía".

Esta historia de sus libros, de indudable interés para una eficaz decodificación literaria de los mismos, quedaría incompleta si dejáramos de lado la consideración de otras publicaciones, fundamentalmente prólogos, especialmente abundantes al aprovechar nuestro poeta vasco la ocasión que le brindaba la segunda edición de sus más famosos libros poéticos. No obstante, no debe perderse de vista que algunos de estos textos introductorios exceden los límites de una explicación personal, como es el caso de los prólogos a algunos de sus libros de poesía social, cuyas ideas fundamentales he ofrecido en un lugar oportuno de este apartado, al haber servido de marco reflexivo de toda una corriente poética en nuestro país. Dicho esto, pasemos a resumir algunos de ellos.

La segunda edición de *Las cartas boca arriba* es abierta con una "Noticia" donde el poeta alude a su ya conocida situación en la inmediata posguerra, situación que está en la raíz del libro en cuestión, testimonio de la ruptura de unas falsas fronteras y de un sentirse entre pares, dice,

a los que yo sentía necesidad de escribir fraternalmente, porque, a fin de cuentas, iban por mi camino, y no, como los autárquicos de la posguerra, en una dirección que me resultaba imposible comprender en tanto que cortaba el contacto con la tradición inmediata de que yo procedía. (Celaya, 1974: 11).

Por lo que al estilo de *Las cartas* respecta, explica que intentó fundir su estilo con el del destinatario en muchas ocasiones y cuando esto no ha sido así ha adoptado un tono admonitorio, comprensivo, intentando sumirse en lo otro "más que racionalmente". Con respecto a los destinatarios, advierte que hay nombres muy conocidos junto a otros menos públicos, pero esenciales para él. Termina con unas consideraciones sobre el conocido principio "nadie es nadie".

Lo demás es silencio viene precedido en su segunda edición por una interesante introducción en la que Celaya señala que este libro es para él el más importante, porque en él sus problemas personales coincidieron con un problema colectivo: «¿Existencialismo o marxismo?», lo que hizo posible que tratara este tema de un modo íntimo y a la vez social. Para explicar el libro, nuestro poeta se remonta a los años de la FUE, en los que consideraba el surrealismo como revolucionario frente al marxismo. Pero esta opinión esnob la cambió con la guerra civil. En la posguerra su abstención de publicar lo hundió en problemas filosóficos existencialistas encarnados por el Protagonista de la cantata. Pero lo hacía con reticen-

cias, como lo demuestra el personaje Coro (pueblo) que planteaba frente a aquel sus problemas concretos. A fin de cuentas, el aquí y el ahora existencialistas, fuera de “metafisiquería esencialista”, eran los vencidos y amordazados, el Coro. Como el problema así planteado no tiene solución, surge el Mensajero (del marxismo) que intenta poner orden en el conflicto, debatiendo con el Protagonista, que quisiera creerle pero no puede hacerlo del todo. Mientras, el Coro-Pueblo duda entre uno y otro. Este debate, expone Celaya, constituía un problema que le atormentaba, lo que explica que tanto el Protagonista como el Mensajero encarnaran algo de él, una contradicción difícil de resolver. Más tarde, con *Cantos iberos*, empezó a ver más claramente; y si no resolvió los problemas existenciales del Protagonista, viene a decir, al menos se curó de ellos. Termina explicando el poeta el final de la cantata: se termina evocando a un “alguien” que no es ninguna divinidad, sino que se trata de la conciencia colectiva.

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

No se olvide —dice— que si *Cantos iberos* nació del furor y de la esperanza, nació también en los años en que yo repetía “La poesía es un arma cargada de futuro” y “La poesía es un instrumento, entre otros, para transformar el mundo”. Como tal instrumento la traté en este libro. (Celaya, 1975: 10).

De la nueva parte que incluye en esta edición, “Otros poemas”, extraídos de *Lo que faltaba*, dice que está escrita de una manera mucho más laxa, y a veces casi como una crónica de sucesos.

El prólogo a la segunda edición de *De claro en claro* es importante no sólo por lo que de este libro dice, sino también por las reflexiones que sobre la cuestión hombre / poeta expone. Así, comienza diciendo:

Dicha sea la verdad, no sé hasta qué punto prologar un libro apelando a las circunstancias psicológicas y / o anecdóticas en que fue escrito es legítimo. Toda la crítica de estos últimos decenios [la crítica formalista y estructuralista] desaconseja ese procedimiento. (Celaya, 1977: 7).

Pero la poesía, afirma, si bien se hace con palabras y no con sentimientos, no es resultado de un cálculo (Mallarmé), sino de una presión emocional que pone al hombre total en vibración. Según Celaya, el escritor debe

ser comprendido a partir de su obra, que es en la que se hace, y no a partir de su biografía, lo que explica que “Gabriel Celaya” naciera del ciudadano Rafael Múgica. Pero este proceso es muy complejo y diferente en cada caso, y no se debe desdeñar ni la biografía ni la psicología ni otros recursos paralelos, ya que “¿no hay algo común entre el hombre y el autor?”. De ahí que Celaya señale las circunstancias que estuvieron en la base de este libro, escrito y publicado en 1956, circunstancias que el lector ya conoce: definitivo traslado a Madrid y definitiva dedicación a la literatura. Fue un tiempo de alegría, como demuestran los poemas del libro en cuestión. Y concluye su prólogo así:

y con esto, dejo la deleznable anécdota y doy paso a los poemas que de ella resultaron: es decir, a la obra desprendida del magma en que nació, y que es, según los críticos sabihondos, lo único que debe tomarse en cuenta, aunque para mí va indisolublemente unida a momentos que quizá sólo yo pueda revivir en los textos. (Celaya, 1977: 9).

El escritor vasco escribió un artículo, “Notas para una *Cantata en Aleixandre*” (1958), que goza de una doble validez: por una parte, es una interpretación y valoración críticas de Vicente Aleixandre; por otra, ofrece una explicación de su libro recogido en el título. Voy a ocuparme de esta segunda faceta. Los términos en que plantea Celaya su nueva cantata son: una voz sola, la del poeta; un coro femenino, “Las Madres Primeras”; y un coro masculino, “Los Otros”, público o pueblo. En boca de “El Poeta” sólo pone versos de Vicente Aleixandre, versos que coinciden en su desarrollo con la evolución temporal del gran poeta español. Junto a esta voz suena el coro femenino, que representa lo irracional y caótico, y que lleva más allá de la distinción entre lo real y lo onírico (el primer Aleixandre). “Los Otros”, el coro masculino, son los varones racionales, maduros, que ignoran al Poeta. Son el público. Éste va entrando en el Poeta poco a poco hasta entusiasmarse con sus palabras. Dialécticamente, el Poeta se encuentra a sí mismo en el pueblo cuando éste empieza a creer en él. A través del Poeta consciente, luchan “Las Madres” y “Los Otros”.

En 1961, Celaya publica “Carta abierta a Carlos Murciano”, en la que se apresta a ofrecer su interpretación del libro *La buena vida*, obligado de alguna forma por las preguntas lanzadas al aire por el citado crítico⁵⁷.

57. Carlos Murciano había publicado un artículo, “*La buena vida*, de Gabriel Celaya” (*Poesía Española*, 104, Madrid, agosto, 1961), en el que, tras referirse al tema de Lázaro, afirma que los personajes que se mueven en torno a él son muy peculiares, no tratándose de personajes evangélicos sino de personajes-símbolo. Señala que el poema tiene aciertos, pero

Considera su libro muy claro. Sus personajes no son contrafiguras suyas ni símbolos de nada. Son personajes que hablan según su personal idiosincrasia. El juego dialéctico de *La buena vida* nace de la contraposición entre el Doctor, que cree en el más allá, y Lázaro, que al volver del más allá dice que no hay nada, por lo que, afirma el poeta, debemos vivir la vida sin recurrir a estas ilusiones. Por lo que respecta a los orígenes del libro, Celaya expone que fue a mediados de los cuarenta —estaba escribiendo su novela *Lázaro calla*— cuando conoció una nueva interpretación de Lázaro de la mano de d'Ors y el relato de D. H. Lawrence, *El hombre que murió*, en el que imagina a un Cristo resucitado que comprende ahora que todo lo que había predicado era falso. Por entonces comenzó a escribir la novela *Lázaro, anda*, que, al no terminar, se convirtió en el germen de *La buena vida*, poema dramático en el que los personajes hablan en libertad. Celaya se niega a dar una solución, pues ésta “ha de brotar por sí misma como consecuencia de un proceso dialéctico”. El libro, dice finalmente, es una especie de poema radiofónico (no teatro en verso) destinado a ser recitado a cuatro voces.

Por otra parte, *Iberia sumergida*, un nuevo libro de tema vasco, escrito entre 1975 y 1977 y publicado en 1978,

es —en palabras del propio Celaya aparecidas en *El País*, del 29 de abril de 1978— un libro de poesía histórica en torno al sometimiento, por parte del Estado español, de las primitivas tribus iberas, 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.

Para terminar con sus prólogos a libros de poesía no estrictamente antológicos, me referiré al titulado “Hacia una poesía órfica”, con el que abre *Penúltimos poemas* (1982). Celaya teoriza aquí sobre la conciencia expandida transpersonal, lo que hemos conocido ya en el apartado *Etapas poéticas* al resumir sus *Reflexiones sobre mi poesía*, esto es, el poeta teoriza ahora lo que llama la poesía órfica o poesía colectiva, destinada al otro a través de la cosa-poema en la que el poeta expresa su yo en la medida en que es prototípico y tiende a lo cósmico.

conforme se va avanzando crece la confusión, preguntándose por lo que pretende el poeta, lo que ha querido decir, lo que simbolizan esas figuras, etcétera. Tras señalar fragmentos del libro de donde parece desprenderse esta confusión, termina tachándolo de oscuro y no ubicándolo entre los mejores del poeta.

Por lo que respecta a sus publicaciones antológicas, en 1960 abre *Poesía urgente*, que reúne *Las cartas boca arriba*, *Cantos iberos*, *Lo demás es silencio* y *Vías de agua*, con una “Nota” en la que explica el sentido de su etapa social, no ignorando para ello los precedentes, desde el surrealismo y prosaísmo existencial hasta llegar a la poesía social y con ella a la inmensa mayoría, para lo cual deberán adaptarse los actuales recursos técnicos y transformar la sociedad, única manera de lograr el acceso a la cultura de esa mayoría.

Dirección prohibida, de 1973, según expone también en una “Nota”, recoge aquellas publicaciones que no pudieron incluirse en sus *Poesías completas*: *Las resistencias del diamante*, un largo poema, dice, en el que se cuenta la fuga por la frontera hispano-francesa de cuatro miembros de una célula del PCE descubierta. La fuga se realizó por el río Bidasoa, gracias a la ayuda de una muchacha, Mirari, que burla a los carabineros de guardia, y gracias también a la ayuda de otros camaradas (cf. Vivas, 1984: 45). Para esta edición, ha reducido el poema por ser demasiado largo y premioso. Incluye *Poemas tachados*, poemas de muy diversas épocas prohibidos por la censura —sobre la censura se ha pronunciado Celaya en Beneyto (1975: 171-175) y Vivas (1984: 82)—, *Episodios nacionales* y *Cantata en Cuba*.

Una “Nota”, ésta más amplia, abre su publicación antológica *Parte de guerra*, que recoge los libros que se toparon con la censura y algunos poemas sueltos que o bien perdió o se le traspapelaron. Estas pérdidas, viene a decir, poco significativas para la “alta literatura”, son un síntoma de la humillación del poeta ante la censura, aunque lo peor era la censura interior que en él nunca funcionó en el momento de la producción de un poema. De todas formas, señala cómo todos sus libros más combativos terminaban por encontrar un editor en el extranjero, gracias a los camaradas exiliados, y terminaban llegando a la Península. Cuenta más adelante la historia de dichos libros: *Las resistencias del diamante*, editado aquí íntegramente, fue prohibido en su totalidad por la censura, siendo esta la primera vez que se publicaba en España. Lo mismo ocurrió con *Vías de agua*. Por su parte, *Episodios nacionales* era un libro en el que invitaba, de acuerdo con el PCE, a la reconciliación nacional. Celaya se extiende en pormenorizados detalles de las ediciones de esos libros y concluye afirmando que no se le pueden poner puertas al mar, y que si uno camina en el sentido de la historia es invencible y logra de alguna manera la realización de lo que le anima.

Celaya responde en el prólogo puesto a su antología *El hilo rojo* a la pregunta “¿Qué me recomendaría usted de su obra?”:

Dado el clima de politización en que vivimos, suelo entender que quienes me hacen esta pregunta piensan, más que en mi poesía propiamente dicha, en mi signo político y en mi ideología. Pero decirles que mi concepción del mundo y mi marxismo se hallan latentes en cualquiera de mis poemas —aun de aquellos cuyo tema no es sociopolítico— no sería contestar a lo que me preguntan. (Celaya, 1977: 7).

Además los poemas que responden a esa demanda son largos y difícilmente dialécticos, razón por la cual el poeta prefiere reunir poemas cortos de tipo político-social que se hallan dispersos en su obra y que ahora comenta en determinados casos. Por lo que al título del libro concierne, dice que se lo sugirió un texto de Engels en el que hablaba del «hilo rojo» que atraviesa toda la historia y sirve de guía a quienes quieren comprenderla: “¿No son estos poemas que ahora reúno —dice— la continuidad, a lo largo de treinta años, de una preocupación que atraviesa toda mi obra y que la explica —creo— en lo que tiene de entrega al colectivo?” (Celaya, 1977: 8).

El poeta en sus nombres

Tras nuestro recorrido por estos sobresalientes aspectos de la visión crítica que el propio Gabriel Celaya ofrece de sí mismo y de su quehacer poético, sólo nos queda especificar otras cuestiones de interés que necesariamente han de ser tratadas con brevedad. Me refiero, por ejemplo, a la cuestión de los heterónimos. Aparte de la velada reflexión que el escritor vasco realiza sobre su situación heteronímica en un temprano artículo sobre Pessoa (Celaya, 1949), hay otros textos, muchos de ellos poéticos, en los que se detiene a reflexionar sobre esta cuestión. Así, en su artículo titulado precisamente “Gabriel Celaya”, comienza diciendo:

No se puede hablar de Gabriel Celaya sin traer a colación a Rafael Múgica y a Juan de Leceta porque esos heterónimos, en forma unas veces declarada y otras encubierta, son elementos irreductiblemente constitutivos de su obra.

Ya en 1951, a una pregunta de Alberto Clavería en este sentido, responde:

Rafael Múgica, primer nombre y primer apellido míos, [los utilizo] en las cosas escritas antes de 1936. Gabriel Celaya, segundos nombre y apellido respectivamente, en los libros que podríamos decir más

intelectuales. Y Juan de Leceta, terceros nombre y apellido, en los más descarados,

esto es, Rafael Múgica, su nombre civil, se convierte en el heterónimo para designar su producción de corte surrealista; Juan de Leceta, para la existencialista; y Gabriel Celaya, abarcador heterónimo de toda su trayectoria intelectual, para su producción restante finalmente. El origen concreto de estos heterónimos es, según sus palabras, el siguiente:

Después, cuando yo trabajaba en la empresa familiar, el Consejo de Administración me advirtió que eso de que un ingeniero-gerente escribiera versos “podía perjudicar al crédito de la empresa”. Recurrí entonces a mi segundo nombre y mi segundo apellido. Y así nació “Gabriel Celaya”. (Celaya, 1975: 13).

Respecto de Juan de Leceta afirma:

En mi deseo de romper con el pasado y como me parecía haber logrado un estilo que así lo demostraba firmé algunos libros firmando con [...] “Juan de Leceta”. Y aunque luego renuncié a este heterónimo —heterónimo y no pseudónimo pues señala un cambio radical en mi vida— creo que el “estilo Leceta” se halla latente en todo lo que después he seguido firmando “Gabriel Celaya”. (Celaya, 1975: 13).

Finalmente afirma el poeta y crítico:

y con estos tres nombres señala muy conscientemente sus tres coordenadas: a Múgica se le atribuye de hecho y de derecho la obra un tanto surrealista escrita antes de 1936. A Celaya, la elaboración más sabia, pero sin nada radicalmente nuevo de la obra producida después de 1939. Y a Leceta, el escándalo de una poesía lisa, llana y prosaica [...]. A medida que los años van pasando, Múgica, como es natural, se va quedando atrás, aunque su virulencia surrealista y su velocidad imaginística irrumpan en la obra demasiado prosaísta de Leceta y demasiado intelectual de Celaya. Lo interesante, y a ratos patético, radica en las relaciones entre Celaya y Leceta. (Celaya, 1966: 4-5).

Para terminar

Para terminar, baste saber que nuestro prolífico escritor, Premio Nacional de las Letras Españolas 1986, se siente escritor desde siempre —a la pregunta de Clavería, “Siendo usted ingeniero ¿cómo le dio por ser poeta?”,

responde: “Más bien se me debía preguntar cómo me dio por ser ingeniero. Escritor lo soy desde siempre”— y un poeta por encima de todo. Así se lo decía al también poeta Miguel Fernández en una entrevista: “Para escribir ensayo necesito más esfuerzo. Es también lo que me produce mayor satisfacción. La novela la escribo de prisa, pero me cuesta prepararla. La poesía sale sola [...]”⁵⁸. Asimismo es muy consciente del lugar que ocupa en su propia historia y específicamente en la historia literaria:

Yo he visto nacer muchas generaciones y muchos intentos que luego no han perdurado. Pero también hay un signo común a las épocas, que marca a los poetas. Es el espíritu del tiempo, que nos sella a todos. Por eso, yo que, cronológicamente, pertenezco a la generación del 36, como no empecé a publicar hasta mucho más tarde, se me suele colocar en las generaciones de posguerra. Y es verdad. Cronológicamente, soy del 36; pero en la historia de mi poesía pertenezco a la posguerra. (Celaya en Vivas, 1984: 105).

Por otra parte, un aspecto que no debe olvidarse es el que se refiere a sus raíces vascas. En efecto, Celaya es también vasco por encima de todo. Esto queda de manifiesto no sólo por sus libros y poemas, sino particularmente ya por los elementos vascos de su poesía, de los que tiene conciencia clara⁵⁹: nuestro poeta se siente profundamente vasco, a pesar de haber perdido aquella lengua (*cf.* Celaya, 1982), y piensa que su poesía tiene una afinidad con la de los poetas populares vascos, los *bertsolaris*. Así, señala tres coincidencias: una, el que su poesía tenga siempre algo de espontáneo e inmediato; otra, la tendencia a establecer un coloquio o debate; y la última, su lenguaje liso y llano, como el de los poetas populares vascos que tiende siempre al prosaísmo, a la burla y al humor. Nuestro poeta arrastra esta conciencia desde mucho tiempo atrás. Por ejemplo, en 1966, le dejaba dicho a J. M. Ullán en una entrevista cuáles eran sus señas vascas de identidad poética: horror a las buenas formas y decir bonito, intento de hacer una poesía colectiva, escepticismo ante la inmortalidad, etcétera.

58. En una entrevista realizada por J. M. Ullán a nuestro poeta, éste decía al respecto: “Como novelista soy un aprendiz. He recurrido a la novela porque había cosas que quería expresar y no cabían en el poema, aunque, como sabes, he intentado el poema narrativo de gran extensión”.

59. Estas ideas las expone en una carta que me dirigió, fechada en Madrid, el 21 de febrero de 1980, y que yo incluí en mi tesis doctoral, *Gabriel Celaya, teórico y crítico literario*, Universidad de Granada, 1981, reproducida también en el presente libro, en su “Parte documental”.

El poeta, durante los últimos años de su vida, se siente pequeña parte de una realidad superior inabarcable, de una realidad cósmica de la que da muestras en su última poesía, esto es, el poeta tiene conciencia de la totalidad del ser, lo que le incita a volver al nihilismo con que empezó y a la alegría elemental de la palabra poética. Por otra parte, siente el desencanto político y poético:

Desde el punto de vista político, el desencanto es inmenso. Desde el punto de vista del Partido [se refiere al PCE], ha sido terrible, la desilusión ha sido terrible, porque creía en muchas cosas que no han pasado y que no van a pasar además. En ese aspecto, el desencanto existe. Desde el punto de vista de mi poesía, un poco también, porque he envejecido, porque el mundo poético ha cambiado, porque ya las cosas no van por el camino que iba yo, evidentemente. Pero también es necesario y tiene que ser así. Sería horrible que siguiéramos repitiendo lo que hacíamos hace diez años. O veinte. (Celaya en Vivas, 1984: 112; *cf.* Santamarina, 1987: 41).

Gabriel Celaya nos ha contado sus pasos vitales y poéticos proyectándose a sí mismo la luz de la sinceridad, de la desmitificación y, cómo no, de la razón como corresponde a su gran personalidad humana y literaria. Es esta una gran lección.

2. POESÍA Y POÉTICA

Introducción a la poesía y poética y estudio de algunos aspectos generales

Unidad y diversidad en la poesía de Gabriel Celaya

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

Vicente Aleixandre

Cuestión preliminar

No corro el riesgo de equivocarme si afirmo el carácter extraordinario y ejemplar de la obra literaria de Celaya, una obra que se extiende a lo largo y ancho, en cantidad y calidad, de cerca de sesenta años de vida literaria, lo que la hace poliédrica y ciertamente insoslayable, tal como afirma Leopoldo de Luis: “Celaya es un poeta insoslayable —dice—, esto es: uno de esos poetas que, al margen de cualquier afición lectora, no es posible omitir” (Luis, 1987: 37). Por otra parte, mi deseo es que el título de este trabajo cumpla una función deíctica, al señalar en una dirección más que pretender denotar con exactitud proteica el contenido

de mis palabras, dado que resulta imposible abarcar desde esa perspectiva los sesenta años referidos de vida poética. Por ello voy a limitarme a efectuar una cuenta de resultados que aísle y plantee algunas cuestiones relativas a aquellos principios poéticos e ideológicos y sus resonancias temáticas fundamentales que, por su frecuente presencia y uso, permiten hablar de unidad en la selva de la diversidad de los versos, poemas y libros de Celaya, sin perder de vista para ello el balance que representa las *Reflexiones sobre mi poesía* de nuestro autor.

Pero a la crítica le corresponde esa función tan necesaria como ingrata de construir explicaciones e interpretaciones tan engañosas y reductoras de la realidad como lo puede ser la representación cartográfica de un territorio. Soy, pues, muy consciente de los límites del discurso crítico, a lo que ha contribuido el mismo Celaya al haber dejado escrito acerca de la crítica en general lo siguiente:

Los críticos literarios que son inevitablemente un poco simplificadores suelen señalar en mi poesía algunas etapas que suelen llamar *surrealista*, *existencial*, *social* y *órfica*, descuidando con razón, porque no hay más remedio, cómo cada una de ellas influye o refluye en las otras cuando no todas se presuponen mutuamente. Nada más natural en los críticos, aunque a uno que siempre se cree más importante de lo que es, le parece insuficiente. (Celaya, 1987: 39).

Por supuesto que lleva razón el poeta, aunque proceder así resulta inevitable. En cualquier caso es preferible reducir la grandeza de un monte a una representación en el plano de unas sucesivas líneas de cotas, intuyendo su altura, tal como yo concibo la actividad crítica, si ésta va a servir a cualquier persona para situarse frente a la majestuosa mole y conocerla mejor. En fin, afrontaré el riesgo de reducir a una sinuosa, elemental y quieta línea azul la caudalosa corriente del río que es Gabriel Celaya, un “gerundio perpetuo”, según feliz frase de Ángel González.

En contra de un tópico crítico

Ahora bien, para trazar algunas líneas de representación del vasto territorio celayano que resulten válidas, he de romper yo también desde el principio el torpe mapa del tópico elaborado por críticos e historiadores literarios que reduce la significación del poeta a una de sus etapas, la llamada etapa social, e incluso interpreta toscamente el sentido de ese importante momento. En este sentido me hago partícipe de los razonamientos expuestos al respecto por los más exactos críticos de Celaya cuyas citas alargarían en

exceso mi intervención —*cf.*, entre otros, Valverde (1977), Gastón (1981), González (1977 y 1987), Domínguez (1980), Maraña (1990a y 1990b)—. Pero incluso debo apuntar algo más: se equivocan quienes interpretan esa poesía social en el caso de Gabriel Celaya como una coyuntural cesión del espacio poético a lo abiertamente ideológico y político, espacio luego reconvertido en plenamente poético otra vez, por cuanto nuestro poeta nunca abandonó tal espacio. Luis García Montero lo ha dejado dicho con meridiana claridad:

Es difícil encontrar a alguien tan preocupado por la literatura en sí; quien lea los excelentes resultados de su vocación crítica o los frecuentes poemas destinados a pensar en la poesía, comprobará hasta qué punto no se trata de una influencia exterior, sino de un intento de materializar en reflexión poética la conciencia política. (García Montero, 1985).

Celaya no necesita por tanto cerrar entre paréntesis ninguna de sus etapas —de hecho él las asume todas sin ningún género de dudas— ni necesita tampoco que se le defiendan unas más que otras. Nuestro poeta lo que necesita es el correlato dialéctico de un lector inteligente que se aproxime a su poesía sin prejuicios de tipo político o poético.

En este sentido, ahora después lo veremos, hay dos hechos que demuestran cuanto digo: el primero, el hecho de que haya concebido esencialmente la poesía del mismo modo siempre; el segundo, el hecho de que el tan criticado prosaísmo no sea en realidad un defecto o vicio literario en su caso, proveniente de ciertas urgencias contenidistas de su etapa referida, sino todo un fundamental recurso creador presente en su poesía toda en mayor o menor medida, para cuyo análisis la crítica no encuentra el auxilio de la retórica al haberse asentado esta disciplina en unas determinadas concepciones estético-literarias que le lleva a desconsiderar todos aquellos procedimientos que no pasan por las mismas. Esto explica, entre otras cosas, que el poeta vasco siga siendo, pese a todo lo escrito, un reto para la crítica y para la reflexión teórico literaria. Por esta razón, además, estudios como el de José Ángel Ascunce sobre la técnica de las frases hechas en la poesía de Gabriel Celaya (Ascunce, 1989) cobran una extraordinaria importancia al ir conquistando un espacio y al sustentarse en un claro concepto de lo que pueda ser la poesía social (*cf.* Ascunce, 1984).

Poesía de la conciencia y conciencia de la poesía

Ahora bien, para deshacer el tópico radicalmente, vamos a acudir brevemente a la última reflexión sistemática del poeta, en la que somete

de nuevo a interpretación, a la luz de su momento creador último, los fundamentos de filosofía y de filosofía estética que han sustentado toda su producción, lo que representa en el caso de ese gerundio perpetuo que es Gabriel Celaya un balance final provisional, su particular cuenta de resultados. De esta manera evitaré pronunciar yo también vagas frases literarias parafrásticas, que no conducen a ningún sitio o al menos al sitio que conducen a mí no me interesa, esto es, que no explican sino que doblan todo un discurso creador. Posteriormente, a la luz de lo allegado, me ocuparé de ir tirando de ciertos hilos temáticos que van recorriendo sus múltiples libros de poesía, si bien he de advertir, y ahora después me justificaré, que no me referiré a su poesía dramática, lo que probablemente haga en otra ocasión.

Decía antes que nuestro poeta ha concebido esencialmente la poesía del mismo modo siempre. Pues bien, para ir comprendiendo tal concepción básica no podemos ignorar la unidad de acción que ha fundamentado toda su labor creadora. En el primer párrafo de sus *Reflexiones sobre mi poesía* expone que a lo largo de su vida ha perseguido una sola cosa: “Alcanzar un estado de conciencia que me permitiera romper la conciencia cerrada del yo individual y conseguir otra, más allá de la que normalmente nos gobierna”. A partir de aquí elabora una tipología de esa conciencia no personal que va vinculando con sus distintos momentos poéticos fundamentales. Así, habla de la conciencia mágica, la conciencia colectiva y la conciencia cósmica. No hace falta insistir en que esa conciencia mágica viene a ser para Celaya el inconsciente colectivo, la conciencia diacrónica de la humanidad, que se manifiesta textualmente en sus poemas de corte surrealista. Entrecruzándose con esta conciencia se encuentra la que él llama conciencia sincrónica o colectiva de la humanidad, una conciencia también transindividual que implica una comunicación de algo más que personal: el lenguaje colectivo habla a través del poeta impersonalmente, diciéndose a sí mismo. Es este tipo de conciencia el que, según Celaya, configura su poesía social, que no supone una ruptura brusca con su poesía surrealista, sino una progresiva apertura de conciencia. Finalmente, el poeta reflexiona sobre la conciencia cósmica, que es la que preside su momento creador último y que supone la máxima expansión de la conciencia transindividual a que se viene refiriendo por cuanto constituye la superación del egocentrismo e incluso del geocentrismo humanista: es la conciencia abierta de la totalidad del ser:

Por eso cuando pasamos del estado mágico y del colectivo al cósmico [...] podemos hablar de un modo de comunicación que no es el mítico-analógico, ni el del lenguaje social que habla consigo mismo para

lograr nuestra unidad colectiva, sino de otro tercer lenguaje basado en el ritmo que pone en contacto nuestro ser orgánico con la pulsación del cosmos inorgánico. Y es entonces, y sólo entonces, cuando empezamos a comprender que los tres reinos —el humano, el natural y el cósmico-físico— no son en realidad más que una totalidad unificada. (Celaya, 1987: 44).

A la luz de este fundamento filosófico de su existencia y de su existencia poética, que supone el empleo de una mirada dialéctica sobre el mundo al plantear el principio de unidad de los contrarios, esto es, el principio de unidad de sujeto y objeto, se comprenderá mejor la lógica interna de su discurso creador, de la unidad y diversidad del mismo. No obstante, para ser más precisos, no conviene olvidar lo que él entiende por poesía dentro de un ámbito ya estrictamente teórico literario como el que representa su *Inquisición de la poesía*, concepto éste que no es negado nunca por Gabriel Celaya: la poesía es un discurso lingüístico fabricado con industria humana para explotar hasta el límite la fuerza natural del lenguaje y lograr la comunicación. Dicho discurso poético es, pues, resultado de un específico modo de hablar, esto es, posee un lenguaje no común o poético en el que el poeta se expresa auténticamente, siendo este discurso mostración de lo real (Celaya, 1972). Como ya he hablado de esto en otros trabajos míos (Chicharro, 1989), no voy a insistir en ello. Solamente quiero dejar claro una vez más este principio de unidad, aunque cambie su explicación al referirse a la función social de la poesía. Así, pues, unidad y diversidad de su poesía: unidad en su concepción básica y diversidad por lo que respecta a algunos de los mecanismos productivos de la misma.

Vistos, pues, los fundamentos de esta poesía de la conciencia y recordada en su formulación básica su conciencia de la poesía, vamos a tratar en pocas palabras algunos aspectos relacionados con estas concepciones. En primer lugar, cabe reconocer que en toda la poesía de Celaya se rompe gradualmente con la idea de sujeto trascendental. La simple formulación de esos tres grados de conciencia *transindividual* nos demuestra que el sujeto individual para él no es la categoría central. El sujeto individual es un medio, alcanzando su existencia plena en el ser, lo que conlleva la aceptación del carácter dado de la existencia humana. El sujeto forma parte del objeto, constituyendo su existencia un heideggeriano estar-siempre-en-el-mundo, lo que conlleva asimismo una relación, no accidental, sino constitutiva de su existencia, con los demás y con el mundo material. Esto explicaría su permanente darse a los otros y su obsesivo deseo de procurar la comunicación.

En segundo lugar, no podemos perder de vista que, desde esta perspectiva, el ser humano se encuentra constituido por el tiempo o por la historia, así como por el lenguaje, lenguaje que llega a preexistir al sujeto y por el cual el ser humano descubre y contempla la realidad. Esto explicaría asimismo su insistente resonancia textual de que la poesía es mostración de lo real. El lenguaje viene a ser la casa del ser. Los poetas y pensadores son, recordemos a Heidegger, los guardianes de esa casa.

Por otra parte, si la categoría central es esa totalidad del ser de la que hemos tenido directa noticia, totalidad que aún lo humano, lo natural y lo cósmico-físico, toda la perspectiva dualista dominante en la cultura occidental salta hecha pedazos en Celaya para pasar a dar nueva vida al viejo pensamiento griego. No es de extrañar ni resulta finalmente gratuita la denominación, extraída del filón de la cultura griega, acuñada por el poeta para este tercer momento de su poesía, momento no de negación sino de expansión máxima de esa idea de conciencia transindividual que ha venido alimentando el río de su creación poética. Así viene a decir el poeta:

El reino de la poesía, el reino órfico, porque Orfeo fue el que logró, como todo poeta debe lograr, esa hiperconciencia que permite comprender conjuntamente la variedad en la unidad del ser. Y al decir esto no quisiera que lo tomaran en un sentido seudomístico. Porque estoy hablando de una experiencia muy real que la poesía bien entendida le permite alcanzar a cualquiera. Y si llamo a ésta *poesía órfica* es porque en Orfeo se dan a una, según la leyenda, esas tres conciencias que, al unirse, producen la salvadora conciencia distendida o hiperconciencia. (Celaya, 1987).

Esta filosofía vital y creadora lleva al poeta a pensarse a sí mismo como un medio, un lugar de cruce del lenguaje, en el que se muestra el ser. Asimismo le conduce a una exaltación del misterio del ser, del que no cabe una explicación racional y frente al que sólo se puede mantener una actitud contemplativa, lo que conduce a la pasividad, pasividad que solicita al lector para que descubra, que no construya, la profunda significación poética dejándose llevar por las palabras mostradoras. Voy a leerles en este sentido el poema que Celaya eligió para cerrar conclusivamente sus reflexiones citadas. El poema, que se titula "Esto es cantar" y fue escrito en 1979, se muestra pleno de elementos reflexivos que vienen tanto a decir como a hacer esa poesía de la conciencia abierta:

Cantar es más que hablar.
Cantar es alabar y abrir con un ¡oh! el mundo.
Cantar es admirar: no explicar, no decir.

Cantar es saludar lo que no es explicable,
mostrar la maravilla de la realidad,
vivir en el asombro del mundo de los dioses
que es también nuestro mundo, según vemos de pronto:

El que descubrimos como tontos con amor, al besar.
Cantar es percibir y quedar fulminado,
y dar con las palabras que, al decir, son lo que es
sin charlatanerías, ni adornos de oropel.
Cantar es descubrir el misterio del hecho
que aunque está ante nosotros no saber ver.
Cantar, no, no es hablar; es ganar y perder,
es abrir lo celeste y encontrar, ciego, en él
el adiós que espera al hombre para poder creer.

Todo este bien escrito mundo de ideas, tan extraordinariamente coincidente con la filosofía del autor de *El Ser y el tiempo* (cf. Eagleton, 1988: 81 y ss. para una iluminadora síntesis interpretativa de Heidegger), viene a suponer el descrédito de la razón dieciochesca, con todo lo que ello conlleva y, por evolución, asunción o reinterpretación de toda la producción del poeta, se constituye aquí y ahora, efectivamente, en la base que explica la unidad en la diversidad creadora.

Ahora bien, ¿cómo explicar a partir de aquí su poesía social, su “nadie es nadie” y sus deseos de transformación del mundo? Queda claro, y ya lo he dejado escrito en varias ocasiones, que nuestro poeta en absoluto niega la base existencialista que lo constituye. Lo que hace, dentro del espacio de la poesía, es, ante su humanista descubrimiento del marxismo, cambiar la categoría del tiempo por la categoría de la historia que le lleva más a lo concreto y a preguntarse sartreanamente para quién escribir, etc., actuando en consecuencia. Pero no tardaría mucho en producirse de nuevo un cambio, el de la categoría de la historia por la de tiempo, lo que habría de llevar al poeta a palpase poéticamente su existencia que no es sino palpar poéticamente la totalidad del ser. Ahora bien, para ir de la totalidad a la nada no hay más que invertir la hoja de la dialéctica, no hay más que darle la vuelta al papel.

Hasta aquí, estos trazos. Doy paso a espigar algunas conclusiones relativas a ver el proceso de cómo se hace lo que se dice en su poesía en concreto, lo que me llevará a aislar algunos elementos y motivos temáticos. Pero esto lo voy a hacer a través de algunos de sus libros de poesía de corta extensión, ya que el análisis de lo que el propio autor llama su poesía dramática, una poesía en la que, si seguimos los razonamientos de Celaya, la totalidad del ser se mostraría en varias voces, exige nuevos

instrumentos de análisis, cuestión ésta que bien merece unos comentarios entre paréntesis.

Las voces de la poesía

Uno de los rasgos más claramente permanentes de la poesía de Gabriel Celaya es su negación de los códigos poéticos establecidos y su estructura dialéctica, lo que la hace abierta y multiforme, indagadora de nuevos espacios y formas poéticas, dentro de la unidad que les impone en su lógica interna el ser consecuencia de esa triple conciencia transindividual. En este sentido su dilatada y diversa obra resulta ciertamente ejemplar, además de un continuo reto para la crítica, obsesionada buena parte de ésta en crear espacios estancos y en construir explicaciones genéricas fácilmente identificables, lo que explica la construcción de tópicos y la permanente dificultad de su eliminación, como al que me he referido, así como la añadida necesidad del poeta de explicarse frente a lectores y críticos dotándolos de ciertas claves de descodificación, etcétera. Por lo tanto, la producción poética del donostiarra, y muy particularmente sus cantatas y poemas dialogados, resulta difícilmente analizable hasta sus últimas consecuencias con los instrumentos metodológicos habituales que proporcionan la métrica, la teoría de los géneros o la misma retórica, como sabemos. En relación con esto, Maraña ha dejado escrito con claridad lo siguiente:

Gabriel Celaya llamó *cantatas* a composiciones poéticas de tono y ritmo dramático que, sin contar con la estructura formal, rígida y a veces limitativa del género ofrecían en cambio al escritor excelentes posibilidades de expresión. De este modo el poeta volvía a romper moldes y daba expresión, acento y ritmo dramático a realidades literarias que deben traspasar el límite estricto de los géneros académicos. (Maraña, 1989: 173).

Así, pues, cómo explicar las frecuentes voces de su poesía, su estructura dialogada, algo que el mismo poeta ha considerado su poesía dramática y que muy bien podría denominarse poesía dialógica o polifónica, por utilizar este adjetivo de cierta fortuna crítica que ya empleara Bajtín. La poesía de Celaya no es, por tanto, monológica ni se muestra cerrada a otros lenguajes, por lo que no puede considerarse, tal como el crítico ruso considera la poesía, una práctica de lenguaje autoritario. Pero esto ocurre no sólo con las voces en propiedad internas de su poesía, sino también

con las que, descriptivamente y para entendernos, podemos considerar sus voces externas: las voces heteronímicas, signos de contradicciones ideológicas que afectan a la misma idea de sujeto, del que se toman algunas medidas poéticas y se muestran sus rotos volúmenes y aristas en ese proceso complejo de negación, proceso que pone dialécticamente sobre la mesa su existencia, real o imaginaria.

Esta poesía, qué duda cabe, necesita instrumentos críticos que vengan a proveernos de algunas explicaciones satisfactorias. Lo que estoy mostrando y proponiendo en realidad, como se comprende, es la necesidad de investigar todo el peculiar proceso de modalización, temporalización y espacialización de esta poesía, pues no se explica sólo con un análisis de los diferentes niveles del lenguaje ni con interpretaciones basadas en un solo punto de vista, ya que no se trata, como la antigua retórica caracteriza el dialogismo, de una forma de monólogo construida en forma de diálogo, sino de una forma compositiva en la que se ven conflictivamente implicados no sólo los personajes sino también los elementos temáticos. Curiosamente, Celaya deja dicho de sus personajes de *La buena vida* que éstos no son contrafiguras suyas ni símbolo de nada, sino que son personajes que hablan según su personal idiosincrasia ("Carta abierta a Carlos Murciano", *Ínsula*, 180). Hay que echar mano y usar adecuadamente, con las modificaciones necesarias, de ciertas teorías acerca de la focalización o punto de vista, analizando la modalización gramatical, el tipo de omnisciencia autorial, si es que existe, el modo dramático, etc.; así como de las teorías acerca del tiempo narrativo, con las que estudiar el ritmo poético-ideológico de sus debates, por ejemplo; también, cómo no, convendría tomar conciencia de lo que, con las reservas oportunas, llamamos espacio poético, analizando los procedimientos de descripción poética, etcétera.

Este análisis, que no excluye la indagación de otros niveles y espesores de esta poesía, puede ayudarnos a comprender más cabalmente no lo que se dice en una cantata, por ejemplo, algo de lo que solemos obtener información previa en prólogos y justificaciones, sino cómo lo dice, esto es, cómo organiza esa red ideológico-poético-temática, lo que puede permitirnos elaborar una explicación más que contenidista de esta poesía.

Como he afirmado ya, la teoría de la poesía y del lenguaje poético se muestran insuficientes para esta poesía de difícil clasificación genérica —la prosa celayana también tiene sus dificultades en este sentido. Tanto es así que participa de la narración y del modo dramático. Por esta razón, resulta curioso leer las recomendaciones que el mismo Celaya hace ante la posibilidad existente de llevar su poesía a un escenario:

En éstas [cantatas], los personajes no aparecerían físicamente en escena; serían sólo voces, y lo visual quedaría reducido a una pantalla de fondo en la que se proyectaría fotos adecuadas al texto o un comentario filmico a dicho texto, que no sería precisamente su argumento. (Celaya, 1989: 15).

Finalmente, y en esto estoy totalmente de acuerdo con José M^a Valverde (1977), esta poesía es una muestra, una gran lección formal, de la gran ambición constructiva del poeta-ingeniero que en lugar de dar momentos de su “yo”, nos dice Valverde, gusta también de grandes relatos y de amplios retablos a muchas voces.

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 como es 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 que 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 la 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 inmediatamente 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 posguerra, 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*, libro 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 —véase en este sentido “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, procurando 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*.

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 rimbaldiano segundo yo en numerosas ocasiones. Léase, por ejemplo, el poema “Quien me habita”, de *La soledad cerrada*, 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 angustiosa 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”, 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, etcétera—, 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 deja intuidos elementos de orientación existencialista. El primer libro está dividido entre una temática de la elementalidad del hombre y lo elemental de la naturaleza, como ocurre en “Primer día del mundo”, 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 nexo 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 metafórico, 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, “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”. (Caballero Bonald, 1962).

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, cuando habla de la expresión de este libro como de “una expresión deliberadamente entrecortada, de aristas un poco hirientes” (Luis, 1948). 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.

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 este tiempo 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.

Tal vez sea el prosaísmo de Gabriel Celaya la constante poética 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 conse-

cuencia lógica de toda una manera de concebir la poesía que va a dar sus mejores resultados en los años cincuenta, aunque el periodo 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. Es lo que viene a unificar en su caso 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 en *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*:

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. (Celaya, 1979²: 27-28).

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”:

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. (Celaya, 1979²: 171).

Este razonamiento, pues, es el que hace comprender las características formales más acusadas de su poesía escrita en el periodo 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 *directamente* 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 poema “Aviso”, de *Tranquilamente hablando*⁶⁰).

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 la cuestión de 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 existencia 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 hace emerger cierta angustia vital. Así, pues, tal como leemos en su poema “Cuéntame cómo vives (cómo vas muriendo)”, 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

60. Un comentario del referido poema se incluye en este mismo capítulo del libro.

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: “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” (Fernández, 1952). 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 es sabido. 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 construida sinceridad, con las que nuestro poeta se busca a sí mismo en los demás —pueden verse los poemas “A Blas de Otero” y “A Andrés Bastera”, por ejemplo—. Por tanto el ensimismado *yo* que hurgaba en las interioridades psíquicas o el angustiado *yo* existencial dejan paso a un *yo* más conscientemente social, tal como podemos leer en su poema “Buenos días”, de *Paz y concierto*. 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 con *El diablo mundo*, de Espronceda (Ynduráin, 1952).

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, lo 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 imbrica con el anterior —léase “España en marcha” a este respecto. 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. (Celaya, 1975²).

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* (Chicharro, 1987: 19-22). Léanse si no poemas de sus libros de tema vasco *Rapsodia éuskara*, 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 (1965) consideró poesía muy elaborada, calada de ironía, sobre la densa temática del hombre común y sus problemas cotidianos.

Para terminar ya con la introducción a 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”, expone la poética del realismo social al tiempo que denuncia la situación social de aquellos años.

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 experi-

mentación; 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, tras 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 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”. (Valverde, 1977: 14-15).

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 en su introducción a *Itinerario poético*:

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. (Celaya, 1975: 28).

De cualquier forma hay poemas en los que el también recurrente 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 el 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 de 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 an-

teriormente, 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. Se trata de *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”, “Transformador de conciencia”, entre otros. 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” 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”, 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 expone en su citada introducción a *Itinerario poético*,

al decepcionante reconocimiento de que el hombre no responde a los modelos humanistas que, desde el clásico hasta el prometeico-marxista, 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 esta 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”, lo 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. (Celaya, 1975: 30).

Si leemos el poema “Psi-5”, 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”, 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”— y en el que el tema tampoco tiene porqué existir, tal como leemos en “Tau-7”:

Poesía sin tema. La estructura 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. (Celaya, 1969).

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)”. En “Dedicatoria final (Función de Amparixu)”, el poema último, es 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”:

riya”, 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 —léase “El orinal”— 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”, 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 idiotéz”. Otros poemas que desarrollan desde esta perspectiva el tema de la poesía son los titulados “La Gramática” y “La puerca poesía”. 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 nueva 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”, etcétera. Finalmente, este libro, según expone J. M.^a Valverde en su citada introducción a la poesía de Celaya, es “síntesis de lo mejor de los últimos libros anteriores: unos temas, con perspectiva de universo, desarrollados en tono de filosofía irónica”. (Valverde, 1977).

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:

[*Iberia sumergida*] es un libro de poesía histórica en torno al sometimiento, por parte del Estado español, de las primitivas tribus iberas, 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. (Celaya, *El País*, 29 abril/1978).

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 iberas”, “Combates subterráneos (los metales)”—; de algunos testimonios escultóricos ibéricos —“Bicha de Balazote”, “La Dama de Baza”⁶¹—; 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 *hombres de hierro* —“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”—, modo de vida —“El gallardo español”—, etcétera. El poema final, “Los últimos iberos”, 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, tal como razona en el prólogo a *Penúltimos poemas*:

Llegamos así 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

61. Un comentario del referido poema se incluye en este mismo capítulo del libro, así como una lectura de *Iberia sumergida*.

el sí mismo no es el yo, sino un más allá de la conciencia individual”.
(Celaya, 1982: 20).

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.

Para terminar esta aproximación panorámica a la poesía de Gabriel Celaya, quiero hacerlo recogiendo unas breves declaraciones que el poeta hacía a un periodista —*El País*, 2-junio-1990, p. 33—: Allí afirma Celaya que su poesía ha cambiado “como cambia la vida en tantos años, pero estaba en lo cierto en lo esencial, como cuando empecé”. Todo esto explica la contradictoria unidad, pero unidad al cabo, de esta voz dialógica que tan potentemente se escucha en el concierto de la poesía actual.

Poesía eres tú (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 en una concepción esencial de la literatura, establecen unas normas de escritura y lectura específicas. Estas reflexiones, pues, son consustanciales al fenómeno literario concreto en tanto que constituyen interna o externamente un específico concepto del mismo. Este es el *espacio* de las poéticas, literaria o no literariamente presentadas, explícita o implícitamente expuestas. Ahora bien, en el caso que va a ocuparnos, el de Gabriel Celaya, los elementos reflexivos que nutren su poética existen abierta y reiteradamente expuestos, lo que posibilita una adecuada comprensión de la lógica interna de su quehacer

literario, como consecuencia de la necesidad del poeta vasco de dar su *razón narrativa*, esto es, como consecuencia de la necesidad de explicar y explicarse, reivindicando así el carácter concreto, de aquí y de ahora, de la poesía, rechazando los mitos de la metapoesía, sentando una explicación material de lo que otros darían como resultado de la inspiración mágica, luchando en contra del hermetismo y ofreciendo al lector las *claves* que ayudan a descodificar convenientemente su poesía. Así pues, a la hora de reflexionar sobre la poética de Celaya disponemos de un doble material sobre el que operar, *lo que dice y lo que hace*, sin olvidar, claro está, *lo que dice haciéndolo*.

De cualquier forma, para introducimos, con la brevedad que se supone, en su poética, no podemos ignorar la importancia que para el poeta vasco posee el lector. Precisamente él es el destinatario de su abierta y reiterada *razón narrativa* y por él ha llegado a pagar incluso el elevado precio de ser considerado un poeta de desigual calidad literaria, ya que en todo momento ha perseguido una *comunicación viviente*. Por otra parte, hablar del lector hoy, una de las más visibles constantes de la teoría y de la creación literaria actuales, carece de originalidad. Sin embargo, dirigirse abiertamente a él y hablar de él ya en sus primeros escritos es profundamente significativo. No se olvide el hecho de que su primer trabajo teórico sistemático, *El arte como lenguaje*, escrito a finales de los años cuarenta y publicado en 1951, es una reflexión sobre el arte como comunicación y sobre su función social. Tampoco debe ignorarse la constante preocupación de Gabriel Celaya por la situación actual de divorcio que existe entre el poeta y el público, cuestión ésta que ha sido motor de muchas de sus más sólidas reflexiones y de gran número de sus poemas. Esta situación la denuncia precisamente en 1947 y en los años siguientes emprende soluciones para eliminarla que le llevan al prosaísmo y a una poesía sustancialmente humana y atenta a su circunstancia. De cualquier forma la solución definitiva provendrá, según expone, de la radical transformación de la realidad, así como de la existencia de nuevos medios técnicos de transmisión oral, etcétera. Por lo tanto, esta cuestión es sumamente importante para el poeta vasco, ya que le ha llevado además al estudio y a la práctica de formas poéticas socialmente eficaces: el prosaísmo, entre otros rasgos de su poesía, no es un defecto o vicio literario, sino que es un recurso retórico en su doble sentido pragmático y literario. No perdamos de vista además otro dato significativo: el título de su prólogo-poética puesto al frente de sus poemas incluidos en la *Antología consultada de la joven poesía española* fue "Poesía eres tú", esto es, poesía es el lector (en los años cincuenta, una tan deseada como inalcanzable inmensa mayoría).

El lector, pues, es para Celaya un elemento vital del proceso de comunicación poética, sin el cual la poesía no llegaría a existir, pues ésta es comunicación. El lector es cualitativamente idéntico al creador, pues recrea la obra a la que accede de manera directa en su búsqueda de la comunicación poética que está más allá de la obra misma, constituyendo ésta mera ocasión formal para el establecimiento de dicho contacto. Por su parte, el creador, correlato dialéctico del lector, es concebido por nuestro poeta como un ser directamente vinculado con su tiempo que expresa una verdad humana esencial en la que todos se reconocen, pretendiendo comunicarse y engrandecerse con su obra. Asimismo el yo lírico no se corresponde con el hombre que lo ha creado, pues miente para decir su verdad: la verdad de la poesía.

Para comprender la lógica interna de su discurso poético hemos de tener muy en cuenta su concepto de poesía. Según Celaya, la poesía es un discurso lingüístico fabricado con industria humana para explotar hasta el límite la fuerza natural del lenguaje y lograr la comunicación. Dicho discurso poético es, pues, resultado de un específico modo de hablar en el que el poeta se expresa auténticamente, siendo este discurso mostración de lo real. Este concepto básico de lo que pueda ser la poesía no es nunca negado por Celaya. Así pues, abstractamente considerada, la poesía ha sido pensada siempre de esta manera por el poeta vasco. Ahora bien, cuando deposita su atención en la poesía en concreto y en su específica función social, se ve obligado a justificar teóricamente el sentido de esta práctica, según necesidades históricas también concretas. Cabe hablar ahora, por tanto, de sus distintas concepciones concretas de la poesía que han hecho posible una producción poética extensa y compleja, magnífica concreción de los modos de hacer poéticos que han venido existiendo en nuestro país a lo largo de las últimas cinco décadas.

La primera concepción que poseyó nuestro poeta fue una concepción de base surrealista: una concepción *metapoética* de la poesía, según original expresión celayana: la poesía es el misterio, decía en los años treinta. En este sentido sobresale 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. Pero pronto hizo un racional ajuste de cuentas contra tal *irracionalismo* surrealista. Varias son las circunstancias, en las que no vamos a entrar ahora, que provocan una honda crisis de la que como resultado último nos encontramos a un Celaya volcado en la vida y negando desde la poesía la poesía misma. La guerra civil ha terminado hace ya varios años. El poeta escribe ahora de una forma distinta, una forma más comprometida, irónica y desesperanzada. La función que atribuye a la poesía ahora es alcanzar objetivos más que estéticos, por

lo que procura —y justifica teóricamente— una poesía sustancialmente humana, de hondas verdades, escrita en un lenguaje vivaz e hiriente: el lenguaje poético prosaísta concebido como una retórica antirretórica, cuyo objetivo es procurar la comunicación con la inmensa mayoría. Celaya, con sus publicaciones poéticas y no poéticas, pretende intervenir socialmente. Esta específica intervención en la vida 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 tiempo de juegos poéticos, sino de una defensa del hombre que ve en peligro y que concibe como sujeto libre en su existir concreto cuyo libre despliegue constituye la progresiva configuración de su esencia. Su humanismo existencialista no puede estar más claro. Su ajuste de cuentas con las anteriores posiciones surrealistas queda justificado, pues el poeta adopta una nueva actitud poética y consiguientemente unas nuevas concepciones que, como es el caso de su concepción del poeta como un hombre igual a otros hombres, le llevan a obrar y a explicar y explicarse racionalmente, pues tanto él como su práctica no son sobre-humanos. El aquí y el ahora, el porqué y el para qué, el ser en los otros, subyacen en su poesía.

Los planteamientos y concepciones a que acabo de referirme van a constituir de cualquier forma la base de sus reflexiones en torno a la poesía social. Así pues, no hay cambios por lo que respecta a la cuestión del prosaísmo, ni por lo que concierne a su deseo de darse a la inmensa mayoría al elaborar una poesía temporal y humana atenta a su circunstancia, etcétera. Ésta es la base, pues, de sus reflexiones en torno a la poesía social, poesía que procura un lenguaje poético realista, en el que nada de lo que es humano debe quedar fuera, procurando así más la eficacia expresivo-comunicativa o las buenas formas que el cuidado de las formas por sí mismas. En esta etapa intensifica su atención al aspecto social de los materiales y elementos constitutivos del discurso poético: poeta, lengua, lectores. Celaya concibe la poesía, pues, como un instrumento para transformar el mundo, un instrumento de progreso social, y al poeta como individuo de naturaleza colectiva. Nuestro poeta se ha aproximado al marxismo desde ese humanismo de base existencial, volcándose más en los otros. Corren los años cincuenta.

La ideología estética realista, a la que tanto contribuyó el poeta donostiarra de palabra y de obra, va a entrar en crisis. Celaya busca un nuevo modelo de poesía a través de la experimentación de otros recursos y caminos, en ocasiones contradictorios entre sí, concibiendo la poesía ahora en sus elementos mínimos, fundamentalmente sonidos, en los que se muestra inconscientemente lo real. El poeta busca algo indestructible a

lo que aferrarse como consecuencia de su escepticismo ante las crisis de la función social de la poesía realista y ante el descrédito personal de la ideología religioso-marxista del humanismo —el hombre no es el principio, una estructura impersonal todo lo domina, el voluntarismo revolucionario no ha dado los frutos deseados. Lo indestructible para nuestro poeta es lo elemental, lo elemental en varias facetas: lo elemental poético, como acabamos de ver, lo elemental humano y lo elemental vasco-ibero. 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 últimos tiempos.

Debo insistir ahora en que el rechazo del humanismo por parte de Celaya es consecuencia de una *manía humanista*, precisamente, que el poeta no puede eliminar. 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 típicamente humanista, el nihilismo, que en poesía aspira a fabricar aparatos de palabras sin ideas ni sentimientos, es decir, la palabra por la palabra en tanto que 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 mostración 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.

De un dulce sentimiento de origen

Gabriel Celaya fue un ingeniero del verso, un poeta fluidamente calculador y, en consecuencia, muy consciente de su trabajo poético. El poeta vasco —no resulta extraño— quiso saber siempre, antes o después del resultado de su quehacer artístico, lo que se hacía y el sentido y significación de lo hecho. Era un ingeniero del verso y un poeta-filósofo. Pero no sólo sabía o indagaba sobre lo que se hacía sino que incluso hacía partícipe al lector de su pasión cognoscitiva, poniendo su capacidad intelectual, todos los mecanismos de la razón al borde mismo de lo innumerable e ignoto, situándose en un vasto territorio plagado de contradicciones, en el que la razón fronteriza palpa sus límites y, desacreditada, se pliega ante el

misterio del ser, como le ocurre en “Poesía y origen”, su último escrito reflexivo publicado en vida y del que voy a ocuparme.

Lo dicho explica que el poeta vasco haya dejado, junto a su extensa y variada obra poética, abundantes reflexiones metapoéticas, los cálculos de resistencia de sus versos y algunas desarrolladas o esbozadas maquetas de sus ingenios poéticos. Todo ello en forma de prólogos, introducciones, libros, notas, declaraciones y cartas, lo que constituye un material reflexivo cuyo conocimiento resulta de extraordinaria importancia para la comprensión del fenómeno poético en general y del suyo propio en particular.

Como acabo de decir, me centro en esta ocasión en ese último escrito toda vez que, por constituir su última publicación, posee un indudable valor añadido al servirnos para conocer el último momento creador suyo y para iluminar otras etapas anteriores. “Poesía y origen” abre plaza a sus libros *Cantatas minoicas* e *Ixil*, editados conjuntamente en el volumen intitulado *Orígenes / Hastapenak* (Celaya, 1990), cuyo título en absoluto habrá pasado desapercibido al lector.

El texto en cuestión comienza con una tajante afirmación de principio: cuanto más se envejece, más se advierte, afirma el poeta, que en lugar de caminar por el ingenuo camino del progresismo racionalista, más se va sumergiendo en el tiempo sin tiempo de los orígenes y de los mitos. Así, tras señalar la peculiaridad de creencias, mitos y lenguajes vascos, se ocupa de su origen, aventurando la hipótesis de su procedencia cretense, tal como muestra su relación con la Gran Diosa Madre, la Mari vasca en su caso, que antecede a las religiones patriarcales que se impusieron en el Mediterráneo tras la destrucción de la civilización cretense, permaneciendo como una reliquia y un imborrable modo de ser en Euskadi. Por supuesto que el lugar donde se muestran estas creencias y mitos, según Celaya, es el de la poesía porque el lenguaje poético se da a una con el lenguaje originario. De ahí su afirmación de que la Poesía —con mayúscula, repárese en ello— es el límite de las posibilidades humanas al mostrar lo que hay oculto en nosotros mismos y, en el caso de su libro *Orígenes / Hastapenak*, el secreto de la Gran Madre, a la que, más que amar, hay que adorar como algo sagrado. Pues bien, esto es lo que pretende predicar en su libro último:

El lenguaje originario perdura en los mitos y en la poesía porque es el lenguaje en sí, el que se dice a sí mismo, no el que utilizan los hombres particulares para entenderse unos con otros o para comunicarse entre sí, no con lo universal. En realidad nadie se sirve del lenguaje utilitariamente aunque quiera hacerlo. Es el lenguaje quien nos utiliza a todos y crea así una colectividad. Pues no hay más colectividad que

la del lenguaje que se dice a sí mismo, y al decirse nos reúne a todos en un solo ser. Y no hay más misterio que el del misterioso lenguaje originario. Y éste, y a una con él, la Poesía, es lo único que no puede explicarse, aunque yo como tantos otros he tratado inútilmente de hacerlo. (Celaya, 1990: 11).

Finalmente, si tratáramos de explicitar algo, razona nuestro poeta, sólo hallaríamos que la palpitación humana es a fin de cuentas la del cosmos, reduciéndose todo a que no hay principio ni final, a que estamos en la nada.

Todo este entramado de pensamiento se comprenderá mejor en su lógica interna si lo ponemos a la doble luz que aportan su decir y su hacer literarios. Me refiero en concreto a sus *Reflexiones sobre mi poesía*, de 1987, en el caso de su decir, y a una constante presencia temática de la elementalidad originaria, que alcanza muy diversas resonancias textuales, en el caso de su hacer poético. Así, por ejemplo, esa idea básica que lleva a Celaya a concebirse como parte de la realidad, esto es, esa idea de la identidad radical de sujeto y objeto, así como esa preocupación básica por su identidad vasca, tiene una existencia que se remonta a los años treinta, en poemas que nutren *La música y la sangre*. Posteriormente, en los años cuarenta, libros como *Movimientos elementales* y *El principio sin fin* desarrollan esas ideas acerca de la elementalidad del hombre y de lo elemental de la naturaleza. Más adelante, conforme se fragua su poesía social-realista, el tema de la naturaleza y de las fuerzas primeras alcanza una existencia menos abstracta. Así, en *Cantos iberos* ya aparecen poemas que muestran su fundamental preocupación por lo elemental vasco-ibero, por la raíz milenaria, etcétera. También hay aquí muestras textuales de esa concepción esencial de la poesía como mostración de lo real que alimenta las reflexiones anteriormente descritas. Recuérdense si no sus poemas “La poesía es un arma cargada de futuro” y “Buenos días” que no contradicen lo afirmado en la cita transcrita. Pero es más, incluso cuando el poeta se cae del caballo del realismo social para abrirse a otras luces creadoras, en las que laten humanas dudas acerca del humanismo y alcanzan considerable altura posiciones nihilistas ya nunca abandonadas, todo esto a finales de los sesenta y años siguientes, en la práctica totalidad de los libros que comienzan a sucederse desde entonces, sigue actuante esta concepción básica de la poesía como mostración de lo real, de la poesía por la poesía misma en tanto que algo más que perfección formal, esto es, en tanto que única posibilidad de conectar con lo real. Ténganse presentes libros como *Mazorcas*, *Versos de otoño*, *La linterna sorda*, entre otros, siendo este último uno de los que más poemas reúne sobre la idea-eje de la elementalidad. No deben ignorarse tampoco poemarios

posteriores como *Lírica de cámara* y *Función de Uno, Equis, Ene*, en los que, dicho y hecho, nuestro ingeniero industrial y de la palabra vuelve a la poesía en tanto que mostración de lo real. Siguen libros como *La higa de Arbigorriya*, ejemplar concreción de su nihilismo, donde reivindica el presente sin futuro y la alegría elemental, así como persigue una poesía lúdico-verbal que culmina en *Buenos días, buenas noches*, donde apela en poemas como “La belleza inmediata” a la belleza de lo real por lo real, de lo simple elemental, etc. y en textos poéticos como “El-sin-fondo” y “Los refugios” trata de las fuerzas primeras: el cosmos o “el-sin-fondo” del que se siente parte dominada.

Por supuesto que, a lo largo de estos años, la fundamental cuestión de su identidad vasca alcanza de lleno los libros *Baladas y decires vascos*, *Rapsodia éuskara e Iberia sumergida*, culminando todas estas concepciones esenciales y preocupaciones temáticas en lo que Celaya llama su poesía órfica, poesía construida sobre la base de su concepción de la máxima expansión de la conciencia transindividual, como vamos a ver.

Acabo de referirme a algunos casos del hacer poético de Celaya que aportan luz para la mejor comprensión de su introducción “Poesía y origen”. Pero es en su *Reflexiones sobre mi poesía* donde hallaremos los mejores medios para nuestro propósito. Pues bien, como se ha visto, Celaya ha concebido siempre la poesía del mismo modo, una posición no ajena a las del idealismo lingüístico que tan profundamente calaron en los desarrollos estilístico-literarios. Asimismo, según el propio poeta se ha encargado de decirnos, toda su labor creadora ha estado sometida a la unidad de acción que representa alcanzar un estado de conciencia que le permitiera romper la conciencia cerrada del yo consiguiendo otra más allá de la que normalmente nos gobierna. A partir de aquí elabora una tipología de esa conciencia no personal que vincula con sus distintos momentos poéticos fundamentales. Así, habla de la conciencia mágica o diacrónico inconsciente colectivo de la humanidad manifestada en los poemas surrealistas; de la conciencia colectiva o conciencia sincrónica de la humanidad, en la que transindividualmente se muestra el lenguaje colectivo, que configura su poesía social; y, finalmente, de la conciencia cósmica, que preside su momento creador último, que supone la superación del egocentrismo e incluso del geocentrismo humanista, constituyendo la conciencia abierta de la totalidad del ser.

A partir de aquí se comprende mejor ese sumergirse en los orígenes, procurando una poesía que hable por sí misma, a través del poeta, del originario secreto del ser vasco, que resulta finalmente inexplicable o sagrado, misterioso en fin. A partir, pues, de su concepción de la totalidad del ser, que aúna lo natural, lo humano y lo cósmico, comprendemos su

indagación poética de lo particular en lo universal, ya que se implican. Resulta coherente desde un punto de vista interno que desde ese máximo grado de expansión de la conciencia, la conciencia cósmica, vuelva una vez más a perseguir los ecos lingüísticos mostradores de su identidad vasca.

Este entramado de pensamiento, de tan fuertes ecos presocráticos, supone que el poeta se conciba a sí mismo como un elemento meramente mediúmnico, un aparato de fonación del ser, por lo que la poesía es a la postre mostración de lo real, un eco verbal de la totalidad cósmico-natural-humana, y en consecuencia una práctica del preexistente lenguaje originario frente al que la razón nada puede explicar —de ahí su descrédito—, provocando una actitud contemplativa de ese eco misterioso y primando los factores irracionales de la experiencia.

Qué duda cabe que hablar así es resultado de un tan dulce como embriagador sentimiento de origen, una manera de prepararse para una muerte que siente próxima, un refugio último en definitiva, una defensa ante la finitud existencial que habría de llegar a los pocos meses de la publicación de este texto, un modo de negarse a sí mismo para sobrevivir disuelto anónimamente en la totalidad del ser. Qué duda cabe que esta vuelta a los orígenes vascos, que esta búsqueda del tiempo originario, más que de la historia, es un modo de habitar el espacio mítico y descansar de los avatares de la historia después de ochenta años intensa y ejemplarmente vividos. Para este viaje la razón estorba. Sólo cabe la embriaguez de la palabra mostradora y el escalofrío de la experiencia de lo más elemental.

Irse para volver.

Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española: Gabriel Celaya

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.

Gabriel Celaya

1. La llamada poesía social española ha sido juzgada en términos generales por la crítica como una poesía fuertemente antirretórica o, de otra manera, como una poesía de estilo prosaísta. Con razón o sin ella, lo cierto es que esta afirmación crítica campea a lo largo y ancho, salvo excepciones, de

la cada vez más numerosa bibliografía existente al respecto. No otra cosa se lee, por ejemplo, en el artículo de Carlos Barral "Reflexiones acerca de la aventura del estilo en la penúltima literatura española", donde viene a decir que la llamada poesía social es, desde el punto de vista de los procedimientos literarios, una etapa lamentable, aunque en honor a la verdad, más adelante matice su afirmación diciendo:

Sin embargo, 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. (Barral, 1969).

Félix Grande, en cambio, afirma el carácter "deliberado" de los procedimientos literarios empleados en un interesante y conocido trabajo sobre la poesía española de las últimas décadas:

Las propias contradicciones de la poesía social española (ingenuidad al establecer un fantástico predominio del tema sobre la forma, deliberado encarcelamiento en la "sencillez" —léase "pobreza"— expresiva, y en las formas más monótonas de estructura, hasta el punto de que se ha llegado a decir, con razón, que gran parte de la poesía social era reaccionaria o al menos regresiva en su estética) le hicieron desmoronarse muchas veces como obra estética y como obra social, pero también motivaron el deseo de investigación nacido de todo fracaso. (Grande, 1969).

También Carlos Bousoño se ha manifestado al respecto:

Congruentemente, el lenguaje depondrá toda altanería y descenderá hasta el giro natural, la expresión familiar e incluso la frase hecha, más o menos adobada para uso poético. Paralelamente, se repudiará la imaginación, la metaforización del verso y, en general, todo artificio literario que no quede suficientemente disimulado y como entre cortinas de humo. (Bousoño, 1964).

Si esta aseveración queda clara en las citas selectivas que acabo de transcribir, no necesito insistir demasiado en que aún es más tajante y polémica en la crítica más inmediata a la publicación de libros poéticos de esta tendencia, ya que no es sólo un estilo poético lo que se debate, sino también una concepción de la poesía misma en sentido general. Así, si acudimos a las críticas negativas recibidas por uno de los constructores más sobresalientes de esta corriente poética, Gabriel Celaya, y más

concretamente a las deparadas a uno de los primeros libros donde se atisba esta tendencia, *Las cosas como son* (un "decir")⁶², observaremos la existencia de afirmaciones como las que siguen: "No es ya un libro de poesía —dice José Miguel de Azaola— y nos da la amarga, áspera, penosamente masticable y casi imposible de tragar seudofilosofía del autor" (Azaola, 1949); más tajante se muestra un editorial de *Espadaña*, titulado precisamente "Prosaísmo"⁶³, que, aunque no firmado, fue escrito al parecer por A. G. de Lama:

Se observa en alguno de los mejores poetas jóvenes de España —aquí, desde luego, digo yo, está Gabriel Celaya— una inclinación excesiva al prosaísmo. Sin duda, es efecto de una reacción contra la poesía llamada pura por un lado y contra el neoclasicismo por otro [...] la poesía moderna quiere ser humana, engranarse y arraigar en la realidad impura que nos rodea y nos constituye. Pero ha de advertirse que para huir del alquitarado idealismo de la poesía pura no es necesario zambullirse en la realidad bruta, desprovista de poesía. (González de Lama, 1949).

Por el contrario, hubo críticas que fueron más allá de la simple denotación y / o rechazo del fenómeno prosaísta, aventurando en ocasiones una tan fugaz como interesante interpretación. Me refiero concretamente a una crítica de Germán Bleiberg de uno de estos madrugadores libros de poesía que contribuyeron a sentar la base del desarrollo de esta nueva ideología estética, *Tranquilamente hablando* (1947). En dicho artículo habla Bleiberg de este libro como *retórica negativa* hacia el campo de la auténtica poesía (Bleiberg, 1948). Por otra parte, Virgilio Garrote afirma en este mismo momento: "Los cuadernos de Leceta nos gustan por el valor concedido a la *búsqueda de nuevos medios de expresión*" (Garrote, 1949).

62. Santander, La Isla de los Ratones, 1949. Esta colección de libros estaba vinculada a la revista santanderina del mismo nombre, revista que de 1948 a 1953 atrajo las colaboraciones de los poetas más importantes de su momento, constituyendo un núcleo en el que la experimentación y el anticonvencionalismo se dieron cita.

63. *Espadaña*, núm. 38, León, 1949. Poco tiempo después, en el artículo "*Las cosas como son*, de Gabriel Celaya y Juan de receta", aparecido en el núm. 40 de la misma revista y escrito también por A. G. de Lama, se decía: "Publicado en una colección poética y en renglones que imitan la forma del verso, parece tener la pretensión de saltarse a la torera todos los rigores y hasta las dignidades de la poesía que merece tal nombre. ¿Y cómo la llamaremos entonces? [...] Gabriel Celaya es hombre de indudable talento. Y no sólo talento de ése que pudiéramos llamar general o normal, sino también literario y claras dotes poéticas aparecen en este libro y en otras actuaciones conocidas. Y sin embargo, el libro tiene muy poco de poético".

Asimismo, Ricardo Gullón, con notable sagacidad, afirma sobre *Las cosas como son* (un "decir"): "...es una obra de un escritor muy inteligente, lleno de ideas, de contradicciones, de perplejidades, con alguna puerilidad y algunas extravagancias: el retrato de un hombre muy sincero, pero también *muy ducho en la utilización de esa sinceridad*" (Gullón, 1949, el subrayado en ésta y en las anteriores citas es mío, A. Ch.).

Podría seguir espigando afirmaciones en este sentido en la abultada bibliografía que existe de críticas de la poesía de posguerra. Pero, tras la comprobación de que en general se ha dado por existente el prosaísmo de esta poesía, aunque en algún caso se haya hecho hincapié en el sentido de ese prosaísmo, no quiero distraer mi atención de lo que es ahora mi preocupación fundamental: el análisis de este prosaísmo en relación con la retórica y no como su simple negación, porque hay indicios que hacen cuestionar la simple y directa descalificación de esta poesía como una poesía antirretórica.

2. Los indicios a que me refiero no provienen solamente de las últimas afirmaciones críticas citadas, esto es, de las críticas que hablan de esta poesía como una retórica negativa —retórica al fin y al cabo—, sino que proceden también de las reflexiones de algunos poetas sociales que no niegan el carácter retórico de su práctica poética y, cómo no, de la lectura de muchos de estos libros de poesía, entre los que por supuesto sitúo los de Blas de Otero, común excepción de la regla prosaísta para la crítica. Estos indicios, junto a la creencia firme en las siguientes palabras teóricas de Lázaro Carreter: "Las perspectivas 'ingenuas' y el lenguaje llano pueden ser fuertemente extrañadores en contraste con los procedimientos vigentes, si éstos se basan en una clara exhibición de artificio" (Lázaro, 1976: 141), me han llevado a plantearme este problema para delimitar en lo que sea posible sus borrosos límites, más allá de las comunes concepciones de prosaísmo, que lo dan como "defecto o vicio literario que afecta tanto al contenido como a la forma de una obra escrita, sobre todo si dicha obra promete pertenecer a la poesía" (Bleiberg, 1972); o como "falta de entonación, armonía e inspiración poética que surge en una obra en verso o en cualquiera de sus partes [...] Llانة de expresión, insulsez, trivialidad de concepto dentro de una obra poética" (Sáinz de Robles, 1954); o asimismo como "falta de gracia de la poesía" (Ruiz, 1956); o, insistiendo, como "defecto de la obra en verso, o de cualquiera de sus partes, que consiste en la falta de armonía o entonación poéticas, o en la demasiada llانة de la expresión o en la insulsez y trivialidad del concepto" (DRAE, 1970).

El planteamiento teórico de este problema, como es lógico, me hace no ignorar la cuestión del lenguaje poético y del lenguaje retórico, así como me induce a detenerme en consideraciones sobre el actual sentido de la retórica y su relación con el prosaísmo de la estética realista. Ahora bien, voy a dejar el planteamiento de estas cuestiones para un momento posterior del trabajo presente, ya que se impone, al igual que hemos hecho con la crítica, conocer previamente algunas de las posiciones teóricas de los propios creadores de la poesía social. En este sentido, quién mejor que Gabriel Celaya que ha empleado varios fecundos años de su vida en *decir y hacer* la poesía social⁶⁴.

3. A finales de los años cuarenta, Gabriel Celaya se vio obligado a justificar su creación poética en una serie de artículos y prólogos⁶⁵ que sirvieron de respuesta a la oleada de ataques críticos recibidos que lo acusaban de prosaísta e incluso de no poeta. Las reflexiones que gozan de mayor interés para nuestro objeto fueron las siguientes: el motor de esta nueva poesía es la búsqueda de una raíz más humana que se traduce en el empleo de un lenguaje más directo, más eficaz, esto es, en el empleo de una nueva retórica antirretórica que debe atraer a un público. Mucho tiempo después, Gabriel Celaya deja claramente delimitado que aquella producción no trataba de negar la poesía, sino de buscar un nuevo camino poético para ella, al decir:

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. (Celaya, 1979²: 27).

64. Gabriel Celaya como poeta es muy conocido, pero como teórico y crítico literario no lo es tanto, si tomamos en consideración la atención crítica prestada a esta faceta suya. Sin embargo, su actividad teórica y crítico-literaria es importante, hasta tal punto que he necesitado emplear algún tiempo de mi vida investigadora en ella. En este sentido han visto la luz varios trabajos míos, a los que remito: *Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya* (1985) y *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya* (1989).

65. Estas publicaciones fueron: “Digo, dice Juan de Leceta”, prólogo a *Las cosas como son (un “decir”)* (1949); “Carta abierta a Victoriano Crémer” (1949) —la respuesta al editorial espadañista, “Prosaísmo”, citado en el texto, aunque se pueda observar cómo el destinatario de este artículo-carta estaba equivocado—; y “Cada poema a su, tiempo” (1949).

Su desplazamiento, pues, hacia el prosaísmo como nuevo procedimiento retórico está motivado por una serie de nuevas concepciones que han anidado en él y que en este caso llevan el sello de la ideología existencialista que, apuntada antes de la Segunda Gran Guerra, invade Europa por estos años. Así, su rechazo de la belleza como patrón absoluto y eterno y la consecuente reivindicación de la temporalidad de la obra de arte:

Lo que quiero subrayar —dice Celaya en *El Arte como Lengua-je*— es que el Arte como cualquier hecho humano, no puede ni debe ser considerado en abstracto. Está ‘en situación’ —según diría Sartre—. Existe únicamente como actividad concreta de un hombre también concreto que apunta un proyecto partiendo de una situación determinada. Considerémoslo así. (Celaya, 1951: 11).

Podemos ir deduciendo, con carácter provisional, que el tan atacado prosaísmo que en este caso *dice y hace* Gabriel Celaya es, pues, consecuencia de una concepción nueva del fenómeno poético, debiendo ser entendido con arreglo a esta nueva concepción, de base humanista y de fuerte compromiso social, lo que se traduce en una simple y escueta negación de la misma. Es éste el lugar más apropiado de donde se ha de partir para comprender el fenómeno prosaísta y su relación con la retórica, más que situarnos en una estructura conceptual distinta del fenómeno poético y de su empleo de la retórica. Pero sigamos adelante, ya que esta cuestión ha seguido preocupando a Gabriel Celaya de una manera importante a lo largo de toda su trayectoria.

El poeta y crítico donostiarra afirma en algunos artículos y prólogos de los años cincuenta que el objetivo último de la llamada poesía social es el logro de la eficacia expresiva frente, por poner un caso, al objetivo formalista de perfección estética. Esto se lee con perfecta nitidez en el segundo punto de su prólogo “Poesía eres tú”: “Existen dos tipos de poetas: los perfectistas y los temporalistas. Unos persiguen la Belleza absoluta; los otros, la eficacia expresiva” (Celaya, 1952). Asimismo, en el punto cuatro del citado prólogo, hace referencia expresa a la retórica cuando afirma: “Un poema es una integración y todo lo humano, por tanto, debe entrar en él: ideas, barro, retórica, política”. Ahora bien, la eficacia expresiva no presupone para Celaya un abandono de las formas, sino que, por el contrario, para conseguirla se hace necesario un cuidado de las formas, un cuidado de lo que llama las “buenas formas”, buenas en tanto que socialmente eficaces. Este planteamiento que solamente queda esbozado en dicho trabajo, va a ser objeto de su más detenida atención en trabajos posteriores como *Inquisición de la poesía*, al que me referiré en

su momento, y en un artículo introductorio a una de las partes de *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, titulado precisamente “Las buenas formas” (Celaya, 1959: 81-83; 1979²: 171-174), donde afirma que muchos de los comentaristas 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 la explicación que ofrece Celaya sobre las características formales más acusadas de su poesía escrita desde finales de los años cuarenta en adelante: 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. Así, concluye Celaya, “una cosa es el formalismo” y otra “las buenas formas”. Hay formalismo cuando un autor, dejando en segundo lugar el contenido de lo que quiere expresar (porque la Belleza es eterna y, en último término, indefinible), repite mecánicamente unas fórmulas dadas, procurando apurarlas hasta el límite de su perfección. Entonces, decir bien es decirlo todo, o por lo menos, todo lo posible. Pero no hay formalismo sino “buenas formas” cuando el poeta arraiga en su pueblo y en su tradición nacional. Porque entonces se da, como dice Aragón, “la adecuación de fondo y forma como adecuación entre la subjetividad del poeta y lo objetivo de la forma tradicional”⁶⁶.

“Las buenas formas”, las formas eficaces, son consecuencia, como se supone, de la necesidad que tienen los poetas sociales, y Gabriel Celaya en particular, de comunicarse con la inmensa mayoría. Ahí radica la importancia de la utilización de un nuevo estilo poético, que tiende a cumplir en suma una función de extrañamiento. De ahí que el público sea en última instancia la preocupación fundamental de estos poetas. En este sentido, Celaya ha teorizado acerca de este problema, interesándonos sus conclusiones en torno al problema de la poesía popular y de la populachera, cuestión capital para comprender el sentido último del prosaísmo que utiliza. Las ideas más sobresalientes de Celaya, expuestas en “Carta a José García Nieto” (Celaya, 1956) y “Con la lírica a otra parte” (Celaya, 1958), al respecto son las que siguen: es necesario convertir la poesía en un género popular, que no populachero; para ello, el poeta debe hacerse cargo de lo *real*, de los problemas concretos de los hombres con los que

66. Estas ideas de Celaya vienen a coincidir con las expuestas por Alfonso Sastre, uno de los teóricos y autores de la tendencia realista en el teatro, en *La revolución y la crítica de la cultura*, donde afirma que trabajar en el plano político para un autor consiste en trabajar al más alto nivel poético de que sea capaz.

se quiere comunicar, lo que conduce al poeta a hablar “en el pueblo” y no como un simple espectador. Ésta es, pues, la base que justifica esta poesía. Ésta es para Celaya y los sociales, por tanto, la función social del escritor: darse a cualquier precio al público.

Esta serie de reflexiones ha sido objeto de un nuevo planteamiento teórico por parte de Celaya en el trabajo más consistente, desde dicho punto de vista teórico, como es *Inquisición de la poesía*. Precisamente es en la segunda parte, titulada “Cuestión de palabras”, donde plantea nuevamente la cuestión del prosaísmo, razón por la que reproduce conocidos textos suyos como “Carta a Victoriano Crémer”, “Cada poema a su tiempo”, etcétera. La cuestión del prosaísmo, por otra parte, no se comprende si no nos aproximamos a su concepto de lenguaje poético, expuesto en el apartado “Lenguaje poético y lenguaje práctico”. La poesía para Celaya es un “modo de hablar específico”, residiendo la diferencia con el lenguaje práctico en que el primero es lenguaje auténtico, esto es, es un lenguaje vivido más en su autenticidad que en su arbitrariedad, ya que el poeta no ignora el aspecto expresivo, los “sonidos significantes”, que le llevan al empleo del lenguaje en su originario brotar: el poeta se expresa *en* y no *con* palabras. Contenido y forma, pues, son inseparables.

Por otra parte, y frente a la vertiente conceptual del lenguaje, el poeta toma su vertiente analógica, esto es, toma en cuenta la palabra-imagen representativa de un haz de alusiones bien como símbolo polivalente bien como asociativo-evocador. Así, desde el momento en que los valores de la imagen priman sobre la función conceptual y señaladora, el lenguaje se hace figurado, esto es, multiforme y analógico en vez de lineal y unívoco. Así se atrae la atención del lector (no hace falta insistir demasiado en que en buena medida el punto de partida de estos planteamientos está calado por el idealismo lingüístico).

Tras estudiar el “sonido significativo”, Celaya da paso en su trabajo al tratamiento específico de la cuestión del prosaísmo en el apartado que titula precisamente “Embellecimiento y prosaísmo”, donde plantea que la diferencia entre prosa y verso no equivale a la de poético y prosaico. Las claves de lo poético son la suspensión y la sorpresa a todos los niveles, afirma. Así, pues, frente al desgastamiento de los recursos estilísticos hay que buscar la novedad. En este sentido, señala que quienes han estudiado el fenómeno del agotamiento de los recursos estilísticos han sido los formalistas rusos que han llegado a clarificar la diferencia entre “visión” y “reconocimiento”. De esta manera, Celaya justifica teóricamente el / su prosaísmo, en tanto que choca, escandaliza y extraña en el poema, es decir, en tanto que produce una sorpresa, teniendo así una función poética que lo legitima. Ahora bien, el prosaísmo no significa caminar a la poesía

popular, ya que en definitiva es práctica de una poesía culta. Por otra parte, no ignora que existe un prosaísmo didactista, esto es, sin la función poética legitimadora, que olvida que un poema es una mostración y no una demostración, una imagen de lo real y no una explicación: lenguaje en sí mismo *en* el que hay que decir y no *con* el que hay que decir. No extraña que a partir de este momento Celaya afirme que un poema no es el embellecimiento de algo que hubiera podido pensarse y decirse en prosa, sino aquello que sólo en virtud de un ritmo y de un tratamiento específico de la materia verbal se hace manifiesto, y adquiere su plenitud de sentido. Termina diciendo en *Inquisición de la poesía* que el embellecimiento retórico y el didactismo prosaico destruyen lo que un poema *es* (Celaya, 1972: 111). Esto equivale a reivindicar el prosaísmo no didactista como un recurso finalmente poético y no torpemente antipoético.

4. Es hora de que aislemos algunas conclusiones y expongamos o insistamos en unas reflexiones, de carácter provisional obviamente, extraídas de lo apuntado hasta este momento. Para ello, como es lógico, no podemos ignorar las distintas perspectivas desde las que la poesía social ha sido objeto de análisis, desde una perspectiva crítica y desde un ángulo teórico.

Si atendemos a la crítica, las conclusiones que podemos extraer son las siguientes: en primer lugar, los juicios críticos que sobre el objeto poesía social, considerado globalmente, se han vertido, vienen a confluír en última instancia al considerar esta corriente poética como una corriente caracterizada finalmente por su lenguaje prosaísta. Este juicio último nos hace suponer que dicha crítica ha utilizado un patrón o modelo poético determinado, cuyo lenguaje se supone *auténticamente* poético, ignorando de alguna manera la coherencia interna existente entre las concepciones básicas y su traducción en una práctica poética determinada por parte de los poetas sociales, al menos de los poetas más sobresalientes de esta corriente, de tan notable desarrollo en el panorama poético español de los años cincuenta y sesenta. Así pues, y atendiendo a este último planteamiento, el prosaísmo de la poesía social no puede pensarse simplemente como defecto o vicio literario, tal como he afirmado anteriormente. En segundo lugar, otros críticos, en este caso, de la primera producción de tono social de Gabriel Celaya, han negado incluso el pan y la sal de su consideración de poesía a algunos libros poéticos del escritor vasco, precisamente por su prosaísmo. Por último, no han faltado críticos que insistan en que esta poesía de Gabriel Celaya participa al fin y al cabo de una preocupación por el lenguaje, buscando nuevos medios de expresión, etc., lo que los aproxima más a la realidad de los hechos, desde mi punto

de vista al menos, ya que en su eventual aproximación a los textos no llegan a imponer ningún modelo poético preestablecido ciñéndonos más a los textos en su propia coherencia.

Por otra parte, atendiendo a las reflexiones de Gabriel Celaya podemos extraer las siguientes conclusiones: una, el prosaísmo de la poesía social 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; dos, 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 mayoritario⁶⁷; tres, el fundamento de esta específica presentación lingüística de la poesía social hay que buscarlo por tanto en ese concepto de poesía que induce a elaborar una poesía *real*, en tanto que poesía auténtica y humana. Podemos deducir, pues, que el fenómeno prosaísta en este caso es más un recurso retórico que un 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: ética y estética estructuralmente unidas, pues.

5. Ahora bien, se trata de un recurso retórico en un doble sentido concreto que voy a intentar delimitar y justificar, si bien he de efectuar antes una observación: el hecho de que acepte el prosaísmo de la poesía social como recurso retórico no debe hacer suponer que identifique lenguaje retórico

67. El hecho de que utilizara el prosaísmo como un recurso para lograr la eficacia expresiva y darse al gran público —el problema de la incomunicación poética es una constante en el mundo literario contemporáneo, problema del que me ocupé a propósito de Juan Ramón Jiménez en mi trabajo “Una carta de Juan Ramón Jiménez sobre la cuestión poeta / público” (Chicharro, 1981: 41-54)— no ha surtido los efectos deseados, tal como muestran las opiniones de los Torrente Ballester y de un Leopoldo de Luis, expuestas respectivamente en *Panorama de la literatura española contemporánea* (Torrente Ballester, 1956: 427-430) y en *Poesía social. Antología* (de Luis, 1960: 41). Torrente se pregunta acerca de si la poesía de Celaya puede ser entendida por el destinatario, ya que inevitablemente está destinada a las minorías dada su intrínseca dificultad; en el caso de Leopoldo de Luis se afirma: “No caigamos, sin embargo, en la fácil objeción de la no popularidad de la poesía. *Poesía social y poesía popular* no son la misma cosa. Que esta poesía vaya, en potencia, dirigida a las mayorías, que pretenda asumir el dolor de los otros, no quiere decir que hayan de realizar un arte inmediatamente asequible a las masas”.

y lenguaje poético, descriptivamente hablando⁶⁸ (tampoco debe ser interpretado mi trabajo como un intento de justificar, en esta aproximación del prosaísmo con la retórica, el carácter de práctica poética del discurso realista delimitado —no es ésta la función del crítico—, discurso que en más de una ocasión, como fácilmente se ha podido comprobar a través de las citas transcritas, ha sido tachado de no poético o prosaico). No necesito exponer ahora la serie de razonamientos teóricos que se viene formulando desde hace unas décadas sobre esta cuestión capital, razonamientos que vienen a rechazar la vieja y tradicional identificación de dichos lenguajes. Voy a limitarme, pues, a transcribir un par de citas en las que se observa una visión tan breve como clarificadora de este viejo problema. La primera, de Roman Jakobson, ha sido extraída de su fundamental trabajo “Lingüística y poética”. Allí se lee: “La poeticidad no consiste en añadir una ornamentación retórica al discurso, sino en una revalorización total del discurso y de cualesquiera de sus componentes” (Jakobson, 1975: 394). Por otra parte, el profesor Garrido Gallardo afirma en el apartado “Lenguaje retórico y lenguaje literario” de su trabajo *Introducción a la teoría de la literatura* lo siguiente:

Por ello, la presencia de un texto retorizado no es garantía de *literaridad*, aunque sí indicio. Sólo deteniéndonos en el significado que se nos transmite, podremos discernir si la conversión del signo en símbolo en que toda literatura consiste se ha producido en la realidad. (Garrido Gallardo, 1975: 113).

Así, pues, si tomamos en consideración lo expuesto, que algún crítico haya señalado la no metaforización del verso y el rechazo de todo artificio literario como acusados rasgos de la poesía social no tiene por qué

68. Digo lenguaje poético en sentido descriptivo, porque en mi caso su estricta formulación no responde a un concepto concreto, sino a una noción, por lo que carece de valor teórico para el conocimiento de determinados objetos concretos. Es más, creo que pese a las mil y una formulaciones teóricas que se han venido ofreciendo acerca de él, no disponemos hoy sino de un fecundo panorama contradictorio, pero poco más. En este sentido, me han llamado la atención las formulaciones que sobre el lenguaje poético, en tanto que uso poético del lenguaje, expuso el profesor Lázaro Carreter en un curso sobre “Comunicación y lenguaje poéticos”, impartido en la Fundación Juan March, cuyo *Boletín Informativo* (núm. 114, abril, 1982, pp. 23-38) ofreció un extracto. Allí, tras ofrecer un breve panorama de las posturas teóricas básicas que han existido al respecto, expone una serie de argumentaciones a favor de la tesis de que no existe lenguaje poético, sino lenguaje de poema. Por mi parte, me quedo en la esfera del uso del lenguaje que la llamada poesía social realiza, no pretendiendo extraer conclusiones teóricas de mayor alcance, dadas las limitaciones en que el estado de este problema teórico nos tiene sumidos.

interpretarse necesariamente, aunque en más de una ocasión así se haya hecho, como un rechazo del carácter poético de este concreto quehacer literario, máxime cuando tal abandono puede ser, como de hecho lo es, un recurso también retórico. En este sentido resulta lúcida la afirmación de Genette de que la función auto-significante de la literatura ya no pasa por el código de las figuras, y de que la literatura moderna tiene su propia retórica: el rechazo de la retórica, al menos por ahora (Genette, 1966). Asimismo, resulta significativo que sea el propio Celaya quien afirma que acude al prosaísmo como recurso retórico, de validez finalmente literaria, porque, como hemos podido apreciar anteriormente, las metáforas no le proporcionaban en ese conocido momento de su trayectoria poética el choque poético ansiosamente buscado. Por tanto, que los poetas social-realistas huyan de la metáfora no tiene por qué significar que huyan de la poesía. En todo caso rechazan una manera de hacer poesía y abren cauces a una nueva práctica poética, nueva práctica que por lo demás no niega en última instancia las categorías básicas en las que se asienta el discurso literario contemporáneo, aunque pretenda arremeter sin éxito en contra de algunas de estas categorías. La poesía social o comprometida es con respecto a otras formas de poesía algo así como la noción de pecado para una religión: un producto finalmente religioso, esto es, y en nuestro caso, un producto finalmente poético.

Por otra parte, y una vez planteado que el lenguaje figurado no tiene por qué identificarse con el lenguaje poético, qué sentido, cabe preguntarse, posee la relación del prosaísmo con la retórica. Es más, de qué retórica hablamos, porque la retórica —es una verdad perogrullesca— ha sufrido un proceso de evolución a lo largo de su larga existencia y muy especialmente en las últimas décadas, que ha dado como fruto finalmente un nuevo producto: la neoretórica, en la que se ha restringido el campo de atención a la *elocutio* y muy especialmente a los tropos⁶⁹, respondiendo más a una retórica literaturizada, esto es, a una atracción de la retórica a las disciplinas literarias que a lo que la misma era en su origen.

Así, pues, ¿cuál era el sentido de esta *relación*? En primer lugar, para asegurarnos de que nuestra trayectoria hacia la delimitación de dicho sentido va a discurrir por cauces al menos no falseadores en su conjunto,

69. Así lo afirma, entre otros muchos, C. di Girolamo en el capítulo “Retórica y poética” de su *Teoría crítica de la Literatura*: “Una primera tendencia [de la neoretórica] se orienta a una definición cada vez más restrictiva, hasta la polarización de todo su interés sobre el contraste entre metáfora y metonimia, y luego exclusivamente sobre la metáfora, con la consiguiente limitación de la retórica únicamente a los tropos, reducibles en su totalidad a uno o dos hegemónicos” (di Girolamo, 1982: 65).

hemos de evitar incurrir en el frecuente error en que se ha sumido una significativa parte de la crítica: partir de un determinado modelo poético y de una noción de calidad poética para producir juicios de valor respecto de cualesquiera otros productos literarios. Esta actitud crítica de base es dogmática y profundamente ahistórica, al pensar que “sólo está bien lo que responde a un cierto sistema de valores, que se coloca por encima de todos los demás, y como paradigma abarcante de juicios valorativos” (Matamoro, 1980: 233), y al ignorar nuestra realidad más inmediata, en la que coexisten contradictoriamente diversas ideologías estéticas⁷⁰. Así, pues, hay que partir de otro lugar, para no caer en una interpretación trivial de determinados rasgos de la poesía social, porque ¿cómo es posible afirmar que esta poesía sea defectuosa o prosaica, si su concepto de calidad poética se reduce a perseguir una “buena forma” o forma socialmente eficaz, desde una actitud fuertemente comprometida?

A la hora de aproximarnos a la delimitación de dicho sentido, hemos de partir del conocimiento del *lugar* que este quehacer poético ocupa en nuestra reciente historia literaria. Así, no hemos de ignorar que esta poesía representa un corte o ruptura con las posiciones literarias de vanguardia y con las concepciones de la poesía como una práctica estética autónoma, optando más por los caminos abiertos por el poeta de la palabra en el tiempo, Antonio Machado, que por los caminos recorridos por Juan Ramón Jiménez, hijos y nietos. Esto por lo que respecta a la actuante tradición literaria más reciente. Por otra parte, esta poesía se ofrece como alternativa a la oleada de poesía neoformalista que ocupa un importante sector de la vida literaria española del momento, sobredeterminándose ambas corrientes poéticas básicas por unas posiciones políticas, comprensibles a la luz del momento histórico por el que atraviesa la España de estos años y que no creo necesario glosar.

Por otro lado, no hemos de perder de vista tampoco las concepciones básicas que la práctica de la poesía social presupone, su específica presentación lingüística y la relación de éstas con las teorías posteriores de sus creadores. En este sentido, he descrito anteriormente una serie de reflexiones y justificaciones teóricas de un poeta social importante, Gabriel Celaya. Procede ahora exponer quintaesenciadamente dichas concepciones

70. En el citado trabajo de Matamoro, se lee lo siguiente: “Seguramente, ninguna época como la nuestra es más elocuente en cuanto a la contingencia histórica, de lo estético, lo bello y lo fruíble [...] En nuestro tiempo hay sistemas compatibles —o polémicos— pero coexistentes, no hegemónicos ni dominantes. Y aún su vigencia, como en un alocado caleidoscopio consumístico, tiene ciclos y retornos, cortos esplendores, súbitas miserias, y previsibles y recurrentes *revivals*” (Matamoro, 1980: 234-235).

nes básicas, esto es, hallar la lógica interna que justifica esta corriente poética en su específica presentación lingüística⁷¹, sin utilizar patrones poéticos ideales, tal como exponía antes. El primer punto fundamental que hemos de tener en cuenta es que los poetas sociales no niegan en ningún momento el carácter poético de su discurso, discurso que es concebido como una práctica lingüística especial, cuyo fin último es procurar una eficaz comunicación, siendo conscientes los constructores de esta poesía de la estrecha relación con el medio social, por lo que se conciben como poetas-hombres, considerando su poesía como un instrumento de acción social a través de la eficacia expresiva. Podría pensarse, por otra parte, que estas posiciones poéticas tienen un valor relativo en relación con lo que debe interesarnos a nosotros fundamentalmente: los poemas mismos, ya que pueden contradecirse lo que se dice y lo que se hace. Ahora bien, si algún interesado en este tema de la poesía social ha leído con detenimiento los libros más significativos que han configurado dicha corriente poética, habrá podido observar que en este caso tanto se dice como se hace, esto es, que no hay contradicciones importantes entre el proyecto poético realista y la poesía realista en sí misma. A esta conclusión llegué después de un detenido recorrido por la serie de publicaciones teórico-críticas y poéticas de, en este caso, un Gabriel Celaya, recorrido que sería prolijo repetir ahora. Voy a limitarme exclusivamente a ofrecer unas palabras del autor de *Cantos iberos*, bastante significativas:

Nunca me he sentido —afirma— tan absurdamente seguro de mí mismo como allá por los años 1950-1951. Mi 'hecho poético' coincidía tan exacta y hasta exorbitantemente con mi teoría que apenas si me quedaba un resquicio por el que respirar la necesaria y saludable duda. Todas mis circunstancias personales me decían por entonces que 'sí'. Era un escándalo. Casi me avergonzaba. (Celaya, 1979: 53).

A partir de aquí podemos ir aislando algunas conclusiones respecto del sentido del prosaísmo en relación con la retórica o, por decirlo con mayor exactitud, del prosaísmo en cuestión como retórica. Atendiendo a la lógica de la poesía social, el lenguaje prosaísta que utiliza tiene un doble sentido. Para comprenderlo, puede sernos útil la misma extraña denominación, que tantas quejas levantó por parte de los directamente

71. Como dice acertadamente Terry Eagleton: "Los progresos significativos en la forma literaria, por tanto, proceden de los cambios importantes en la ideología. Ellos encarnan nuevas maneras de percibir la realidad social y [...] nuevas relaciones entre el artista y el público." (Eagleton, 1978: 43).

interesados, que comenzó a aplicarse peyorativamente a esa nueva práctica poética: la de “poesía social”, denominación ésta que, lo queramos o no, ha acabado por imponerse, al igual que ocurriera con los “formalistas” —y no morfológicos— rusos. Aplicar el adjetivo de social a una poesía es, como decía Eugenio de Nora, algo innecesario, porque toda poesía es social⁷². Y sin embargo esta denominación tiene un sentido, como sentido tenía la denominación de formalistas a los componentes de Opojaz y a los del Círculo Lingüístico de Moscú. Nadie duda del carácter social de toda práctica artística, aunque luego se adopten múltiples puntos de vista de análisis que ignoran o asumen lo social, según sus respectivos planteamientos teóricos al respecto. Nadie duda, pues, de que toda poesía es de una u otra manera social. Ahora bien ¿por qué se emplea el adjetivo en cuestión en el caso que nos ocupa? Tal vez se emplee tanto para denotar como para atacar una realidad literaria nueva: la de una poesía que pretende actuar *directamente* sobre la sociedad; la de una poesía que, frente a toda inutilidad o gratuidad social del arte, reclama para sí misma una función también utilitaria —la poesía-herramienta, la poesía-instrumento—, sin pretender perder por ello su carácter de actividad poética. El prosaísmo, pues, debe ser entendido desde este doble punto de vista. Por una parte, responde a una utilidad, en el caso que nos ocupa la de darse a la inmensa mayoría, facilitando la comunicación, etc., para crear conciencia y modificar así la realidad. En este sentido es un recurso retórico que participa del carácter pragmático originario de la retórica: incidir en la realidad por medio de la palabra y modificar la situación en que se encuentra quien habla o escribe. No podemos afirmar que estos objetivos se lograsen. Efectivamente, no se lograron, al menos en la medida deseada por estos poetas. Ahora bien, esta circunstancia no debe llevarnos a rechazar la existencia concreta de una práctica en este sentido, máxime cuando sabemos que una de las mayores preocupaciones de estos poetas era darse al gran público, romper la incomunicación poética, tal es el caso de la “inmensa mayoría” a que

72. “Toda poesía es social —decía Nora en la *Antología consultada*—. La produce, o mejor dicho, la escribe un hombre (que cuando es un gran poeta se apoya y alimenta en todo un pueblo), y va destinada a otros hombres (si el poeta es grande a todo un pueblo, y aun a toda la humanidad). La poesía es *algo* tan inevitablemente social como el trabajo o la ley” (Nora, 1952: 151). Por su parte, Gabriel Celaya expuso en “Respuesta a una encuesta: ¿qué es la poesía social?” (1952): “Lo *social* —término neutro y casi académico— no es, en realidad, más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza que uno experimenta ante la realidad en que vive [...]. Lo *social* entra en nuestra poesía con la misma natural necesidad con que entraron en ella tiempo atrás, el amor platónico o el sentimiento del paisaje”. (Celaya, 1952; y en 1979²: 68).

se dirige un Blas de Otero. Por otro lado, si nos limitáramos a señalar de manera exclusiva este sentido, incurriríamos en un grave error. Así, una vez apuntada la interpretación del prosaísmo desde la perspectiva que impone el adjetivo *social* se impone aproximarnos al sentido de este lenguaje prosaico que pueda provenir del sustantivo *poesía*. Como tal actividad finalmente poética, el prosaísmo cumple al mismo tiempo una función de técnica de literaturización, provocando el extrañamiento necesario para establecer y mantener la comunicación poética —no olvidemos las palabras de Celaya ni las de Lázaro Carreter—, esto es, el prosaísmo cumple una función retórica cualitativamente idéntica a la de la metaforización y figuración *habitual* del discurso poético, diferenciándose únicamente en la dirección y mecanismos lingüísticos adoptados. Esto clarifica de alguna manera la posible contradicción interna que suscita la lectura de las reflexiones de Celaya, cuando justifica el prosaísmo inicialmente por su función social y cuando posteriormente lo legitima por su función poética, finalmente extrañadora. Por todo lo expuesto resulta inexacto afirmar que la poesía social tiene, como leí no sé dónde, “escasez de estilo”, cuando es todo lo contrario: su estilo es la escasez.

Finalmente, que la crítica o un significativo sector de ella haya considerado defectuosa a esta poesía se debe, como ya veíamos, a la utilización de un modelo poético a la hora de aproximarse a la misma. Ahora bien, también tiene que ver mucho en ello el hecho no menos significativo de que la retórica en su vertiente teórico-descriptiva no haya aportado los medios necesarios para analizarla en sus dimensiones. Esta disciplina en su proceso de literaturización ha ido avanzando fundamentalmente en la medida de las ideologías estéticas del arte por el arte, convirtiéndose así en una disciplina del *buen estilo*, tal como es comúnmente concebida. Por esta razón, al no existir los medios de análisis retórico o al estar inutilizados parte de ellos a la hora de una aproximación a corrientes literarias de otro estilo —ni bueno, ni malo—, se obtienen resultados hartamente evidentes, llegándose a formulaciones parciales e inexactas de conceptos como el de prosaísmo. Éste es un camino todavía por recorrer.

España y el prosaísmo: Un caso particular

Me he ocupado anteriormente de la cuestión del prosaísmo a propósito de un poeta concreto, Gabriel Celaya es el caso, y, consecuentemente, a propósito de un quehacer poético, la poesía social. En ambos trabajos he tenido que hacer necesaria referencia a *España*, porque esta revista

leonesa —Antonio González de Lama, por decirlo con nombre y apellidos— contribuyó decisivamente a crear una polémica sobre el ser o no ser de la poesía del Celaya de finales de los años cuarenta, poesía en la que parte de la crítica —no toda, es cierto— vio un acusado perfil prosaísta, en el sentido de producción escasa y fallidamente poética. Ni que decir tiene que *en* Celaya se estaba poniendo en duda la pertinencia poética de un tipo de creación que constituiría la base de una tendencia poética de gran fortuna posterior. Al ocuparme de esta circunstancia —menor, si se quiere, pero profundamente reveladora de la apasionada historia de nuestra poesía⁷³— no hago sino reconocer la importancia que tiene su análisis, junto a los de su misma índole, para ir conformando en concreto un panorama cada vez más ajustado a la realidad de la agitada vida literaria española de las últimas décadas.

Como acabo de decir, no parto de cero en este caso. Por esta razón, fácilmente se comprende que tenga unas conclusiones respecto del sentido del prosaísmo en la poesía mencionada, conclusiones que adelanto —recuerdo— ya para marcar mis diferencias con las interpretaciones que a bote pronto se expusieron en los años finales de la década de los cuarenta. El prosaísmo, pienso con otros muchos, 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: 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.

Pero vayamos ya a lo que particularmente nos interesa ahora. Un día de 1949 ocurrió el cada vez más difícil milagro del nacimiento de

73. Luis García Montero ha dicho al respecto lo que sigue con gran clarividencia: “La historia de la poesía es casi siempre apasionada, desmedida en la mayoría de los casos, quizás porque los hombres la utilizan para hablar y discutir de sí mismos. 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, desear que no todo se convierta en una fábula de amor excesivo o desmesurado odio. La historia de los últimos años de vida española ha sido tan inquieta en los sueños como en la realidad [...] En este reino de las tensiones en el que más o menos hemos convivido, dentro de los límites humildes de su vanagloria, el devenir de la poesía puede considerarse un episodio cercano a lo épico, lleno de negaciones absolutas y reconocimientos a destiempo. Gabriel Celaya, o mejor, los criterios favorables y contrarios a Gabriel Celaya pueden ser un buen ejemplo” (García Montero, 1985).

un nuevo número de *Espadaña*, el 38, número que incluía un editorial de transparente título, “Prosaismo”, donde se podía leer:

Se observa en alguno de los mejores poetas jóvenes de España —aquí, desde luego, digo yo, está Gabriel Celaya una inclinación excesiva al prosaismo. Sin duda, es efecto de una reacción contra la poesía llamada pura por un lado y contra el neo clasicismo por otro [...] la poesía moderna quiere ser humana, engranarse y arraigar en la realidad impura que nos rodea y nos constituye. Pero ha de advertirse que para huir del alquitarado idealismo de la poesía pura no es necesario zambullirse en la realidad bruta, desprovista de poesía.

Evidentemente y entre otros, el libro poético que se sentaba en el banquillo era el expresivamente titulado *Tranquilamente hablando*.

Este editorial, sin firma, provocó en Celaya una polémica reacción. El poeta vasco envió una “Carta abierta a Victoriano Crémer” que *Espadaña* publicó en su número siguiente, el 39. Para empezar, Celaya se equivocaba de destinatario, pues el autor de dicho editorial, como ya se supone, había sido Antonio González de Lama. Como el lector avisado sabe, confundir a los promotores de *Espadaña* tiene su riesgo, toda vez que no constituyeron un grupo homogéneo ni compacto. Tal como entre otros reconocen Eugenio de Nora —juez y parte— y Víctor G. de la Concha —sólo juez—, el riesgo de equivocación es cualitativamente mayor todavía conforme se aproxima uno a los últimos números de la revista (no olvidemos que se trata del 38). Ahora bien, dejando a un lado esta cuestión, la carta abierta contenía unas sustanciosas afirmaciones acerca de la necesidad de escribir en dicho momento “la voz del hombre entero y verdadero” a cualquier precio, aun al precio del prosaismo. No oculta Celaya, más adelante, sus dudas acerca de si lo que está haciendo es o no poesía, aunque busca a pesar de todo una humanidad más de raíz y más total y un lenguaje más hiriente, directo y eficaz, esto es, “una nueva retórica antirretórica”. La realidad, según expone, es recopilada por él en su poesía mediante el lenguaje que le conviene: el vulgar. Así pues, no extraña que afirme después que hay que ser en la poesía lo que en la vida: no poetas preciosísimos, sino hombres desgarrados de su tiempo.

Como se puede ver, el editorial y el ambiente general de polémica creado en torno a *Tranquilamente hablando* estaba produciendo, entre otros efectos, una reflexión abierta sobre la poética conveniente a su tiempo y una mayor conciencia crítica respecto de los propios discursos poéticos, lo que sin duda iba a crear la base del importante desarrollo ulterior de la poesía social en nuestro caso concreto. Prueba de cuanto digo no es sólo la

carta anteriormente citada sino el mismo prólogo que Celaya-Leceta puso a su no menos polémico libro poético *Las cosas como son* (*Un "decir"*), libro que mereció una severa crítica del Padre Lama, esta vez con nombre y apellidos. A este clima obedece también su artículo "Cada poema a su tiempo", que Celaya no publicó en la revista leonesa. De cualquier modo, en ninguno de estos dos casos últimos se contradicen los planteamientos de la carta abierta.

Como acabo de decir, Lama lanzó un agudo dardo⁷⁴, tanto o más doloroso si cabe que el primero, que se comenta por sí sólo:

Publicado en una colección poética y en renglones que imitan la forma del verso, parece tener la pretensión de saltarse a la torera todos los rigores y hasta las dignidades de la poesía que merece tal nombre. ¿Y cómo la llamaremos entonces? [...] Gabriel Celaya es hombre de indudable talento. Y no sólo talento de ese que pudiéramos llamar general o normal, sino talento literario y claras dotes poéticas aparecen en este libro y en otras actuaciones conocidas. Y sin embargo, el libro tiene muy poco de poético. (G. de Lama, 1949).

Hasta aquí la breve exposición de la historia de este particular tratamiento que *Espadaña* —Antonio González de Lama, quiero decir— deparó a la cuestión del prosaísmo en Gabriel Celaya. Pasaré ahora a exponer algunas consideraciones sobre el sentido de tales respectivas posiciones.

En 1945, en el número 9 de *Espadaña*, Antonio González de Lama se pronunciaba abiertamente en contra del juego con las palabras y con la música fácil de los versos y a favor de un poeta y de una poesía muy unidos a la vida, como consecuencia de los tiempos que se viven:

Exige [la época que nos ha tocado vivir] —decía— una virilidad enérgica que salte sobre todo academicismo y exprese la vida estremecida y acongojada que vive todo hombre que está en nuestro tiempo. Al poeta, prestidigitador de las palabras, ha de suceder el poeta vate, para quien la poesía no es un oficio, sino un destino, un sino, un modo de ser hombre. (G. de Lama, 1945).

Conocidas estas afirmaciones, no dejan de sorprender al lector las críticas expuestas sobre el prosaísmo por parte del leonés, críticas que parecen

74. "Las cosas como son, de Gabriel Celaya y Juan de Leceta", *Espadaña*, 40, León, 1949. Este es uno de los números que se titularon "Poesía Total" tras el "desembarco" madrileño: cf. Fanny Rubio (1976: 256-272), así como el trabajo de V. García de la Concha (1969).

contradecir a simple vista tales planteamientos básicos, planteamientos que por otra parte pocos inconvenientes tendría en suscribir el Celaya de aquellos años. Por esta razón y entre otras posibilidades, sólo cabe pensar en que el crítico leonés evolucionó de forma no pequeña o bien atendiendo a sus posibles consecuencias últimas, esto es, a sus consecuencias profundamente renovadoras del discurso mismo, tanto— descriptivamente hablando—, de su forma como de su contenido.

Ahora bien, si atendemos a la primera posibilidad, considerándola como razón fundamental de tal contradicción, no podemos olvidar en ningún momento las reposadas palabras sobre el particular de un testigo de excepción como Eugenio de Nora:

Las disonancias, contradicciones e incongruencias —dice— (no sólo entre teoría crítica, o crítica concreta, y textos de creación, sino entre críticas y críticas y textos y textos), se explican así, al mismo tiempo que permiten constatar, según creo, una evolución perfectamente coherente de cada uno de los miembros de la redacción: de signo involutivo, como de regreso a fuentes normativas y hasta dogmáticas, en D. Antonio. (Nora, 1978: XII)⁷⁵.

En efecto, no se puede negar que el crítico leonés pudiera evolucionar en esta dirección, como no se puede negar tampoco el importante papel que en aquel inconexo grupo tuvieron Nora y Crémer en la tarea de que se asumiera la necesidad de rehumanizar la poesía, tarea que los dos llevarán más allá que González de Lama⁷⁶ tarea que además hizo evolucionar a Nora particularmente a posiciones de abierto compromiso⁷⁷, afirmación ésta última que no quiere decir que el joven del grupo espadañista apostara

75. Esta afirmación se comprende a la luz de la caracterización de Lama expuesta por Nora anteriormente en su mismo trabajo: “D. Antonio, lector de Maritain y de Bergson (e irresoluto precisamente entre un tomismo remozado y un existencialismo cristiano), de Unamuno y Ortega, vagamente en línea con el catolicismo civilizado y alerta de *Cruz y Raya*, podía haber sido un excelente modelo de cura ‘post-conciliar’, pero el cerrado y difícil contorno le hizo ceder bastante, en un sentido convencional y mimético: ya en 1950 no era el mismo que en 1944”. (Nora, 1978: XI).

76. Téngase en cuenta lo que afirma Víctor G. de la Concha: “Crémer y Nora llevaban mucho más allá que G. de Lama la tarea de rehumanización de la poesía, considerando que en aquellos momentos de España era ingrediente necesario del oficio poético un compromiso con la realidad ambiente, en su dimensión ideológica y social” (García de la Concha, 1969).

77. Así lo reconoce y explica en su trabajo citado, p. XII: “Cuando, en el n.º. 46, ‘Juan Martínez’ se situó coherentemente en el camino de una literatura social, ya no sólo moralmente, sino ideológica y políticamente comprometida, la posibilidad de cooperación

por Celaya en la consabida polémica. Efectivamente, no apostó. Ahora bien, en ningún momento lo hizo por razones de base, sino por razones de gusto estético:

No creo que haya pues —afirma Nora— (ni siquiera en la polémica en torno al ‘prosaísmo’) un binomio Celaya y Crémer frente a otro de Lama y Nora. Las áreas de concordancia y escisión no coinciden a todos los niveles; se fragmentan y entrecruzan mucho. Por mi parte hubo un creciente acuerdo estético-formal ‘esencialista’ [...] con D. Antonio; hubo (y hay) ciertas reservas en lo estético respecto a Celaya, Crémer y Otero en cuanto a la legitimidad y sentido de la (ambiguamente y no por nosotros) llamada ‘poesía social’. (Nora, 1978: XII).

Vista brevemente la primera posibilidad de explicación de la contradicción de A. G. de Lama entre sus afirmaciones de 1945 y las de 1949, que nos interesan especialmente, pasemos a la segunda, esto es, pasemos a aquélla en que, afirmo, sus planteamientos sobre la relación poesía y vida no habían sido formulados atendiendo a sus posibles consecuencias últimas de renovación del discurso poético en sus distintos planos y niveles. Efectivamente, esto no es sólo una posibilidad, parece cierto que Lama no apuntaba en sus iniciales palabras, corroboradas luego por sus críticas del prosaísmo, por una renovación de la poesía en el sentido aludido. Por esto, que Víctor G. de la Concha afirme a propósito de *Espadaña* que más que una renovación estética lo que pretendía era una renovación temática, alcanza pleno sentido también en el caso concreto que nos ocupa⁷⁸. Esta “esencial limitación”, choca por así decirlo con lo que de palabra y obra estaba logrando Gabriel Celaya: una renovación de su poesía, una nueva vía poética plena de elementos prosaístas en ese doble sentido a que aludía al principio de mis palabras, una poesía de la vida y una vida de la poesía en la que su estilo era la escasez. Por todo esto se comprende con facilidad que Gabriel Celaya afirme que el origen de la poesía social no puede buscarse en *Espadaña*, pese a que Nora, como ya he dejado dicho, evolucionara en este sentido. Sin embargo, y permitaseme esta muy personal apreciación, qué fácil me ha resultado explicar la poesía social

había cesado” (Nora, 1978: XII). ‘Juan Martínez’ es el pseudónimo utilizado por Eugenio de Nora.

78. Plantea esta cuestión en un amplio sentido que incluye la creación poética —G. de Lama ejercía de crítico, no lo olvidemos—: “A mi modo de ver —dice de la Concha (1969)— la mayor limitación del intento —esencial limitación— consistió precisamente en no buscar nuevas formas poéticas, en reducirse a utilizar las consagradas por la generación precedente, con una cierta despreocupación de estilo”.

tomando como base la llamada poesía coloquial del vasco, tal como se puede observar en el primero de mis trabajos citados. Desde esta óptica, por tanto, las críticas de G. de Lama resultan coherentes. Sus afirmaciones sobre el prosaísmo del vasco eran lógicas y consecuentes, atendiendo tanto a la originaria limitación de *Espadaña* como a la particular evolución del crítico. Si a esto se añade uno de los principios críticos de los que el sacerdote leonés partía en su labor y que, en palabras de Nora, queda así formulado: “el clasicismo auténtico como equilibrio tenso de fuerzas dominadas” (Nora, 1978: XV), comprenderemos finalmente la razón de sus severas afirmaciones sobre la poesía de Celaya, así como la raíz de su incompreensión del prosaísmo como fenómeno que en el caso que nos ocupa iba más allá de ser un simple defecto o un vicio literario.

Aparte de lo expuesto, una cuestión más a tener en cuenta es que A. G. de Lama se equivoca cuando afirma en su segundo artículo que *Las cosas como son (Un “decir”)* es una realización experimental de los conceptos que Celaya vierte en su conocida carta abierta. No es así, ya que estos artículos no son previos a su poesía, sino que están escritos en función de ella y en función de lo que ella puede significar en su origen. En este sentido el prólogo que Celaya-Leceta puso a su citado libro no es más que justificación, aclaración e interpretación del mismo, al igual que la carta en cuestión es de defensa una vez que llegan a Celaya las opiniones vertidas en el conocido editorial espadañista.

Bastará saber, para terminar, que los juicios emitidos por Celaya acerca de la revista fueron generalmente positivos⁷⁹, revista con la que había venido colaborando hasta que se inició la polémica —léanse los números 32, 33, 35 y 36 de la revista— con cierta asiduidad, dando a la luz poemas también lezetianos precisamente. Por último, haber planteado en el sentido crítico ya expuesto la particular visión que del prosaísmo ofrece *Espadaña* en nuestro caso, no quiere decir que no reconozca la importancia de dicha revista y por tanto de sus promotores para la vida cultural española de la década de los cuarenta. Sería injusto no obrar así.

79. Digo generalmente, porque en la primera versión de un artículo se refiere despectivamente a *Espadaña*, cosa que corregirá en su momento. Cf. en este sentido los respectivos capítulos dedicados a la poesía coloquial en la primera y segunda edición de su *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, 1959 y 1979, respectivamente; y también el trabajo de V. Crémer “¡Espadaña a la vista! (El resplandor de las cenizas)” (Crémer, 1978).

La vida par: *La mujer / lo femenino en la poesía de Gabriel Celaya*

Introducción

Puesto que la obra poética que nos ha legado el escritor vasco es sumamente compleja, se hace necesario proporcionar un pequeño mapa de mano con el que podamos orientarnos en la misma. Celaya, como se sabe, comienza a escribir en los años treinta sus primeros libros de poesía, de profundas resonancias surrealistas. Tras un período de exilio interior en los primeros años de posguerra, vuelve a publicar e incluso llega a fundar en 1947 una pequeña editorial, muy activa, junto a una mujer de gran trascendencia en su vida personal y literaria: Amparo Gastón. A partir de este tiempo da a la luz algunos importantes y originalísimos libros poéticos de tono existencialista, libros en los que sale en defensa del hombre. A partir, pues, de una base humano-existencialista levanta su más personal aportación a la poesía en lengua española. En los años cincuenta profundiza en sus concepciones poéticas, considerando estrechamente unidas poesía y vida no sólo como actitud básica, sino también como tema y objeto de su quehacer poético. Es el tiempo, pues, de su poesía más netamente social, volcada en los otros. A partir de finales de la década de los sesenta, publica numerosos libros escritos desde las más variadas e incluso contradictorias perspectivas que obedecen a continuos cambios de ideología estética, tras la pérdida de eficacia del modelo social-realista. Finalmente, en los años más inmediatos a nosotros, se entrega a lo que ha llamado su poesía órfica que es la de máxima apertura de conciencia, la conciencia abierta a lo cósmico. Las anteriores etapas surrealista, existencialista y social, en las que también perseguía romper la cerrada conciencia del yo individual, la comunicación, se abren en el primer caso a la conciencia mágica (inconsciente colectivo) y en los otros dos a la conciencia colectiva o conciencia sincrónica de la humanidad, tal como el propio poeta ha dejado escrito en *Reflexiones sobre mi poesía* (Celaya, 1987).

Después de lo dicho, debemos pensar que la presencia de la mujer / lo femenino como tema⁸⁰, que alcanza su existencia textual en una

80. El presente artículo tiene su precedente en otro más breve que, con el título de "La mujer en la poesía de Gabriel Celaya", publiqué en la revista *Crítica*, núm. 791, enero, 1992, pp. 51-52. Dos razones importantes me animaron a ofrecer al lector unas breves consideraciones introductorias sobre la general cuestión de la mujer / lo femenino en la poesía de Gabriel Celaya, además de la de satisfacer la amable invitación cursada por Isabel de Torres: una, la necesidad de contribuir a esa cada vez más importante construc-

compleja red de contradictorios motivos temáticos, no puede obedecer a una misma lógica interna no sólo por la amplitud cronológica de la obra, sino también por los cambios ideológicos que tal amplitud, sesenta años de vida literaria, conlleva. Por otra parte, no conviene perder de vista que tal presencia en su poesía debe ser considerada desde la perspectiva que concibe la poesía como un discurso estructuralmente simbólico, esto es, un discurso que no refleja la realidad sino que construye una forma ideológico-estética de ver la realidad, una forma, pues, de realidad. Este razonamiento puede sernos útil para ver más allá del amor o de la mujer concreta que se nombra, para relacionarnos complejamente con esta poesía sin dejarnos llevar por el fácil expediente de hallar el equivalente extratextual de la misma.

Un texto clave

En este sentido, puede servirnos de gran ayuda la lectura de la parte tercera de su fundamental *Memorias inmemoriales* titulada “La vida par” (Celaya, 1980: 117-151), donde el escritor trata de trascender su propia experiencia y trayectoria vitales apelando al mito, tal como ha justificado en el prólogo el propio Celaya y tal como ha sido estudiado por Gustavo Domínguez en la introducción puesta al frente de la edición de esta obra. Pues bien, en esta parte tercera, el escritor trata de la unidad de los contrarios, esto es, la relación del Impar (lo masculino) con el Par (lo femenino)⁸¹, lo que alcanza una poliédrica cristalización textual en la figura de Narciso y el coro de ninfas, pura indefinición y encantamiento, una vez separado el Impar del coro originario y del caos materno. A continuación, se suceden las simbólicas figuras de Ida, fuerza arcaica y poderosa materia femenina; de Pandora-Circé, la doblez y volubilidad y femenina esfinge sin secreto,

ción de saberes e interpretaciones acerca de la mujer, con obvias finalidades históricas de conocimiento, reconocimiento y consecuentes valoración y acción, que atañen a hombres y mujeres; la otra, abarcar un insoslayable aspecto de la poesía de Celaya dejado de lado por los críticos del poeta.

81. Conociera o no Celaya la filosofía china, lo cierto es que, en conversación mantenida con el sinólogo de la Universidad de Granada Pedro San Ginés, los planteamientos básicos a que el poeta vasco reduce la oposición femenino / masculino no resultan lejanos a los de la antigua cultura china por cuanto en la misma el yin y el yang son dos fuerzas complementarias representadas por las mitades negra y blanca de un círculo. El yin viene a ser el principio femenino y el yang el masculino, procedentes ambos del absoluto supremo, constituyendo en su interacción el proceso del universo.

que coincide con un proceso de contradictorio desdoblamiento del Impar en las figuras de Prometeo y Epimeteo. Surge la figura de Marta, símbolo de la pequeñez y nimiedad femeninas, de la aniquilación del Impar y maquinación en contra de él, que coincide con un proceso de desarraigo interior del individuo Impar con respecto al medio, tratando de autoafirmarse y queriendo vivir la verdad. Finalmente, aparece la figura de Mayí, nueva encarnación, ésta positiva, del Par, fruto y síntesis de la lucha de contrarios, tal como se lee en el libro:

El Par se llama ahora Mayí. Y el Resucitado la contempla con reconocimiento. Porque juntos han desafiado el horror sagrado de la noche y juntos han renacido. La cópula animal no tiene otro secreto: es combate y es también amor, es destrucción y es a la vez nacimiento, síntesis de los opuestos que intuimos lograda en el éxtasis del placer [...] Ahora todo lo ve con los ojos de Mayí; y ella con los de él [...] Ahora estoy con Mayí, como ella en mí, dominante y a la vez dominado, satisfecho con los límites de mi Par y mi mundo. Ella ya no se mueve en el mundo de la fascinación, el vértigo y los espejismos de la vida sexual. Ella me acompaña. Está en mí como yo en ella. (Celaya, 1980: 150-151).

Todo texto puede ser, en buena lógica, objeto de múltiples interpretaciones. En consecuencia, esta parte de *Memorias inmemoriales* puede ser objeto de una lectura en compleja clave simbólico-literaria o, más superficialmente, puede aplicarse toda la atención lectora a los aspectos anecdóticos y biográficos que, tomados como materiales de elaboración, han servido al escritor para lograr su propósito artístico. Ya lo advertía Celaya en el prólogo del libro al reconocer que “es posible que a través de este texto puedan percibirse, en filigrana, datos muy concretos de mi peripecia vital” (Celaya, 1980: 54). Pues bien, yo recomiendo esforzarnos en lograr una lectura literaria compleja antes que quedarnos en lo meramente anecdótico poniendo nombres propios a las figuras femeninas citadas. A mí me impresiona más que Amparo Gastón haya hecho posible, con todo su humano amor por Gabriel Celaya, que éste lograra no sólo una positiva unidad de los contrarios vital y duradera y una superación de cierta misoginia⁸², sino que fecundara la creación literaria de nuestro escritor y,

82. Los años vividos junto a Amparo Gastón, la calidad de esa relación sobre todo, vienen a poner en duda la afirmación que me atrevo a hacer acerca de “cierta” misoginia en Gabriel Celaya. De cualquier modo, las experiencias vitales del poeta con determinadas mujeres, empezando por su autoritaria y recta madre y terminando por su primera esposa,

a partir de su existencia material, el poeta la trascendiera como símbolo positivo de lo femenino en la figura de Mayí, figura polivalente en la que se reconocerán quienes alguna vez han vivido el amor en su más desnuda verdad y la pasión por el conocimiento y el arte de la palabra.

Dicho esto, voy a efectuar un recorrido, con algunas calas, por su poesía —uso las *Poesías Completas*, edición de 1969, y el resto de libros no recogidos en las mismas en sus primeras ediciones respectivas—, tratando de construir una visión suficiente de la presencia del tema y referente de la mujer / lo femenino en esta poesía, aislando para ello tres momentos especialmente importantes que llamo *visión esencial*, el correspondiente a la primera etapa de la poesía de Celaya, que se extiende de 1932 a 1944; el de *visión referencial*, correspondiente a la etapa poética que se inicia hacia 1944 y concluye en los años sesenta, etapa de apertura de conciencia a los otros, en la que introduce nuevas modulaciones del tema en cuestión; y, finalmente, la *visión mítica*, que corresponde a su poesía última, la por él llamada poesía órfica, donde aparece una radical y explícita visión mítica de la mujer / lo femenino.

Visión esencial

En lo que constituye su primera etapa poética, Celaya emplea numerosos motivos temáticos femeninos, “la virgen”, “la tierra”, “Magna Mater” (o naturaleza), para simbolizar, respectivamente, la fecundidad poética en origen, la cóncava y maternal tierra que lo sostiene, el arquetipo femenino de regeneración de la vida. En poemas como “La Sulamita”, nombre bíblico dado a la esposa en *El cantar de los cantares*, y “Misión”, de *Avenidas*, el personaje poético protagonista es la mujer. En ellos, el poeta ve la mujer como un ser igual a sí mismo desde una edad arcaica, un ser sumiso o sensualmente vengativo, pasivo frente al hombre, con capacidad destructora del mismo, que despierta en él un deseo arcaico. Concretamente, en “Misión” se observa un proceso de poética autoafirmación masculina, que coincide globalmente con la parte primera de “La vida par”, ya comentada:

¿Qué saben las mujeres?

Las mujeres no saben desprenderse de un fango

de la que finalmente se divorció, han podido dejar cierto poso misógino no generalizado que aflora en ocasiones.

de piedad, y fervor, y dolor, y caricias,
 ser tan sólo ellas mismas,
 ser en sí contra todo,
 como yo si te miro cuando salgo a la noche
 toda pura de estrellas.

(...)

La mujeres no saben.
 Yo lucho. La voz duele.
 Las mujeres no saben que en esta hora al hombre
 le trabaja esa culpa sin perdón con que se hace.

En *Movimientos elementales*, libro escrito entre 1942 y 1943, ve en la mujer un signo de lo arcaico y primigenio, del origen, de lo elemental. Así, “Amante” es un poema en el que concibe a la mujer como arcaica materia de amor, con corazón dulce o perverso; en “De noche”, la ve como lo real en un mundo fingido, “cálida y suave matriz de realidades”, a la que acude finalmente el hombre:

Y la noche se eleva como música en ciernes,
 y las estrellas brillan temblando de extinguirse,
 y el frío, el claro frío,
 el gran frío del mundo,
 la poca realidad de cuanto veo y toco,
 el poco amor que encuentro,
 me mueven a buscarte,
 mujer, en cierto bosque de latidos calientes.

Sólo tú, dulce mía,
 dulce en los olores de savia espesa y fuerte,
 sin palabras, muy cerca, palpitando conmigo,
 sólo tú eres real en un mundo fingido;
 y te toco, y te creo,
 y eres cálida y suave matriz de realidades,
 amante, hermana, madre,
 o peso de la tierra que solo en ti acaricio,
 o presencia que aún dura cuando cierro los ojos,
 fuera de mí, tan bella.

En *El principio sin fin*, por su parte, se encuentra el poema “Etxecoandre”, que dedica a un ama de casa, un texto en el que a través de numerosos motivos y la poética descripción de diversas acciones, el poeta

resalta la ordenada fuerza antigua de la mujer —en el poema parece fundirse apariencia y esencia— en un sentido próximo al que plantea en la negativa figura femenina de Marta, de *Memorias inmemoriales*, tal como concluye diciendo:

¿Qué sabe el hombre?
 El hombre, criatura reciente;
 no, como tú, nacida del mar antiguo y rosa,
 legendaria y tan rara que no sé, si te miro,
 si, maternal, me ofreces el principio del mundo.

Hay unos párrafos de “La vida par” que vienen a ser una glosa de los versos citados, donde el escritor define a esta encarnación negativa del Par como una fuerza aniquiladora del hombre, una fuerza antigua y primordial, enemiga del hombre impar, personal y heroico.

“El conocimiento”, que se abre con la cita bíblica “Y conoció Adán a su mujer Eva”, es un poema en el que se ofrece una concepción de la mujer por oposición negativa al hombre, con argumentos poéticos muy comunes que insisten en lo que acabamos de ver: actividad, dureza y resolución masculinas frente a receptividad, suavidad y pasividad femeninas (Yang / Yin en la cultura china). En “Amor de hombre”, también de *El principio sin fin*, finalmente, define las diferencias del amor físico de hombre y mujer, diferencias que culminan en el reconocimiento del poder destructor de la virilidad.

Visión referencial

La etapa poética que se inicia hacia 1944 y concluye en los años sesenta, etapa de apertura de conciencia a los otros, introduce nuevas modulaciones del tema en cuestión. *Avisos de Juan de Leceta* incluye, por ejemplo, poemas coloquiales que “describen” en sus vivencias y situaciones la existencia, lo que supone mostrar su esencia. La mujer tiene su propio espesor, y muchas veces su propio nombre —“Carmen”, “Adela”—, en esta poesía como elemento existencial y social que converge en el poeta, en su propia vida, poeta que más que buscar la elementalidad de las cosas palpa su propio existir. Por eso, numerosos poemas no tratan de la mujer sino de mujeres que vacían su vida, como por ejemplo “Un matrimonio entre otros”, de *Tranquilamente hablando*, en el que pajarea ahora el recuerdo de la figura femenina de Marta:

Sobre cadáveres, sobre confortables
 miserias de carne vieja y triste,
 dormían sus delicias conyugales.

Macerados dolores y vísceras cansadas
 -la filtración de días, hábitos y lluvias-
 unían sus dos vidas ablandadas.

Y los hijos colgaban:
 los harapos, mojados
 de la música muerta de un amor imposible
 formaban fangos dulces, cunaban su fracaso.

Por eso constituyen un estancado elemento más de la misma. Así por ejemplo “El sentido de la sopa”, de *Avisos de Juan de Leceta*, donde el poeta da un repaso por las nimiedades existenciales y se palpa la angustia de un vivir fracasado, tal como leemos en la última estrofa:

Porque todos vivimos y vivir sólo es eso.
 No es el amor, la dicha, una idea, el destino.
 Es tan sólo una sopa caliente, espesa y sucia.

“La vida que uno lleva” y “Cosas que pasan”, por su parte, también de *Avisos*, son dos poemas de expresivo y coloquial título resultado de la mirada del poeta puesta en hombres y mujeres cotidianamente pobres y marginados, a los que presta su comprometida voz. “A una muchacha” es un poema no de la mujer sino de una mujer en su ser informe y en su absoluta maleabilidad. Por otra parte, su poemario *Se parece al amor* incluye poemas de la mujer, “siempre antigua y nueva”, ante la que el poeta se siente atraído físicamente (“Deseada”, por ejemplo) y de la que resalta su ya aludida pasividad frente al hombre, como en “Fecundación”:

Y si yo te toco,
 tú eres lo que eres;
 y si no te toco,
 tú, tranquila, duermes.

Tú conmigo todo;
 tú sin mí, perdida;
 tú, mujer conmigo,
 nada si no nombro.

Y si yo te toco,

palmera que crece,
sonrisas abiertas
que, meciendo, envuelven.

Y si no te toco,
dulzura que pesa,
caes en tu silencio
densamente lenta.

También, su poder destructor de la fuerza masculina (“En ti termino”).

Siguiendo con esta lógica creadora de apertura de conciencia al otro, el poeta toma como referente a Amparo Gastón, su mujer, en numerosos textos de estos años. Destaca “A Amparito Gastón”, de *Las cartas boca arriba*, en el que valora su relación amorosa tomando a la mujer en su ser real en una larga tanda de versos de tono ahora positivo y esperanzado, tal como se desprende de las tres últimas estrofas:

Contra todo, para nada,
con ojos locos abiertos,
con mi avidez sin sentido,
con mi frenético aliento,

cantaba y canto; te canto:
soy el que soy, el que te ama
sin razones, sin objeto,
como Dios manda o no manda.

Para ti, mi Sulamita,
joven, antigua, marina,
para ti, por ti aún levanto
lo que me queda de vida.

También, “Contigo”, de *Paz y concierto*, y prácticamente la totalidad de los libros *De claro en claro* y *Para vosotros dos*, en los que el poeta define a la mujer por contraste con el hombre poniendo por delante el sentido de una relación complementaria. Estamos en el momento en que el poeta concibe a la mujer positivamente y se proyecta hacia los otros:

Unidos, no nos aislamos,
proponemos un ejemplo.
Salvamos lo que nos dejan.
Luchamos como podemos.
—“Los pobres, como Dios manda,

se aguantan”, dicen los secos.
 Mas nosotros, de la mano,
 vamos andando y pidiendo
 la libertad que queremos
 para todos, al querernos.

Por su parte, “Nana del niño grande”, más que curioso título de *Paz y concierto*, frente a otros poemas de este momento, ofrece de nuevo una visión de lo femenino como elemento arcaico, amorfo y aniquilador, etcétera. Pero volviendo a *De claro en claro* y *Para vosotros dos*, libros que editará juntos en 1977 por haber sido escritos en los momentos difíciles de la vida de Gabriel y Amparo en el Madrid de 1956, por ser complementarios “y porque ratifica cuánto creía entonces —dice Celaya (1977: 9)—, como creo ahora, en el poder de una pareja realmente unida”, están nutridos por poemas escritos “con una especie de alegría desesperada” proveniente del amor por Amparo, de la libertad y de haber recuperado la confianza en sí mismo. La simple reproducción de los títulos de los poemas será suficiente para ponernos sobre la pista de esta concepción positiva de la mujer ahora encarnada en la figura de Mayí, en el caso de *Memorias inmemoriales*, y en el nombre poético de Amparo en el caso de *De claro en claro*: “Entre tú y yo”, “Con un clavel”, “En la gloria”, “El amor declarado”, “Los jóvenes amantes”, “Momentos felices”, “Tengo a la belleza en casa”, “Juntos contra todo”, por citar unos cuantos. En el caso de *Para vosotros dos*, libro de curioso título, viene a ocurrir lo mismo, esto es, la continuada presencia del amor y de la mujer amada, mujer salvadora, camarada de los días y las noches, clarividente mujer atenta a la realidad como en la segunda parte del poema “Pido un poco de frescor”:

¿Por qué todo es tan confuso?
 ¿Por qué no es sencillo, sencillo?
 Es tan justo, tan bello,
 tan último y tan fijo,
 que me pongo de pie,
 me siento y me arrodillo,
 me tiro a cuatro patas
 y digo lo que digo:
 “Amparo, aquí me tienes,
 sálvame del abismo,
 enséñame tu canto
 libre, bello, gratuito.
 ¡Cuánto refresca el agua!

Por favor, dame un sorbo,
manantial de los prodigios”.

Otros poemas posteriores, por ejemplo “Las madres”, de *Lo que faltaba*, muestran una estrecha solidaridad con la mujer en su papel de sufrida y trabajadora madre humilde:

Madres y hermanas mías,
humildes, pequeñitas,
cansadas, renegridas,
carbones de aquella vida
en la que fuimos llamita.
Recogidas madres mías
con olor a manzanita
arrugada y escondida.
Doloridas, encogidas
en el martirio del día,
trabajadas, sucesivas,
laboriosas y sumisas.
Madres de negro, vencidas,
suspirando la alegría,
cunando melancolías.
¡Madres que sois como niñas,
y en mis brazos, hijas mías!

Visión mítica

Junto al tratamiento del tema de la mujer en, hablando descriptivamente, sus aspectos esencial y referencial, Celaya desarrolla en parte de sus libros de tema vasco y en parte de los llamados de poesía órfica, que suponen la máxima apertura de conciencia o conciencia cósmica, su poesía última, una radical y explícita visión mítica de la mujer / lo femenino y una visión mítica del espacio femenino simbolizado en la casa familiar, como en el poema “Caverna-matriz”, de *Mazorcas*:

Esta es mi fundación,
mi oscuridad,
mi origen.
Aquí estuve y estoy
fuera del tiempo
naciendo..

Naciendo estoy,
 naciendo
 siempre en el acto:
 al día.
 Al día, allá en lo fiero,
 que veo y temo.
 Donde las olas suenan,
 rompen abiertas,
 ciegas.
 Allí seré, ¡oh azul!,
 y moriré
 en la luz.
 Ahora, madre-tiniebla,
 veo venir
 y tiemblo.
 Todavía en el cuenco,
 encogido,
 temiendo.
 Madre, no me abandones
 cuando allí salga
 solo.
 Porque tú eres la noche
 de los siglos. Y el día
 dura poco.

También, una visión de Euskadi, su país natal, como madre en el poema “El retorno”, de *Baladas y decires vascos*, tal como leemos en la estrofa siguiente:

Euskadi, entraña mía,
 madre en que yo nací,
 y acoges al que vuelve
 cansado de vivir,
 y ahí estás tan segura,
 sin razón, porque sí,
 tan cálida y tan honda
 que al fin puedo dormir.

El poeta cree ofrecer a través de su propio lenguaje poético, en tanto que, según él, lenguaje originario no utilitario, una demostración de creencias y mitos colectivos. En concreto, esta poesía última que se ocupa del origen, como su libro *Orígenes*, muestra el latente numen vasco de Mari⁸³,

83. Teresa del Valle en su estudio sobre la mujer vasca (Valle, 1987: 41-54) señala

la Gran Diosa Madre, figura compleja y contradictoria de esta mitología, resto vasco de la cultura religiosa que antecedió a las religiones patriarcales mediterráneas que ha dejado una honda huella en el modo de ser de los vascos, a decir del poeta. Son muchos los textos en que abiertamente aparece esta maternal deidad contradictoria a cuyo seno se vuelve el poeta presintiendo su final. Léanse a este respecto los siguientes tres versos de nuestro poeta:

He luchado sin perdonos contra el mundo femenino,
y he sido cruel y agresivo con los héroes solares.
Pero nada he conseguido.

Para terminar

Después de esta descripción selectiva del tema y referente de la mujer / lo femenino en la poesía de Gabriel Celaya, podemos concluir afirmando que este tema y referente tienen una presencia cuantitativa y cualitativa muy importantes a lo largo de toda su poesía, tanto en la de más hondo lirismo como en la de proyección discursiva y tono épico, así como en la poesía dramática, esto es, en sus largas cantatas donde una de las voces suele ser la de la mujer en contraposición con la voz del hombre. Así ocurre en *Cantata en Aleixandre* con “Las madres primeras”; en *La buena vida*, con los personajes bíblicos de “Marta” y “María”; en *El derecho y el revés* con la voz de “Ezbá”, versión celayana de Pandora, figura femenina presente en sus *Memorias inmemoriales*, tal como hemos visto, que es un patronímico vasco —el verdadero nombre de Eva, señala Celaya siguiendo la opinión de Lahetjuzán— que significa, según dice, “no-sí”, lo que justifica su adecuación para designar la voz femenina de la cantata; en “Cantata de Mari”, incluida en *Orígenes*, donde habla “Mari”, la deidad

que Mari no puede ser reducida a una representación idealizada de la mujer vasca, pues, tal como hace también Barandiarán, se trata de una figura compleja, núcleo temático o punto de convergencia de numerosos temas de diversas procedencias. Barandiarán, según la autora (Valle, 1987:50), ve a Mari como el símbolo de la tierra, mientras que ella resalta su versatilidad, su variabilidad, su disparate y “en medio de todo esto su consistencia en asumir las contradicciones y el vivir con ellas”, especial saber este que asegura cohesión y estabilidad, función que cumplía la mujer tradicional vasca en el ámbito agrícola. De ahí, piensa, que haya podido surgir tal numen en el modo de vida agrícola, yendo más allá de ser símbolo femenino de la tierra para simbolizar el saber que asegura la supervivencia y desarrolla la cultura.

vasca; o en “Cantata mortal”, de su último libro citado, donde se dan cita las voces del “Hombre” y “Mujer”.

Celaya, aun partiendo de un mundo referencial, vivencial y cultural inmediato en lo que respecta a la mujer y lo femenino, esto es, de sus propias experiencias amorosas personales, su relación con la madre, la influencia de la cultura propiamente vasca en lo que respecta a esta cuestión, la cultura cristiana, etc., persigue trascender en su poesía este mundo de la particularidad proyectándolo a un espacio mítico-simbólico, lo que queda confirmado por su fundamental obra prosística *Memorias inmemoriales*.

Por otra parte, dado que la poesía tiene para Gabriel Celaya una dimensión cognoscitiva análoga, aunque en su especificidad artística, a la de la ciencia en tanto da a conocer o es mostración de lo real, tal vez utilice dialécticamente el elemento contrario de la mujer para reconocerse en su ser y estar masculinos, puesto que el hombre lo es porque existe la mujer y no puede comprenderse sin ella, aisladamente. Ya lo dice con rotunda claridad el poeta en su libro citado cuando afirma que la unión sexual es combate y es amor, es destrucción y nacimiento, síntesis de los opuestos que intuimos lograda en el éxtasis del placer concluyendo con las siguientes palabras:

¿No es acaso el coito algo más que goce y fecundación? ¿No es también condición para la plena realización del hombre y de la mujer? ¿No han de nacer —o renacer— el uno del otro? ¿Qué sabemos de las consecuencias de la unión carnal salvo las secundarias de la prole? Quizá ponga en juego manifestaciones fisiológicas de desarrollo que, sin ese acto, no se manifestarían. Un hombre virgen no es un varón. Una virgen no es una mujer. (Celaya, 1980: 150).

Creo que la cita es lo suficientemente expresiva, pudiendo servir, ampliada en su significación, para explicarse otros aspectos de la relación entre hombre y mujer. En cualquier caso, y termino con esto, Celaya siempre ha visto en la mujer la razón dialéctica de su ser hombre, la salvación inmediata de la angustia y de la locura, la vía más fiable de contacto con la realidad, la razón de su existir. Pero esta mujer trascendida poéticamente tuvo, tiene y tendrá un nombre propio para la historia de la poesía. Se llama Amparo Gastón, la Amparitxu de los versos y de las repetidas dedicatorias del poeta como la “Dedicatoria final (Función de Amparitxu)”, poema con el que cierra Gabriel su libro *Función de Uno, Equis, Ene (F. I.X.N.)*, en el que es Amparitxu la que encarna ahora a la Eva bíblica y su simbólica manzana, poema que transcribo a continuación:

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 irradas, no hay vacío, ni razón para el suicidio,
 ni lógica consecuencia. Porque vivo en tí, me vivo,
 y otra vez, gracias a tí, vuelvo a sentirme niño.

El Sur de Gabriel Celaya

Esta carta del Sur, trinando, la firmaban
 todas las golondrinas,
 y entonces he entendido lo que me diferencia
 de los que, píos, pían.

Gabriel Celaya

Celaya se ha ocupado en numerosas ocasiones de algunos poetas andaluces, probablemente olvidando esta condición, como Herrera, Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre y otros muchos entre los que podríamos destacar los poetas del grupo cordobés “Cántico”. En los trabajos donde presta su atención a dichos poetas no se observa una actitud negativa con respecto a la procedencia andaluza de los mismos, aunque tampoco positiva en tanto que la realidad de procedencia parece ignorarse. De cualquier forma nos queda su viejo y mantenido interés por estos poetas andaluces, entre los que muestra su preferencia: gusta más de Antonio Machado que del poeta de Moguer, andaluz universal. En estos trabajos y artículos, como ya he dicho, lo andaluz no se juzga abierta y conscientemente. Sólo nos interesa ahora quedarnos con el testimonio, probablemente no calculado por el poeta del Norte, que contradice ulteriores manifestaciones suyas con respecto a lo andaluz, como vamos a ver.

En el campo de su creación literaria, Celaya ha publicado algunos poemas donde trata acerca de lo andaluz. Así, en el poema “El martillo y

la paz”, de su libro de tema vasco *Rapsodia éuskara* (1961), enfrenta lo vasco, la laboriosidad vasca, a la indolencia andaluza, lo que ha generado continuas reacciones en contra del poeta donostiarra hasta el punto de haber incluido una nota explicativa al respecto en la última edición del poema en *El hilo rojo* (1977):

Este poema —dice— ha sido muy criticado por los andaluces, que hasta lo han calificado de “racista” (racista vasco). En realidad yo sólo quise contraponer la laboriosidad de los obreros vascos a la pereza en que viven sumidas las cigarras andaluzas. Lo único que yo quería defender era el trabajo. También la conquista de la libertad exige un esfuerzo y un trabajo. Por eso la indolencia andaluza —eso que llaman su sabiduría ancestral— me ataca los nervios. (Celaya, 1977).

Esta nota explicativa tiene valor no por la justificación parcial llevada a cabo por el poeta, sino muy especialmente por mostrar la linealidad de la misma —y del poema en cuestión— con respecto al inconsciente ideológico del poeta vasco, pleno de elementos de la burguesía nacionalista vasca, tal como veremos ahora.

Otro poema, también de *Rapsodia éuskara*, donde se trata de lo andaluz es en el clarísimamente titulado “De Norte a Sur”. En él da cabida a una vieja creencia sobre los poetas andaluces de posguerra, creencia que originó un enfrentamiento en 1954 en el Congreso de Poesía celebrado en Santiago de Compostela. Allí se contrapuso la poética de los poetas sociales a la de los poetas andaluces, reproduciendo un esquema simplista muy propio de la época: los poetas sociales eran los poetas comprometidos y los andaluces, los frívolos y formalistas.

“A un campesino andaluz”, de *Lo que faltaba* (1967), es un poema menos apasionado, de distinta orientación a los anteriores, en el que late cierta esperanza revolucionaria a pesar de todo. Para terminar este breve repaso descriptivo, he de señalar que Gabriel Celaya ha dirigido poemas epistolares a andaluces tan señalados como Bécquer, Alberti, José Luis Cano, Juan Ramón Jiménez, Leopoldo de Luis, Picasso y otros en los que generalmente se descubre admiración y amistad. Por otra parte, numerosas referencias explícitas e implícitas, positivas y negativas, a Andalucía se encuentran en *Iberia sumergida* (1978), curioso libro de afirmación poética de la identidad vasca.

Gabriel Celaya mantiene, pues, una actitud negativa con respecto a *lo andaluz*, noción bastante imprecisa y cuando menos equívoca y ambigua, punto de partida de una identificación de *lo vasco* por negación. Así pues, se observa que para resaltar lo vasco-ibero no sólo acude al tratamiento

en este caso de cuestiones y temas propios de ese pueblo, sino que lo contraponen a lo andaluz como la otra cara de la moneda, sinónimo de pereza, frivolidad, falta de seriedad, etc., llegándose a rozar un tipo de racismo al sustentarse en criterios étnicos o al menos al confundirlos con la práctica social de los vascos:

Nosotros, vascos, luchando
con el hierro, con lo terco, con el cansancio y la rabia
y allá en el Sur los flamencos,
los enanos asexuados que gorgotean y bailan.

Sé que éstos y otros versos constituyen una hipérbole poética, profundamente significativa por supuesto, pero no deja de ser una exageración que alcanza su sentido en el texto poético completo y dicho texto poético en las propias coordenadas históricas de su producción. Así pues, con todas las limitaciones consabidas, tal referencia al Sur es una referencia que alcanza su sentido en una poética, la de la poesía social, de fuerte compromiso político, que perseguía la eficacia expresiva traducida en eficacia social, frente a una poética de nulo compromiso salvo con la belleza, que supuestamente practicaban los poetas andaluces de posguerra, lo que generó poemas como el ya referido “De Norte a Sur”.

Esta poética, además, no se comprende en sus justas dimensiones aislada de un momento histórico presidido por la falta de todo tipo de libertades que incitan a la poesía a cumplir una función suplementaria, la de la lucha y reivindicación políticas. Pero, además, no olvidemos que en estos años *lo andaluz* ha sufrido un proceso de mixtificación que ha llevado al franquismo a la alienación del pueblo andaluz en algunos de sus rasgos culturales, con lo que *lo andaluz* significaba algo muy distinto a lo que hoy es. Por tanto, no debemos leer a Celaya *al pie de la letra*. La valoración negativa que él hace del Sur está contextualizada, por lo que no debemos imponer nuestra actual visión de lo andaluz, esto es, la de un pueblo trabajador sin trabajo en buena parte que tiene además alegría de vivir y profunda memoria histórica. Por lo tanto, podríamos pensar que Celaya asocia negativamente lo vasco a lo andaluz como modo de mostrar un camino de salida a la situación de ahogo político que se vivía en la España de aquellos años. Esto explica que, paradójicamente, él mismo continúe y lleve a sus extremos la poética machadiana, que vincula estrechamente con la poética unamuniana, lo andaluz y lo vasco, punto de partida de la poesía social. Hay en este sentido un poema de *Coser y cantar* (1955), libro firmado por Gabriel Celaya y Amparo Gastón, que especifica con claridad los grupos sociales del Sur que quedan salvados

de su crítica y resultan hermanados con los del Norte, tal como leemos en la segunda estrofa de “Muchas gracias/3”:

Pescadores, marineros,
hijos nobles del azul,
obreros, trabajadores
que estáis construyendo luz,
vencedores, burladores
de la mar hecha testuz,
somos uno, todos juntos
en el Norte y en el Sur.

En consecuencia, no es lo andaluz sin distinciones lo que él critica, sino que se mete con un tipo de ser andaluz, con una base de mixtificación que ha hecho parecer a un pueblo entero una cosa cuando se es otra. No deben alarmarse, pues, aquellos lectores andaluces heridos, ya que es de *otra* Andalucía de la que se habla negativamente. De cualquier forma, siempre nos quedará la duda de si en este rechazo celayano no se ha colado el inconsciente vasco al que me refería, despreciándose lo andaluz por no ser tan bueno como lo vasco.

Aproximación al estudio de la poesía y poética a través de algunos poemas y poemarios

Introducción a la poesía inédita de juventud: Danzas

Danzas constituye una breve sección poética perfectamente diferenciada del libro inédito *Poesías de papel de seda*, escrito entre abril y mayo de 1929 por el joven estudiante donostiarra Rafael Múgica, aprendiz de poeta y aprendiz de pintor que anda soportando por ese tiempo unos impuestos estudios de ingeniería industrial, si bien los va sobrellevando al vivir intensamente el abierto horizonte de modernidad y de renovación cultural y artística que reina en la Residencia de Estudiantes, institución madrileña en la que vive hasta concluir sus estudios superiores, y al dar cauce a su plural vocación artística escribiendo, dibujando y pintando sin descanso. Este joven llegaría a ser, pasado el tiempo de formación y de búsqueda de su identidad y genuina voz literaria, el conocido poeta Gabriel Celaya (Hernani, 1911-Madrid, 1991), Premio “Lycéum Club Femenino” (1936), Premio de la Crítica (1957, en su primera convocatoria), Premio Atalaya de Poesía (1963), Premio Libera Stampa (1963), Premio Internacional Etna-Taormina (1969) y Premio Nacional de las Letras Españolas (1986), amén de doctor *honoris causa* por la Universidad de Granada, entre otras distinciones.

El original del libro, mecanografiado en un ya desvaído color azul y encuadrado en formato 16 x 11 cm, se encuentra en el Centro Cultural “Koldo Mitxelena” de San Sebastián formando parte del importante legado documental y bibliográfico que Gabriel Celaya depositara en vida en dicha institución guipuzcoana. Los siete poemas que nutren la sección que damos a conocer ocupan desde la página 25 a la 33 del manuscrito, incluida una portadilla con el título de la sección —DANZAS— y el nombre de su

autor —RAFAEL mugica (sic). Se presentan allí los poemas limpiamente mecanografiados —sólo hay una corrección— y señalados los espacios interestróficos, usando letra mayúscula para el comienzo de todos y cada uno de los versos y descuidando completamente el uso normalizado de las tildes y, en ocasiones, el de la puntuación, lo que he corregido para la presente edición al no observar intención artística en dichos usos y no contravenir por lo tanto la joven voluntad de su autor.

Tal vez no resulte necesario insistir demasiado, a la vista de los datos ofrecidos en los párrafos anteriores, en que el lector se va a encontrar con unos poemas de una persona de dieciocho años que anda en búsqueda de su propio modo de escritura poética y en un muy difícil proceso de consolidación de su vocación literaria, dadas las muy directas presiones familiares para que abandonara tales inquietudes. No busque, pues, el lector la consumada voz poética de Celaya, sino la balbuciente y mimética voz de Rafael Múgica que está haciendo del arte de la palabra uno de los ejes de su vida. Si publicamos estos poemas aquí y ahora, con la autorización expresa de Amparo Gastón, viuda del poeta, es con la intención de hacer posible el reconocimiento de un hermoso estrato del territorio visible de su poesía, un estrato que, si bien él nunca dio a la luz, tampoco destruyó ni prohibió expresamente que se viera. Todo lo contrario, pues no sólo lo conservó, lo nombró y lo encuadernó, sino que incluso le antepuso una suerte de prólogo-justificación claramente mostrativo de los indecisos caminos poéticos perseguidos y de su abierta y decidida afiliación a la modernidad dominante en su tiempo, a la vez que dicho texto preliminar nos está hablando de su incipiente vocación por la interpretación y la crítica y de sus deseos de explicar y explicarse. Pues bien, allí se lee:

En la primera parte de estas *Poesías de papel de seda* van recogidos mis primeros ensayos de poesía moderna después de *Leonora*. Se notará en ellos la falta de dominio en mi nuevo estilo, la incerteza de mi espíritu ante el problema “lo que debe ser una poesía de vanguardia” y, en fin, ciertos atisbos románticos que en vano se disfrazan en imágenes; el espíritu que las animó es el mismo de *Leonora*. [Celaya, original inédito de 1929].

Efectuada esta observación y reconocidas expresamente por el propio poeta sus carencias, podemos pasar a leer sin más prejuicios las danzas poéticas que siguen, si bien antes quiero señalarle al lector que, por estos años, nuestro joven autor mantiene también una actividad pictórica. Sus cuadros y dibujos, coetáneos de los poemas, son de trazo ágil y de proyección vanguardista, por lo general en pequeño formato. Esta faceta

creadora de nuestro autor, tan querida por él, está comenzando a ser conocida y reconocida. No en balde intuía su importancia e interés cuando en 1994 recomendé a Amparo Gastón que la diera a conocer, rescatándola del olvido de los armarios y de las carpetas. En este sentido, resultó decisiva la exposición de parte de su obra celebrada entre octubre y diciembre de 1996 en Madrid, en la Residencia de Estudiantes, luego llevada a otras instituciones, de la que ha quedado un hermoso catálogo, *Los dibujos de Gabriel Celaya* (Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Koldo Mitxelena Kulturanea, 1996).

I

DANZA DE LAS SOMBRAS

Girando en torno al fuego
un delirio de sombras
danza a paso lento.

Las llamas tocan parches
en rojos atambores
y gira, gira, gira
un vértigo de negros.

La Luna, blanco centro
sobre el que la redonda noche rueda
volando sobre el fuego.

II

DANZA DEL VIENTO

El viento salta. Galopa.
Gira en anillos redondos
Azules de azul del cielo.

Corre, caballo blanco,
sonando cascos de plata,
sólo la ira del látigo
podrá calmar tu arrebató.

Corre, caballo de hielo,
caballo de cuerpo frío,
brote en tus venas el fuego.

III

DANZA DE LA TEMPESTAD

En torbellinos y vértigo,
aferrado al huracán,
mueve satisfecho el viento
su cola de pavo real.

El cielo, tiznes de humo,
negra pizarra que el trueno,
ofrece a las rojas sedas
de los lívidos relámpagos.

Angelotes africanos
vuelan sobre fondos grises
con monótono compás.

IV

DANZA DEL FRENESÍ

Brincar, correr,
volar por los aires,
saltar sobre el mar.
Subir a la Luna,
cogerla,
besarla,
volverla a dejar.

Correr contra el viento,
rasgando sus sedas.
Volar. Vagar.
Coger mil estrellas
en un saco negro,

traerlas,
sacarlas
y después: Jugar.

V

DANZA DEL MAR

Clarines blancos la espuma,
clarines verdes la mar
siguen el raudo compás
de las olas en la costa.

El verde-azul resuelto
en líneas estilizadas
y movimientos de danza,
mueve ondulante su cuerpo.

Fluyen fáciles las ondas
deshaciéndose en caderas.

VI

DANZA DEL ROMÁNTICO

No danza.
Mueven las mariposas alas blancas,
los cristales se hacen de hielo,
la noche se hace silencio.

Los árboles lloran
con lágrimas doradas
sus troncos decrepitos.
No hay más música
que aquella de la Luna pálida
cabrilleando en las aguas.

Y caminar.
No danzar.
Caminar con paso lento.

VII

DANZA DE LA MUJER

Bailan carnes sonrosadas
con pátina de piel morena,
junco que flebil la música
mueve acompasado viento.
Toda sonrisas y guiños,
incitaciones del rojo,
de lo blanco y de lo negro.

Toboganes, carruseles,
un movimiento de feria
ofreciendo nuevos vértigos,
nuevas danzas, nuevos cielos.

Presentación de Marea del silencio

El proyecto editorial BIBLIOTECA GABRIEL CELAYA de publicación facsimilar de las más significativas obras de Gabriel Celaya (1911-1991), auspiciado por el Koldo Mitxelena Kulturanea, institución de la Diputación Foral de Guipúzcoa depositaria del fondo documental y biblioteca del poeta vasco, debe iniciarse necesariamente con la publicación de su libro *Marea del silencio* no sólo por haber sido su *opera prima*, sino por resultar este primerizo libro absolutamente desconocido para los lectores al menos en su edición primera (Zarauz, Itxaropena, 1935), única edición exenta del mismo.

El desconocimiento de aquella edición, que fuera costeada por su autor y encargada a los talleres editoriales de Itxaropena de Zarauz, no alcanza su justificación en las razones habituales que suelen rodear a todo autor novel o a la mala distribución de la casa editorial o a la posible escasa calidad del libro, que no es nuestro caso, sino en la convulsa situación histórica de la España de los años treinta, situación que derivó en una guerra civil, guerra que cegó horizontes vitales y políticos, arrasó vidas y bienes, económicos y culturales, diezmando al país y provocando perniciosos efectos. Pues bien, entre estos y tras un bombardeo, cabe situar la destrucción prácticamente completa de los ejemplares —la tirada había sido de quinientos— de dicha primera edición que el joven poeta Rafael Múgica había depositado para su distribución y venta en la librería de León Sánchez Cuesta situada en la calle Mayor de Madrid.

Así pues, aunque *Marea del silencio* fue recogido en sendas ediciones de la poesía completa —ediciones incompletas en realidad por motivos bien distintos, en lo que no podemos entrar ahora— de Gabriel Celaya —en *Poesías Completas* (Madrid, Aguilar, 1969, pp. 35-84) y en *Poesías Completas. 1: Poesía escrita entre 1932 y 1939* (Barcelona, Laia, 1977, pp. 19-61)— nunca pudo ser leído en su alojamiento material primero. Es, pues, hora de reparar aquel daño con la reposición editorial de este poemario de juventud escrito entre 1932 y 1934 en la Residencia de Estudiantes en su mayor parte y, al mismo tiempo que suturamos de este modo una abierta herida cultural de guerra, es ocasión de ofrecer la poesía de nuestro autor a lectores desconocedores de esta obra y muy especialmente a lectores que sólo conocen una parte de la misma, la que ha alimentado sobremanera el tópico de poeta social que, con vocación de exclusividad, ha venido pesando sobre nuestro poeta. En este sentido, alcanza todavía mayor justificación la presente publicación cuya lectura puede resultar muy beneficiosa a la hora de encontrarse con la voz de Rafael Múgica, el joven poeta inmerso en la modernidad de su tiempo, el poeta que se ensaya con poemas plenos de resonancias textuales vanguardistas y neorrománticas, con influencias del mundo poético español de entonces, muy especialmente del 27, y del surrealismo francés, corriente que había conocido directamente en sus repetidos viajes a Francia y de la que se sentía profundamente seguidor.

Aunque el propósito de esta presentación no es ofrecer un exhaustivo estudio, sino proporcionar al lector la información imprescindible y operativa para comenzar la lectura del libro, amén de unos trazos sobre aspectos formales y temáticos, no podemos soslayar la cuestión del nombre puesto al frente de la portada del mismo, pues, tal como se ha podido comprobar hasta aquí, el autor responsable de la edición primera aparece con el nombre de Rafael Múgica. Pues bien, nuestro autor, hoy conocido y reconocido como Gabriel Celaya, comenzó usando su primer nombre y apellido legales al frente de sus obras, la que nos ocupa y otras inéditas de aquel momento, sin olvidarnos de su ocasional presencia posterior en *La soledad cerrada* (San Sebastián, Norte, 1947) y en el mismo título de alguno de sus libros de los años treinta recuperados para la edición muy tardíamente, tal como ocurre con *Poemas de Rafael Múgica* (Bilbao, Círculo Literario de Autores, 1967). Andando el tiempo, una vez que en la segunda mitad de los años cuarenta nuestro poeta decide romper su autoimpuesto silencio y crea los nombres de Gabriel Celaya —en 1946 firma así la edición de *Tentativas*, obra en prosa que cristaliza su universo literario de toda una década, no dejando de usarlo nunca desde entonces— y de Juan de Leceta —en 1947 lo coloca al frente de *Tranquilamente hablando*, la voz poética coloquial

de ecos existencialistas— para amparar determinadas publicaciones suyas de muy diferente orientación estética, el nombre de Rafael Múgica no sólo se corresponde con su nombre y apellido legales sino que al mismo tiempo funciona en la práctica como heterónimo al ser usado por nuestro poeta para amparar su obra juvenil de perfil neorromántico, vanguardista y surrealista. Esto explica que en las ediciones posteriores de *Marea del silencio*, el poeta vasco utilice su principal heterónimo, Gabriel Celaya, para responsabilizarse de ésta y del resto de sus obras, si bien colocando después del título del libro que presentamos el nombre de aquel joven donostiarra enamorado de la pintura y de la poesía que trató inutilmente, con la publicación de esta obra y con otras actividades literarias, de construirse una vida de escritor que le permitiera desembarazarse del futuro profesional a que estaba abocado según los proyectos familiares: director gerente de la empresa “Herederos de Ramón Múgica”, algo que ocurrió inevitablemente en ese mismo año de 1935. La guerra que estallaría al año siguiente complicaría más la situación.

Marea del silencio está integrado por un total de cuarenta y ocho poemas, seleccionados de entre una muy importante cantidad de poesía escrita desde 1932, según hemos podido comprobar en nuestra consulta del fondo documental antes referido, pues en él se conservan unos voluminosos archivadores en formato cuartilla con la obra inédita. El libro aparece estructurado en cuatro numeradas secciones sin título, con un desigual número de poemas entre sí. Por ejemplo, la primera consta de dieciseis, de los que sólo aparecen titulados cuatro: “Desnudo en la brisa”, “Cima”, “Meditación” y “Plástica del toro”; la segunda sección cuenta con un total de once poemas, de los que cinco llevan título: “Tarde de lluvia”, “Interior”, “Venus”, “Sonámbulo” y “Museo”; la tercera, doce y con título tres: “Onda del silencio”, “Locura de la luna” y “Acebos y luna”; finalmente, la cuarta posee siete sin título ninguno de ellos.

El libro todo continúa la entonces joven tradición del versolibrismo, si bien no resultan ajenas ciertas estructuras que recuerdan cantarcillos populares e incluso la estructura tipo rima. En él van mezclándose indistintamente los versos de muy corta y larga andadura, aunque sobresalen los versos de menor extensión en las tres primeras partes frente a lo que ocurre en la cuarta, a lo que se suma en estos dos grupos establecidos la presencia de poemas de corta extensión en el primero y los más largos en el último, lo que subraya en el caso de la parte cuarta el cuidado abandono de la forma controlada. Es, pues, un libro multiforme que apunta por diversos caminos hacia la modernidad de su tiempo, pasando del tratamiento del tema de la naturaleza como en los once poemas iniciales, una naturaleza gozosa que es pureza y desnudez, a los poemas de indagación

introspectiva que desconsidera el mundo exterior, tal como ocurre en los poemas finales. Por otra parte, *Marea del silencio* se deja calar por los ecos lorquianos, guillenianos y albertianos, constituyendo los poemas de clara estirpe surrealista la red dominante del libro, lo que se hace notar con la presencia de elementos simbólicos y motivos temáticos como los ángeles y las estatuas, que apuntan hacia una temática del misterio, y el silencio que es visto como una fuerza angustiosa que gravita, de ahí el título del libro —léase el poema “Onda del silencio”—, sobre el poeta, al igual que ocurre con la luna que se ve como misteriosa fuerza amenazante, aniquiladora. El yo y el mundo interior del poeta alcanzan también, como decía, protagonismo temático en algunos poemas, poemas que se llenan de imágenes atrevidas, chocantes e hirientes, a veces herméticas, y de palabras que se refieren al mundo de la técnica, de la ciencia, etcétera.

En fin, el lector notará todos estos aspectos por sí mismo y se percatará del arco que forman los poemas del libro: los que suponen control, depuración y cierta precisión a los que son fruto de la entrega al flujo creador propugnado por el surrealismo. En cualquier caso, notará la presencia, todo lo joven e inexperta que se quiera, de una voz poética genuina que habría de hacerse escuchar en el panorama de la poesía vasca y española de las seis últimas décadas.

En la luz negra y radiante: *Poética, tipología metafórica y simbolización surrealistas en Poemas de Rafael Múgica*

Septiembre tiene un corazón de tardes blancas

Gabriel Celaya

1. El presente estudio obedece a la finalidad de someter a discusión el lenguaje figurado como objeto de la historia literaria, entendiendo que los diversos usos poéticos de la lengua, española en nuestro caso, constituyen un complejo entramado semántico que viene a configurar la obra poética, por lo que toda la caracterización y tipología particulares que podamos efectuar de estos usos, con mayor insistencia en los metafóricos por razones que bien claramente se comprenden a la luz del desarrollo de la teoría literaria de nuestro tiempo, resultan primordiales a la hora de estudiar los hechos literarios desde una consideración histórica, lo que viene a suponer una superación de ciertas perspectivas históricas elementalmente externas cuando no cerradamente genéticas, sin que ello nos lleve a caer

en los excesos formalistas de antaño ni en su estrechísima comprensión de la historia literaria.

Así pues, el ángulo desde el que se sugiere mirar históricamente el discurso poético español producido en un periodo de cincuenta y dos años verdaderamente cruciales para la constitución de este moderno discurso, el que va de 1885 al desgraciado año de 1936, en que, recordando a Rubén Darío, se comenzó a dejar de llamar literariamente al pan pan y al vino vino, resulta oportuno y necesario. En este sentido, me propongo aportar a la discusión los resultados del análisis de *Poemas de Rafael Múgica*, un libro poético escrito por un joven estudiante de ingeniería industrial a lo largo del mes de mayo de 1934 en la madrileña Residencia de Estudiantes, en un ambiente todavía de modernidad intelectual y artística. Este libro de poemas en prosa, escrito, como digo, de una tacada por el joven Rafael Múgica en un tiempo republicano en que todo era posible, ha tenido una indeseable vida literaria, pues su autor lo mantuvo inédito hasta el año 1967, año en que vio la luz en una colección literaria bilbaína de escasa difusión, “Comunicación Literaria de Autores”, lo que tal vez ayude a explicar su, según las informaciones que poseo, general desconocimiento por la crítica inmediata. Posteriormente, tras su no inclusión en la primera edición, la de la editorial Aguilar, de las *Poesías Completas*, en 1969, exclusión que muy bien puede atribuirse a que la edición citada se encontraría cerrada en el momento en que vio la luz *Poemas de Rafael Múgica*, Gabriel Celaya lo incorpora con todo merecimiento a la segunda edición —en varios tomos— de sus *Poesías Completas*, iniciada en 1977 por la editorial Laia, ofreciéndolo en el tomo primero dedicado a recoger los libros escritos entre 1932 y 1939. Es, pues, a partir de entonces cuando la minoría inmensa de los lectores de poesía tiene acceso a este libro de cuyo interés histórico-literario me cabe escasa duda por constituir una no menor muestra de escritura y reflexión metapoéticas claramente surrealistas en lengua española, lo que justifica el presente estudio y la aportación que pueda suponer al debate inconcluso de la cuestión del surrealismo en España.

Pero antes de ofrecer los resultados del análisis, debo aclarar un par de cuestiones previas. La primera se refiere al autor del libro y al problema de sus diferentes nombres. Como se habrá reparado, el título del libro incluye el nombre del joven poeta que lo compuso, en tanto que es Gabriel Celaya el nombre de quien se hace responsable directo del mismo. Esta cuestión no es baladí, como tuve ocasión de explicar (Chicharro, 1980), a la hora de comprender el sentido en que el escritor vasco emplea sus diversos heterónimos. Pues bien, Rafael Múgica, no solamente se corresponde con el nombre propio y primer apellido legales, sino que llega a funcionar

para nuestro autor como heterónimo, el que viene a corresponderse con la ideología estética y escritura de influencias neorrománticas, vanguardistas y surrealistas.

La segunda cuestión se refiere al momento de primera publicación del libro, en el año 1967, pues cabe preguntarse qué sentido tiene que Celaya recuperara un antiguo original, independientemente ahora de otras consideraciones acerca del grado de repercusión real —escaso, según estimo— que tuviera la publicación. Pues bien, dado que todo acto por gratuito y desinteresado que resulte a simple vista adquiere finalmente una significación, podemos pensar que la recuperación de este libro para su publicación a finales de los años sesenta supuso un modo de buscar soluciones y abrir salidas a la crisis en que la poesía social-realista, abusivamente practicada por entonces, estaba entrando. No resulta despreciable, a tenor de lo que ocurriría luego en la propia obra de Celaya y en el seno de la poesía española, esta “vuelta” a una poesía que, sin despreciar cierto hilo discursivo, abogaba a veces de palabra y a veces de obra por desatender a la razón lógica favoreciendo el flujo creador y procurando una red textual salpicada de tan atrevidas como brillantes metáforas, etc., esto es, una poesía que invitaba a la experimentación, recuperando de este modo la memoria de cierto aire vanguardista, el aire de lo que había supuesto el principio del fin de las vanguardias al irse resquebrajando la trampa verbal de la obra en sí, proyectándose en la vida inconsciente.

2. *Poemas de Rafael Múgica*, digámoslo desde el principio, supone el desarrollo máximo de la escritura poética de influencia surrealista presente en la primera etapa poética de Gabriel Celaya, etapa que se extiende desde 1932 hasta, siempre aproximadamente, 1943. En concreto nuestro libro lleva hasta su mayor altura, sin que esta afirmación última nos induzca a perder de vista que se trata en todo caso de jóvenes libros de poesía y, como tales, de cierta facilidad mimética (ahí queda el lorquiano poema 5 de la última parte del libro, por ejemplo), la poética surrealista que configura en buena medida la parte última de *Marea del silencio*, de 1935, primer libro publicado por Celaya, en el que se cruzan poemas plenos de resonancias textuales vanguardistas y neorrománticas, con influencias del mundo poético español de su momento, muy especialmente del 27, y del surrealismo francés que el joven poeta había conocido directamente en sus repetidos viajes a Francia y del que se sentía seguidor (*cf.*: Celaya, 1975; y Chicharro, 1985). Esta es, como decía, la razón que justifica el análisis del uso poético que de la lengua se hace en el libro, así como justifica el estudio de los principios poéticos en que tal uso halla su fundamento, máxime cuando estos se manifiestan abiertamente en bastantes textos

poéticos, aunque tales concreciones reflexivas en poesía nos pongan ya sobre la pista de que el surrealismo celayano no se desprende del todo de lo que es una escritura poética recorrida por un hilo racional que se alía a la técnica de expresar directamente las zonas oscuras inconscientes, tal como llegó a plantear el propio André Breton al preguntarse por las posibilidades del puro automatismo psíquico en la creación. Asimismo anuncian lo que Ángel González llamó “decidida vocación realista” de toda su poesía, aunque en este caso se den cita imágenes futuristas y visiones surrealistas (González, 1977: 12).

El libro consta de un total de sesenta y dos poemas, de escasa extensión, sin titular ninguno de ellos, distribuidos entre las siguientes cinco partes, éstas sí muy expresivamente tituladas: “En la luz negra y radiante”, “El total anticipado”, “Luna virgen”, “En par de los levantes de la aurora” y “Summa de los días”, que albergan respectivamente doce, catorce, doce, trece y once poemas. Todos ellos en prosa, lo que parece resultar adecuado para dar cabida a cierta momentánea abundancia creadora surrealista que provoca repeticiones y la consecutiva asociación de ideas haciendo posible el efecto del desbordamiento de lo que con cierto control, no hubiera pasado de ser un largo verso libre del tipo de los que llenan la última referida parte de *Marea del silencio*. En cualquier caso, son muy frecuentes los elementos de mera repetición, como digo, en todos los niveles lingüísticos, así como son abundantes otras estructuras de emparejamiento que aseguran un ritmo y, por supuesto, un ritmo de ideas en los poemas, de lo que ofreceré ejemplos.

3. Como acabo de afirmar, en este libro se dan cita poemas de tono reflexivo en los que, de palabra y de obra, quedan expuestos cuando no mostrados algunos de los aspectos y rasgos fundamentales de una poética y poesía surrealistas. Así, se define lo que es la poesía, explicándose su principio creador; se caracteriza la génesis del poema, exponiéndose el esencial concepto de escritura automática y ciertas oportunas técnicas creadoras con las que lograr los resultados más convenientes en este sentido. Pues bien, por tratarse de cuestiones en efecto fundamentales cuyo particular conocimiento nos puede servir de preciosa utilidad para comprender el poemario en su lógica interna y en consecuencia el sentido originario del uso poético que de la lengua se hace en el mismo, centraré mi atención en ellas.

Para el joven poeta Rafael Múgica, no cabe la menor duda, toda definición de poesía resulta imposible, quedándole sólo la posibilidad del reconocimiento de su naturaleza misteriosa. La poesía es, pues, el misterio

en el que el poeta bucea oscuramente e indaga alógicamente, obteniendo el resultado verbal de ese angustiado viaje a una región o trasmundo interno tan misterioso como ingobernable. Esto explica, por ejemplo, que muchas expresiones metafóricas continuadas en poemas como el tercero de la primera parte utilicen en su construcción la idea de que este acto de exploración seminconsciente —“párpado entreabierto”, en poema 1 de la segunda parte, entre otros— en las interioridades psíquicas constituya una suerte de inmersión en el agua marina, cuya oscura profundidad abismal recorre el poeta como si fuera un buzo:

Mi alcoba estaba llena de agua:
 Un agua espesa, pesada, negrísima.
 Y yo avanzaba por el fondo de esa agua lentamente, entorpecido.
 Avanzaba como un buzo o un sonámbulo por el fondo del silencio submarino.
 Me asomaba a los espejos como se asoma uno a los abismos donde
 nos espera la muerte con los brazos en cruz.
 O volvía sobre mis pasos. Vacilaba.
 O me sentaba en una silla y esperaba, rígido,
 la visita del que siempre está a punto de llegar pero nunca viene.

Esta idea de descenso abismal, presente también en el poema 10 de “En la luz negra y radiante”,

Por la escalera de caracol de la noche se descende
 —¡Cerrad todas las puertas de cristal!—;
 por la escalera de caracol se descende a la sala de ébano
 y hule donde tiemblan los cuerpos desnudos.

nos lleva a suponer que el poeta entiende el misterioso mundo del inconsciente más como un nivel “sub” o bajo de la conciencia que como un plano de funcionamiento autónomo y diferenciado presente en todo ser humano.

Por otra parte, en el primer poema citado aparece ya una tan significativa como clara metáfora de lo que es un estado onírico y de la función finalmente cognoscitiva que cumple el mundo de los sueños, sueños en los que el poeta-sonámbulo se mira tan angustiada como sorprendido. Me estoy refiriendo a la repetida metáfora de los espejos, presente con este mismo valor también en los poemas cuarto y octavo de la primera parte, de los que cito los siguientes fragmentos, así como en el sexto de la segunda:

A la luz de la luna,
 el espejo pierde su brillo y se convierte en la puerta de cristal por
 donde se entra
 en la cámara pequeña donde dos hombres mudos se miran fijamente,
 hieráticos, hasta entrar en la muerte.

(Poema 4)

En el umbral del espejo, me espera un ángel de cristal,
 y en el encerado negro, brillante de noche y decisivo, un ángel de gas rosa.

(Poema 8)

Pero volvamos a esa idea de la poesía como misterio de la que participa nuestro joven poeta, a esa idea de que la poesía no puede lograrse con los abiertos ojos de la razón, por lo que su lógica productiva tiene su origen en un espacio ingobernable y alógico, radicalmente extraño. Leamos algunos fragmentos de sus poemas. Así, del poema quinto de la primera parte del libro:

Y declararé la aventura de los lunáticos que cruzan las plazas
 vacías hasta con luna llena, bajo la amenaza de los relojes implacables.
 Algún día traicionaré todos los misterios
 aunque quizás luego tenga que callarme para siempre.

El poema decimocuarto de la segunda parte resulta muy claro en este sentido:

Mi mano derecha va contándole a mi mano izquierda los dedos:
 Uno, dos, tres, cuatro, mil millones, un pájaro —son cinco— y un poema.
 ¡Regalos y regalos para todos los niños!
 Mis manos, asustadas, se paran contra el cielo.
 Con su perfil precisan dos guarismos posibles que no sé cuánto cuentan.
 Debe haber un error.
 Yo no sumo, sucedo. Transcuro como un verso.
 Un poema —¡sábedlo!— es esa equivocación que el hombre comete
 cuando cuenta el número de estrellas.

Pero un poema además no sólo es el resultado de una lógica productiva extraña a la abierta luz de la razón, en lo que insistiré ahora, sino que también es una suerte de huella verbal, la ceniza o resonancia textual que queda tras la estremecida experiencia de la inmersión especular en el abismo misterioso de las interioridades psíquicas, tal como leemos en una espléndida metáfora con que se cierra el poema segundo de la cuarta

parte, “En par de los levantes de la aurora”, título de honda inspiración sanjuanista, que el poeta utiliza significativamente ahora para nombrar el conjunto de poemas en los que se aborda el paulatino regreso a la conciencia después de la inmersión en la luz negra y radiante:

Por el arco de cristal de la noche se van los sonámbulos de ojos
fríos y claros con el rostro velado,
y se van los ángeles de plata violeta que llevan de la mano a los poetas.

Por el arco de cristal vuelven a toda vela cien navíos y con los cien navíos
juntos se hace el alba.

Los poetas vienen en la proa, ciegos, cantando,
y traen sobre los brazos, muerto, un ángel de ceniza blanca y
ojos de pálida luz nocturna.

La lectura de estos textos poéticos nos va conduciendo por lo demás a comprender el alto valor significativo que el poeta atribuye a otros elementos como por ejemplo la noche, un símbolo-eje de todo el libro que ampara la concepción de la poesía como misterio. La noche, que no las noches pues para el poeta funciona arquetípicamente, viene a ser la ocasión justa más idónea para proceder a ese tan angustioso y estremecido como revelador viaje interior. De ahí que sea la noche la que abra paradójicamente los ojos hacia dentro haciendo percibir al poeta el insondable abismo del misterio. Esto explica que constituya una metáfora cuya frecuencia e intensidad de uso la hace funcionar como un importante símbolo del libro que nos ocupa. Esto explica también el sentido del título de la primera parte, “En la luz negra y radiante”, título que tomo prestado en esta ocasión por resultar algo más que una expresión paradójica, pues con tal sintagma viene a ponerse de manifiesto el poder revelador e iluminador de la oscuridad frente a la luz de la razón, la luz de la vigilia. Este elemento simbólico resulta clave para, por otra parte, explicar la articulación o arquitectura interna de las diversas partes del libro, pues genera una relación dialéctica con las mismas. Quiero decir que los poemas se agrupan en un orden significativo interno que tiene su más alto momento revelador en las tres primeras partes gobernadas por las ideas y los símbolos del misterio, de la noche y de la luna, estrechamente vinculados entre sí, a las que siguen las partes cuarta y quinta en las que el poeta ofrece los textos poéticos del despertar o regreso del viaje interior que coincide con la luz del alba, “En par de los levantes de la aurora”, como decía, textos en los que el poeta añora la mágica experiencia nocturna de ver con los ojos cerrados.

Finalmente, en la expresivamente titulada quinta parte, “Summa de los días”, el joven poeta ofrece aquellos poemas que tienen como referente la diurna cotidianidad de las horas sucesivas, el adulto tiempo medido, los meses del año frente al tiempo total de la noche, el mundo convencional del trabajo y del descanso, etc., como veremos, que configuran un mundo de valores orgullosamente criticados y rechazados por la “revolucionaria” actitud del joven surrealista que en su horizonte se había propuesto cambiar la vida de modo mimético a cómo desde el marxismo se propugnaba transformar el mundo, algo de lo que tuve ocasión de ocuparme (Chicharro, 1985)⁸⁴. Pues bien, expuestas estas globales consideraciones interpretativas conozcamos ahora en los textos mismos cuanto acabo de exponer.

El primer poema del libro introduce al lector en la problemática que atraviesa buena parte del mismo por cuanto plantea sucesivamente el poder iluminador de la noche, la capacidad de visión del poeta, su angustia frente a esa región interior misteriosa de la que sólo cabe su mostración en el poema, que no explicación racional, como estamos viendo:

Mas si es de noche, todos brillamos de uno en uno tristemente absolutos.
Aunque es de noche, veo. Y veo demasiado.
A veces me da miedo ver todo lo que veo,
y si llego a nombrarlo, me parece que explico.
Mas no explico, pues no puede
explicarse ese trasmundo, más que bello, sagrado.
¡Ojalá me creyeráis! No estaría tan solo.

En el poema segundo de esta primera parte, junto a imágenes de aire onírico y con el nuevo empleo de la metáfora del jinete en tanto modo de aludir al otro yo, vuelve a aparecer el símbolo de la noche:

Galopando por los arcos de la noche,
entre columnas rotas, ha llegado un jinete
y se ha detenido en el límite mirándome con sus ojos comidos de luna y
de yedra.

84. Tal vez sea el caso de Gabriel Celaya, entre los poetas españoles, uno de los más representativos de una radical actitud surrealista “revolucionaria” y combativa desde que descubrió tal movimiento, es decir, desde un principio. Por esta razón, las afirmaciones de Vittorio Bodini no pueden emplearse en nuestro caso linealmente: “Obviamente no les falta a los españoles, como no le falta a ninguna poesía, la voluntad de cambiar el mundo, pero no está explícita, ni es consciente: será un punto de llegada no buscado, no un punto de partida declarado.” (Bodini, 1971: 129).

Aparece nuevamente en los poemas quinto (*Algún día acabaré por decir lo que pasa todas las noches a la sombra de las estatuas de los jardines públicos*), sexto (*Algunas noches, la luna es una nave de plata libre en el mar sin orillas*), octavo (*En el umbral del espejo, me espera un ángel de cristal, y en el encerado negro, brillante de noche y decisivo, un ángel de gas rosa*), noveno (*En el centro de la noche se levanta el torreón de los siete donceles que se durmieron en otro milenio*), décimo (*Por la escalera de caracol de la noche se descende*), undécimo (*La noche centellea o tiritita como un cuerpo desnudo*) y duodécimo (*A veces, al retirar la mano —era de noche—, me encontraba entre los dedos con una pequeña forma suavísima y redonda*) de la primera parte, con este mismo valor significativo, como se ha podido deducir. En la segunda parte, “El total anticipado”, encontramos poemas en los que este símbolo no sólo es nombrado circunstancialmente, esto es, para señalar un momento o situación o estado visionario u onírico, lo que ocurre en los poemas tercero, cuarto, octavo, noveno y duodécimo, sino que es el tema único del poema. Así, el poema primero, pleno de metáforas de las llamadas *in absentia*, personifica la noche y la convierte en interlocutora muda del sujeto poético,

¡Oh noche!
no sé si eres un pez dormido ante un párpado entreabierto y sensible o si eres
un lince de fósforo blanco perseguido por un tigre de oro.

No sé.

¡Oh noche, vibrante como un grito de cólera y deseo confundidos!

Recoge tu cabello, invisible entre las estrellas.

O déjalo volar muertamente en el aire, mientras en los montes
oscuros tiembla la plata de las tormentas.

Recoge tus cabellos.

¡Oh noche! No sé.

No sé. ¡Oh noche de alas dobles y ojos sin mirada!

Pero la noche no solamente muestra un rostro positivo, sino que es caracterizada a veces por el poeta angustiosamente —*La noche es un párpado de angustia, y la luna, el dolor de una mirada*, dice en el poema 11—, por lo que con ella se pone en el límite:

La noche tiene dos manos:
 Con una me coge por la cintura; con la otra me tapa los ojos.
 La noche tiene dos rostros:
 Con uno sonríe a la muerte; con otro besa al amante.
 La noche tiene dos gritos.
 ¡No os asoméis a su abismo!

De ahí que esta misma, a pesar de todo, deseada angustia recorra el texto completo del poema séptimo:

Frente al cielo impetuoso, con los puños apretados
 (el balcón abierto, los ojos cerrados),
 estoy esperando y temiendo la agonía voluptuosa de la noche.

Esperando temiendo
 que sus dedos sutiles y delgados rocen los labios sensibles de mi herida.

Este elemento simbólico cabalga también por las restantes partes del libro, aunque va perdiendo intensidad hasta llegar a aparecer solamente una vez en la quinta parte, "Summa de los días", dedicada a recoger poemas con referentes diurnos y del mundo social y cotidiano, como he dicho. Así, en el poema primero de la misma, el poeta invoca la noche como algo decisivo, único y sagrado frente a los días que se cuentan conforme el calendario:

Cada noche es la noche total, única, pura.
 Mas los días se cuentan de uno en uno y transcurren conforme al calendario.

Por esta razón, no extraña que el poeta añore la radiante y negra luz de la noche cuando comprueba que ese estado de mágica y misteriosa existencia comienza a disiparse con la llegada de la luz del amanecer, la luz de la vigilia o de la razón, como sabemos, llegando a llamarla impulsivamente, tal como se lee en el poema primero de "En par de los levantes de la aurora", parte en la que este motivo temático aparece también en los poemas segundo, cuarto y octavo:

Salgo de la gruta lila y plata reflejada en unas aguas de ardiente blanco que es la noche.

Salgo hacia el alba: Mar y cielo iguales, azul hastío, vacuas distancias.

¡Oh, vuelve, vuelve, noche; aun cuando sean falsas todas tus maravillas!

La noche, finalmente, queda vinculada estrechamente a otro elemento simbólico de primera magnitud surrealista, el representado por la luna, el astro misterioso y nocturno, la perfecta desnudez cristalizada, plenitud sin énfasis, forma clara y quieta. De ahí que en la parte tercera, “Luna virgen”, la noche aparezca como la condición previa necesaria para su existencia. Así, tras definir nuevamente la noche en el poema cuarto de esta parte en tanto que *ojo de sombra dorada que el silencio o la atención ponen brillante y que el espanto dilata*, el poeta se refiere a ella como *la madreperla de la luna* (poema sexto) y a la luna en tanto que *el corazón morado de la noche* (poema décimo). Así pues, este elemento simbólico, que refleja un poderoso rayo de luz blanca, es nombrado por el poeta mediante sugerentes metáforas que ocultan el plano real tales como *la cabeza de plata de la noche* (poema 10 de la segunda parte) o como *mujer dormida en el fondo del ojo redondo de la noche* (poema 4) y entra también en relación dialéctica negativa con los elementos diurnos y con la luz solar, tal como se lee en el poema 6 de la cuarta parte:

El sol nace entre mis ingles cubiertas de yedra;
la luna, entre los tímpanos verdes del silencio.

El sol es de vinagre; la luna de menta.

La serpiente del mundo se esconde entre mis muslos y el sol entre
los ríos de luz dudosa y fácil.

Pero, como decía antes, la noche entra en inevitable relación dialéctica con el día cuya cegadora luz racional el poeta rechaza. El día, lo diurno, constituye otro elemento simbólico del libro que alcanza su existencia en oposición interna, como sabemos, en una importante red de elementos textuales, de los que en algún caso he dado noticia. En concreto, en el poema 12 de la segunda parte se observa con claridad la conciencia poética ~~de esta~~ radical oposición:

En las aguas muertas del mediodía,
en el silencio lento y bajo de la siesta,
mi cuerpo es como una piedra caída entre las hierbas secas y olorosas.

Pero en la noche de alas lentas,
en la noche vibrante como un grito de amor contenido,
hay una paloma que vuela ante un ojo deslumbrado.

Esto explica que, para el poeta, el regreso a la luz blanca de la razón en un estado de vigilia suponga no sólo la llegada de un metafórico dolor

ocular agudo, imagen que nutrirá el poema 3 de esta parte —y los ojos, entonces, me duelen como heridas de luz abierta—, sino la de un estado que se acerca a la muerte misma, lo que logra mediante una tajante metáfora como con la que comienza el poema 4 de “Luna virgen”, poema en el que el sujeto poético se desdobra en una segunda persona y en el que se emplea la socorrida receta bretoniana de utilizar el “como si” con objeto de provocar asociaciones inesperadas mediante ese recurso de aire metafórico que es todo símil⁸⁵:

Amanece la muerte y es como si dos violetas crecieran en tus ojos.
 Amanece la muerte y es como si alguien empezase a mirarme.
 Siento un dolor de ortigas en las muñecas, y en las rodillas, y en todas las
 posibles articulaciones.
 Y un dolor de luz dura, un dolor de cristal en los ojos, el tremendo dolor
 de no poder cerrarlos.

En fin, estas breves lecturas y comentarios nos permiten comprender la existencia de numerosas metáforas destinadas a crear esa valoración negativa de la luz de la razón frente a la magia del irracional estado onírico. Así, recordemos, en el poema 1 de la cuarta parte: *Salgo hacia el alba: Mar y cielo iguales, azul hastío, vacuas distancias.*

En nuestro proceso de descripción y explicación de la poética surrealista del libro, lo que nos ha llevado hasta ahora a aislar algunos

85. Cuando afirmo que el símil es un procedimiento de aire metafórico, me refiero a que, aun pareciéndose en su funcionamiento a la metáfora, no resulta tal cualitativamente hablando. En este sentido, me sitúo en una posición distinta a la mantenida, entre los estudiosos españoles, por Carlos Bousoño quien no diferencia entre metáfora y símil, salvo por lo que concierne a aspectos cuantitativos, esto es, salvo por lo que respecta a la mayor o menor intensidad de la trasposición de los planos (Bousoño, 1970: I, 139). Sin embargo, según pienso, la diferencia resulta ser cualitativa al producirse con el procedimiento metafórico y simbólico no una relación de aproximación meramente comparativa, positiva o negativa, entre los dos planos, sino una relación de identidad, positiva o negativa, lo que provoca una suerte de significación nueva de mayor vuelo que la ofrecida por el símil. Así, por poner un ejemplo concreto —poema 1 de la segunda parte, citado en el texto—, no es mera diferencia cuantitativa la que se puede establecer entre sus siguientes metáforas y comparación: El poeta emplea una cadena de metáforas, con los planos expresos y ocultos, para provocar en el lector la fuerte emoción y duda que siente ante el descenso semiinconsciente (*párpado entreabierto y sensible*) en el oscuro abismo de lo psíquico que se muestra unas veces en plateada quietud (*no sé si eres un pez dormido*) y otras en forma muy activa y lúcida en la oscuridad (*lince de fósforo blanco*), corriendo el peligro de desaparecer ante el acoso de la llegada de la luz solar de la razón (*tigre de oro*). La comparación final (*¡Oh noche, vibrante como un grito de cólera y deseo confundidos!*), por su parte, sirve para subrayar el hondo alcance de esa emoción nocturna, dejando que ambos planos comparativos se iluminen significativamente sin llegar a anularse.

elementos simbólicos como medio de exploración de la misma, pasamos a referirnos a ciertos aspectos relativos a la concepción de la génesis del poema y de ciertas técnicas creadoras. Pues bien, el poeta en esta suerte de escritura discursiva surrealista en la que, con muy atrevida red metafórica que, como si se tratara de un iceberg verbal, nos hace imaginar la oscura masa hundida o, por decirlo con mayor exactitud, alude a la experiencia de un misterioso mundo entrevisto, en que se soporta, reflexiona sobre el proceso de creación en el poema 8 de la cuarta parte:

Viene el poema y es como una impetuosa y espesa cabellera de tinta
que la pluma, meticulosa, desenreda.

Y entonces deletreo: la balanza, la rosa, el pez del paraíso.

Y es como la escarcha verde de las estrellas en la cabellera torrencial
de la noche.

O como los pequeños y blanquísimos jacintos en la cabellera delgada y
transparente de la brisa.

La lectura del texto nos muestra ciertos elementos de clara significación para nuestro propósito. Por ejemplo, la especificación que establece de dos fases en la creación: la primera, de escritura automática, ajena a la voluntad del poeta —*Viene el poema*, hemos leído—, en la que se acumula —*cabellera* supone abundancia— la materia prepoética que luego, segunda fase creadora, el poeta presenta con cierto orden, esto es, de manera desenredada, limitando su responsabilidad sobre el material poético “deletreado”, aunque entrando en juego cierta conciencia creadora. Pero no sólo se presenta el poema espontáneamente. A veces, el poeta procura la recreación de la experiencia nocturna conscientemente dando cuenta poética de lo que recuerda, tal como se lee en el poema 12 de la parte tercera, del que cito un fragmento:

Recuerdo una sala con consolas, espejos, cornucopias y arañas.
Ante un ajedrez de ébano y plata, tú en tu eterno silencio, y yo en la
eterna angustia de la difícil jugada.

Recuerdo con espanto tus manos correctas, que se movían lentísimas en
un nimbo malva.

Recuerdo tus ojos como un crepúsculo de sangre en el que morían
corzos de oro.

Las concepciones surrealistas del joven Múgica sacado del olvido por el maduro Celaya se muestran no sólo en la abundancia de versículos y en el desbordamiento prosístico de poemas, en el sorprendente resultado de algunas atrevidas metáforas, en la gran cantidad de comparaciones y asociaciones de ideas, sino que aparecen muy especialmente en cuanto muestra el principio creador originario o motor que pone en marcha la aguda experiencia de penetrar en el abismo psíquico con la que provocar la creación surrealista. Me refiero al inconsciente, que alcanza su existencia textual bajo una interesante red de denominaciones. Así, por citar algunas de ellas, lo llama jinete, como hemos leído antes, esqueleto de cristal (*A la luz de la luna, tu cuerpo se pone negro y transparente el esqueleto de cristal y el mortal diamante*, poema 4 de la primera parte), ángel de cristal (*En el umbral del espejo, me espera un ángel de cristal*, poema 8 de la primera parte), paloma (*Pero en la noche de alas lentas (...) hay una paloma que vuela ante un ojo deslumbrado*, poema 12 de la segunda parte). Estos metafóricos nombres poéticos del otro yo justifican que los sueños no puedan ser nombrados sino como espejos en los que el poeta se mira cuando no los atraviesa. Pues bien, a partir de aquí se comprende su perplejidad ante la presencia de esta fuerza oculta interior ingobernable que, atravesándolo e incluso utilizando su propia mano, se muestra en la escritura poética misma, tal como se puede leer en el metapoético poema 5 de la segunda parte:

A veces miro mi mano como si no fuera mía.
 A veces me parece que está escribiendo.
 Y otras veces parece que se cierra temblando, y otras que se extiende
 vagamente y vacila,
 y es como si ante mis ojos asombrados apuntara signos que yo hago, y no
 son míos.

Una vez asumida y aceptada la existencia de este principio motor de la escritura, así como reconocida la importancia de su esporádica presencia, el poeta se dispone a hurgar en las interioridades psíquicas y en el espejo de los sueños, recordando experiencias o mediante el cierre de los ojos, esto es, mediante el acto de escribir desatendiendo en todo lo que le es posible a la razón, alimentando el flujo creador con una fusión o comparación de planos imaginarios y referidos a lo que operativamente llamamos realidad, etc., lo que viene a hacer en la mayor parte del libro, dejando sólo para contadas ocasiones poéticas concentradas en la última parte del mismo, “Summa de los días”, las veces en que el poeta se fija con sus ojos diurnos en la realidad con una conciencia no mágica del tiempo. Así, si la noche

era signo del arquetípico tiempo total, el día es siempre concreto y en consecuencia siempre distinto del resto de los días. No resulta nada extraño que en esta parte última Rafael Múgica cambie su mágica sorpresa ante el mundo onírico habitado por signos de subjetiva rebeldía frente al mundo cotidiano, el de la luz y el del trabajo, el mundo adulto y milimetrado, la rutinaria vida convencional y sucesiva, etc., tal como se observa en los siguientes fragmentos de los poemas 9, 10 y 11, respectivamente:

¡Que se abra el Domingo!
 Las señoritas con su sombrilla, los niños rubios de marinera, los caballeros
 que estrenan traje, todos lo piden:
 ¡Que se abra el Domingo! ¡Que se abra y que se cierre!
 Y que luego lo entierre sin pecado la tertulia de las seis en el Casino.

Pasan hombres tristes.
 No cuentan sus pisadas, pero suenan fatales, de una en una, en lo hueco.
 A veces se detienen, mas no por eso piensan. Están guardando cola y
 esperando un tranvía.

En la penumbra del cine sólo brillan los ojos de las muchachas.
 Y en la opacidad de los restaurantes, sólo brillan las dentaduras postizas de
 los hombres de negocios, que muerden la fruta del tiempo.

Parece claro que esta poética y poesía apuntan tanto a cambiar la vida como el arte mismo de la palabra, por cuanto el trabajo creador está en función de algo más que de sí mismo, quebrándose de esta manera la concepción vanguardista de la clausura de la obra en sí. Ahí quedan ejemplos de la añoranza de la experiencia nocturna y del asco frente a la realidad cotidiana.

Para ir concluyendo ya, paso a ofrecer unas consideraciones finales acerca del conjunto de la imaginería usada en *Poemas de Rafael Múgica* y de lo que éste haya podido suponer. Puesto que la lectura que he venido efectuando de diversos textos del libro, junto con las paráfrasis y explicaciones, habrá permitido hacerse una idea no demasiado desajustada de la poética del mismo y del uso que efectúa de la lengua, procederé ahora a aislar aquellas metáforas que resultan de mayor atrevimiento y novedad poéticos, viniendo a provocar una reacción emocional antes que un reconocimiento intelectual (*cf.* Bousoño, 1970:145), al haber sido logradas a través de ciertas experiencias de proyección irracional, si bien se encuentran inmersas en una escritura que se soporta sobre cierta urdimbre realista y se cala de abundante discursividad reflexiva, lo que es un rasgo que no elimina la radical *mirada surrealista*.

En este sentido, llama la atención que la mayor parte de los símiles presentes en el texto —un procedimiento de aire metafórico que luce el punto de sutura del nexo, por decirlo con la imagen de Bodini (1971)— terminen calándose de la suplementaria función de instrumento de reconocimiento que cumple esta poesía, lo que los hace funcionar más como comparaciones aclaratorias que sorprendentes, aunque no falten ejemplos de lo contrario, como el poema 8 de la parte cuarta que comienza con el verso *Viene el poema y es como...*, citado más arriba, y el segundo de la quinta:

Los lagos miran como el ojo sin pupila, como el ojo de un loco claro y vacuo, como miran esos hombres que escuchan el reloj y se muerden los puños.

Por lo que concierne a los elementos que en mayor proporción entran a formar parte en el segundo plano de la comparación son los que se refieren a la geografía del cuerpo humano, referente inmediato del poeta e instrumento simbólico de fuerte funcionamiento surreal. Les siguen a gran distancia los que se apoyan en el mundo natural.

Por lo que respecta a las metáforas, son muy frecuentes las que carecen de plano expreso, esto es, resultan implícitas, lo que genera una mayor ambigüedad y hace más necesaria la explicación y reconstrucción de la lógica interna del poemario, con objeto de allegar medios que permitan restringir las interpretaciones infundadas, una vez puestos a actuar inteligentemente sobre las mismas tras la primera recepción emocional. Tengamos presente que estas metáforas de aire surreal-vanguardista resultan sólo en cierta medida autónomas con respecto a la realidad empírica, pues es el mundo interior del poeta y su psiquismo el que las organiza significativamente en un principio (ya he dicho que el surrealismo viene a romper la clausura de la vanguardista obra en sí). Recuérdense algunas de ellas, tales como las que se refieren a ángeles, jinetes, vírgenes, lunas, estatuas, peces, linceos, tigres, balanzas, rosas, espejos, etc. que organizan la comprensión-aproximación ya de las significativas fuerzas de lo oculto y del misterio, ya del inconsciente y del especular mundo de los sueños, ya del peligro de la razón y de lo diurno, etcétera. Se trata de algunas metáforas visionarias y oníricas, en el sentido de Bousoño, es decir, de imágenes que destacan por su universalidad e individualidad, respectivamente, al vincularse estas últimas al ser que las sueña o elabora entre sueños (Bousoño, 1970: 150 y ss.).

Hay además múltiples metáforas con los dos planos expresos en diversas variantes combinatorias, largas series de metáforas encadenadas o sucesivas, la alternancia entre explícitas e implícitas, utilizadas ya como

medio de comprensión estética de la realidad ya como elemento de alejamiento y sorpresa radicales, series que se explican por la abundancia expresiva y el semiautomatismo creador y que obedecen en su conjunto más a la lógica de “invención” de un mundo que a la de, hablando descriptiva y operativamente, su lineal “imitación”, salvo en la última parte del libro. Como el lector habrá reparado en muchas de ellas a lo largo de las abundantes y necesarias citas que vengo ofreciendo, voy a limitarme a ofrecer sólo algunos de los casos de mayor extrañamiento poético, con objeto de no borrarle al lector la cara más nítidamente surreal del libro tras tanta mostración de su discursividad reflexiva. Así, por poner unos ejemplos: 1) *A la luz de la luna (...) el piano de cola deja ver el mecanismo del silencio y la trampa de los tensos hilos de la muerte*; 2) *La noche (...) ante mis manos, que con la luz de la luna se ponen pálidas y transparentan líquidos árboles azules, peces de otras edades y poliedros cristalinos impensables*; 3) *La luna está seca de llanto, agrietada de frío, cubierta de espinos blancos y niños azules dormidos*; 4) *La luna, con su corazón nervioso de enroscados alambres y electrocuciones*; 5) *Mientras la muchacha se recoge en el sueño, el silencio sube por una espira. Veo la sombra de un ave-reptil en su vientre*, entre otras. Otros casos se encuentran esparcidos por la totalidad de algunos poemas, verdaderos textos concretos del mejor perfil surrealista del libro, como el poema 7 de la primera parte, en el que se precipitan las asociaciones ilógicas de ideas:

¿Por qué me parece una evidencia encontrar un piano de cola en el paramo de un planeta deshabitado?

¿Por qué me parece revelador el hallazgo de una máquina de coser junto a un guante morado, en la alcoba del crimen?

¿Por qué resulta revelador encontrar en la playa, bajo un cielo blanquecino como el vientre de un pez muerto,

un landó destartado, féretro del fin de siglo, como los faroles retorcidos y un olor a crin y a flores de cera?

Cada vez entiendo menos.

Primeras exploraciones poéticas

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 en *Reflexiones sobre mi poesía*, 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 (Celaya, 1987: 39). Asimismo, ha reflexionado sobre el paulatino grado de expansión de esa conciencia transindividual básica: de la conciencia mágica a la cósmica, pasando 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 al público en plena y autárquica posguerra.

El primero de ellos resultó premiado por el Lycéum Club Femenino de Madrid en el concurso celebrado con motivo del Centenario del nacimiento

de Bécquer⁸⁶, 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 significativa 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 posguerra, cosa que no volverá a ocurrir hasta 1946, año en que edita *Tentativas*.

3. La edición de un libro de estas características no pasó desapercibida 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, accecha 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

86. 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, tal como he tenido ocasión de estudiar (Chicharro, 1989: 77-80, 199-222 y 237-246), así como se produce su “recuperación” en los años treinta, tal como expone Cano Ballesta (1972: 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 escritores jóvenes acogen con entusiasmo la celebración del Centenario de Bécquer”.

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 en España, 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 Salvador Pérez Valiente, 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 la últimas consecuencias del preterido surrealismo, es un libro muy interesante, su entonación surreal acrecienta dicho interés y su calidad está avalada por el Premio Lycéum que se le concedió; pero habría que valorar centrándola en su tiempo” (Pérez Valiente, 1949).

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 “seguían 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, Juan Cano Ballesta 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” (Cano Ballesta, 1972: 253); o cuando Víctor G. de la Concha (1973: 100) se manifiesta en el mismo sentido diciendo que con *La soledad cerrada* se incorpora Rafael Múgica al movimiento neorromántico, pero por caminos alexandrinos: exaltación vitalista, integración de fuerzas primarias, etcétera.

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 en su *Inquisición de la poesía* (Celaya, 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 resalta-da 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, 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.⁸⁷

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

87. La carta puede leerse completa en la “Parte Documental” de la presente publicación.

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 dieciséis sílabas e incluso alguno de veintiuna. Exceptuando el poema con el que se inicia el libro, que consta de dieciséis versos, los demás son de muy larga extensión: varios de sesenta, de noventa y seis, de ochenta y cuatro, etcétera. 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 acorde al gusto de aquel escayolado e imperial momento poético de inmediata posguerra.

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 “Quien 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 ha dejado dicho el propio poeta al justificar sus inicios poéticos y la influencia y fascinación que le produjo que los surrealistas franceses dijeran 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. 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 dedicada a Ramón Sijé por Miguel Hernández (García de la Concha, 1973: 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"⁸⁸, 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.
¡Tierra! ¡Vida ciega! ¡Muerte grande! Te amo.

88. Se trata de un poema a la estatua del almirante Oquendo, situada en una plaza de San Sebastián, poema que tiene, según Cano Ballesta (1972: 254), un eco de gustos nerudianos con su típico regodeo en objetos materiales en desintegración.

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 el poeta en su *Inquisición de la poesía*, “ha pensado demasiado. Ha sufrido demasiado. Está ya tan cargado de Historia, que la naturaleza sólo acierta en él con una vida pasiva” (Celaya, 1972: 85).

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 el 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 paradójica 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*.

Una lectura de “Aviso”

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.

Dicho esto, leamos el poema

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.

Sobre el sentido del texto en su lógica interna

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, por ejemplo, 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.

Rasgos específicos del texto y concepción de la poesía

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 pobreza retórica deje de desempeñar una nueva función retórica, como intentaré explicar después.

El poema se presenta, pues, pleno de elementos impuros con arreglo al patrón poético dominante de su momento, pleno de elementos coloquiales y escrito en un tono conversacional, etcétera. 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 fuera 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. 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.

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 (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”, etcétera. 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 —éste es su origen—, nació cargada de sentido y no como simple tautología y de la que nuestro poema es en efecto un aviso.

De ciencia y poesía en Gabriel Celaya: Lírica de Cámara y la física cuántica

Cuestiones preliminares

Me veo obligado a comenzar afirmando que yo soy uno de los frutos provenientes no tanto de la inevitable especialización del saber cuanto de la temprana separación —de dudosa necesidad a ciertas edades— del estudio de las letras y de las ciencias. Desde muy joven hube de orientarme, tanto por personal gusto como inevitable obligación, al estudio de las letras, dejando colgados los voluminosos manuales de Física y Química, el tanto más delgado cuanto más implacable de Matemáticas y el miedo a unos no escasos vociferantes profesores aquejados de las enfermedades del autoritarismo franquista y del cientificismo, enfermedad esta última que produce el perverso efecto de creer que la ciencia constituye una forma superior y excluyente del saber, lo que lleva a ignorar, por ejemplo, que la literatura es una específica forma de conocimiento ella misma y que tal vez sea eso lo que nos lleve a la pasión lectora. Pues bien, desde aquellos lejanos años de mi adolescencia me sentí antes amputado que liberado, aunque dicha elección me llevara a sumergirme en la lectura frutiva, luego crítica y finalmente teórica de textos y problemas literarios, culminando todo ese proceso de una vida entera en la hipertrofia de la

musculación, por así decirlo, de uno de mis brazos y dejando el otro casi en total desamparo de fibra muscular como si de un tenista o solo diestro o solo zurdo se tratara.

Valgan estas palabras previas de disculpa al tiempo que de solicitud de comprensión por mi atrevimiento a la hora de participar en el ciclo que lleva por título ni más ni menos que *Einstein, un científico humanista (Literatura y Física en el año Einstein)*. Sólo me justifica, además de por ser un tributo de amistad con el organizador del ciclo, el escritor Gregorio Morales, la poderosa atracción que siempre ejerció en mí el saber, independientemente de la perspectiva que afrontara, la forma en que éste se hallara y sobre el dominio que fuere, y la defensa que siempre he sostenido de la razón como conquista y resultado históricos y de una cierta clase de verdad, una verdad relativa y condicionada por el mismo proceso de conocimiento, claro está, pero una verdad al cabo. En todo caso, hace tiempo que lo que llamamos vida y, cómo no, la teoría de la relatividad ideada por aquella cabeza en vuelo me enseñaron que igual que no hay una entidad llamada movimiento absoluto, es decir, sin referencia a nada, tampoco hay una verdad absoluta. Toda mirada —y teoría significa etimológicamente visión—, y en particular la mirada del investigador, está temporal, espacial, social y subjetivamente circunscrita, no habiendo “atalaya científica panóptica concebible más que en el delirio de una autoridad epistémica absoluta”, según certera afirmación de González de Ávila (1997: 41).

Por eso, siempre he sostenido en el fragor de la discusión posmoderna que no todo argumento vale lo mismo y que en cualquier caso no se puede poner en riesgo la conquista histórica, el producto cultural que es la razón, si bien eso no debe impedir —todo lo contrario— el empleo de la razón crítica y poner en cuarentena las ruedas de molino de las objetividades, la ideología del progreso y de su perfectibilidad y linealidad históricas, etcétera. No puede ignorarse, en fin, que la discusión posmoderna es un fenómeno de muchas caras, en las que cuenta y no poco la novedosa cara propiamente mediático-mercantil del mismo, que afecta no sólo al modelo de ciencia físico-natural y a las más diversas disciplinas del saber, sino también a las prácticas y actividades propiamente artísticas. En todo caso, la plural discusión gira en torno a las consecuencias de la quiebra del concepto de razón, concepto central de la modernidad —burguesa— y, desde el periodo ilustrado, agente de construcción del mundo. De todos modos, este ajuste de cuentas de raíz no es cosa sólo de hoy, sino que es deudor del diálogo crítico que el pensamiento del siglo XX ha venido manteniendo con la herencia del proyecto ilustrado (Cruz, 2002: 413), máxime cuando ese proyecto ha defraudado las expectativas puestas en

él ya por el abandono de sus ideales —en realidad, por su desenmascaramiento— ya por el empleo de una razón instrumental y utilitarista puesta al servicio de la legitimación de la sociedad capitalista. Así pues, resulta más que saludable que se discuta de ciencia y que ésta se alíe, como ocurre en el presente ciclo, a la literatura. Es saludable, digo, discutir de tipos y límites de conocimiento en el programa del saber, evitando un rechazo indiscriminado de la modernidad.

Paréntesis sobre la ciencia de la literatura, la literatura de la ciencia y la literatura como ciencia

Antes de dar entrada al tratamiento de la poesía de la ciencia de Gabriel Celaya en el particular caso de su libro *Lírica de Cámara*, la parte angular de mi intervención, no puedo dejar de aludir con suma brevedad a la cuestión fundamental que podemos enunciar como ciencia y literatura con una triple especificación: la ciencia de la literatura, la literatura de la ciencia y la literatura como ciencia, lo que nos servirá de ayuda y clarificación a la hora de emprender la lectura de ese aspecto de la obra del poeta vasco. Pues bien, cualquier lector experto conoce de la existencia de varias disciplinas literarias entre las que cabe nombrar la que llamamos ciencia de la literatura, lo que, dada la ya secular división entre ciencias de la naturaleza y ciencias de la cultura —hoy en discusión desde, entre otros, planteamientos cognitivistas y cuánticos—, suscita multivocidad y ambigüedad, y no sólo por el anticientificista debate posmoderno al que he aludido antes, sino también por el debate interno acerca de ciertas cuestiones relativas a su fundamento y objeto y viabilidad particulares.

En cualquier caso, podemos afirmar que desde la modernidad decimonónica positivista se viene hablando de la existencia de una ciencia de la literatura —entonces nombrada como historia de la literatura—, modelo del que partirá por negación la moderna ciencia de la literatura de estirpe lingüística que supuso con respecto a la vía anterior un desplazamiento epistemológico, amén del definitivo abandono del solar de la disciplina estética. Luego se seguirán nuevas teorías elaboradas desde distintos espacios disciplinares como los sociológicos, psicoanalíticos, hermenéuticos, etcétera. En todo caso, lo que hoy llamamos ciencia de la literatura ha venido alcanzando su fundamento en la epistemología de las ciencias humanas frente a la de las ciencias físico-naturales, lo que supone inicialmente operar con el factor *comprensión* frente al de *explicación*, constituyendo su dominio de estudio las formas verbales duraderas

de la creatividad humana, lo que supone reconocer desde el principio la distancia existente entre éstas y el mundo de la necesidad o naturaleza, lo que implica además una estrecha relación entre sujeto y objeto, lo que ha conducido a revisar los referidos factores de *comprensión* y *explicación* para elaborar los conceptos de *comprensión hermenéutica* y de *comprensión teórica* y permitir así un más claro planteamiento epistemológico acerca de las disciplinas literarias, en particular la distinción radical entre teoría o ciencia de la literatura y crítica literaria, así como la distinción entre teoría esencial vinculada a la interpretación y teoría derivada del paradigma de la ciencia ligada a la explicación de los principios generales de la literatura y a la explicación de textos particulares.

Ahora bien, el tipo de conocimiento que se obtiene desde esta específica vía científica no impide el reconocimiento de la existencia de otra clase de saber derivada del propio discurso literario, lo que nos permite hablar de la literatura como conocimiento o, en sentido laxo, de la literatura como ciencia. Desde los planteamientos aristotélicos de la mimesis se nombró tanto el territorio de la ficción creadora como la inherente dimensión cognoscitiva que los resultados de la misma mantenían con respecto a lo que se nombra como realidad. Desde entonces se le reconocen a los discursos creadores esta capacidad y, en particular, a lo que desde hace pocos siglos llamamos literatura. Así, cuando se lee una obra literaria se obtiene un cierto saber generalmente derivado antes de la percepción del todo que de sus partes, antes sintético que el analítico proveniente del modelo de la ciencia y sin proposiciones lógicas. Pero un saber al cabo, lo que permite concebir la literatura como una forma de conocimiento de la vida y resultado, como dice Lotman, de la lucha del hombre por la verdad que le es necesaria. Esto explica que la literatura sea un juego, pero un juego a la verdad.

Existe además de estos y otros posibles modos de saber literario, el proveniente de aquellas obras literarias que hacen uso explícito en su proyecto creador del saber. Me estoy refiriendo a aquellas obras en las que ya sobresalen las reflexiones y argumentaciones y en las que ya se opera, literariamente claro está, con otras formas de saber. Es lo que podemos llamar la literatura del saber o, en nuestro caso ahora, el de *Lírica de Cámara* de Gabriel Celaya, la literatura de la ciencia. Esto nos demuestra, tal como dejó dicho Alfonso Reyes, que la literatura no conoce límites noemáticos y que ésta puede aprovechar todo lo que la historia y la ciencia le suministre haciéndola cada vez más ancha e ilimitada antes que contaminada.

Pues bien, si he hecho este breve recorrido en mi argumentación es para llegar a la lectura de *Lírica de Cámara* con una mirada orientada

al reconocimiento de su doble condición cognoscitiva —nos da un cierto conocimiento y emplea el saber científico en su elaboración— y de la bondad que, justificada en su caso por los resultados creadores, tiene el hecho de utilizar ciertos aspectos de la mecánica cuántica como materia prima de su creación de un modo más que contenidista, lo que debe llevarnos a considerar no tanto lo que dice cuanto lo que hace poéticamente con aquello que dice. Por otra parte, la lectura de este libro nos va a permitir comprobar un hecho obvio que no es otro que el de señalar la intensa y extensa dimensión culturalista de la creación literaria, y poética en particular, de nuestro tiempo. El escritor se nutre él mismo y nutre su trabajo creador de experiencias fundantes tanto de lo que llamamos vida como de la cultura —la música, la pintura, el cine, la ciencia, etc.—, siendo incorporada esta última como un ingrediente más de la radical experiencia vital, sin caer en el peor rostro del culturalismo, el que supone la torpe y ortopédica exhibición por las razones que fueren de aspectos culturales en una obra.

Es más, el propio Gabriel Celaya ha dejado escritas unas certeras páginas teóricas sobre el funcionamiento y significación de los elementos “impuros” y culturalistas en los poemas a propósito de la poesía culta de Fernando de Herrera, además de una disquisición sobre las diferencias del saber y lenguaje filosófico y científico, así como del poético que, por proporcionarnos una importante clave lectora, me permito transcribir:

Si comparamos —dice Celaya en su *Exploración de la poesía*— el lenguaje del filósofo y el del poeta, encontramos esto: El filósofo tropieza en las palabras con un material de resistencia que no le permite expresarse adecuadamente porque lo que transcribe son resultados obtenidos en un dominio que no es el de la actividad misma de escribir. El poeta, en cambio, expone más de cuanto pudiera explicar: Su orbe encarna el acto mismo de escribir —de escribir hablando o comunicando—, y nada más que este acto. Refiere sentimientos, pensamientos y fantasías, pero su verdadero asunto no son éstos, sino su convertirse en hechos poéticos: En palabras. El único tema de todos los poemas es éste: La oración poética. Toda Poesía es, en este sentido, una Poesía de la Poesía [...] Puede referirse por igual a lo más alto que al minúsculo de los hechos cotidianos sin que esto predetermine su valor, o su importancia [...] En cierto aspecto, el poeta se parece al matemático, que ha creado una notación peculiar y ha derivado de ésta un idioma propio —el Cálculo— manejando el cual llega a fórmulas que, como ocurre en la Mecánica reciente, dicen algo que no se puede explicar, que no tiene sentido o es contradictorio si pretendemos exponerlo en nuestro lenguaje común. En esas fórmulas, como en el poema, está contenida

y como cristalizada la operación que la justifica y explica, y que ha de rehacer quien pretenda captarla. El poeta da palabras combinadas, como el matemático, ecuaciones, que ni uno ni otro pueden explicar o decir mejor que con esas mismas palabras o ecuaciones. Para aprehenderla, hemos de rehacer la operación que las formó. No hay, en efecto, fruición artística que no sea creadora; no hay gozadores pasivos o espectadores del Arte. El que verdaderamente se recrea con la obra de Arte, la vive recreándola, la vuelve a crear. Y si no se da en él esta participación activa, no penetra en ella hasta el fondo.

Hasta aquí esta extensa cita. Es hora ya de penetrar en el recinto de ese libro paradigmático del poeta vasco donde se establece una alianza explícita entre ciencia y poesía y, muy en particular, entre la física cuántica y su personal indagación y experimentación poéticas provenientes de la conciencia de agotamiento de la poética de perfil realista y social-realista a la que había dado largos años de dedicación y los más genuinos frutos de libros suyos como el titulado *Cantos iberos*, de 1955; así como del intento de suspensión de las implicaciones ideológico-estéticas que supone la comprensión binaria del mundo, lo que tendrá como consecuencia el rechazo de la separación entre un orden físico-natural y un orden cultural, poniendo en tela de juicio, para empezar, las evidencias del yo.

De ciencia y poesía en Gabriel Celaya: *Lírica de cámara* y la física cuántica

Aspectos metapoéticos

Los libros *Lírica de cámara*, de 1969, del que me ocuparé particularmente, y *Función de Uno, Equis, Ene, (F I. X. N.)*, de 1973, vienen a operar un cambio a simple vista decisivo por lo que respecta a la ideología humanista de base que hasta ese tiempo había mantenido nuestro poeta. Son libros que apuntan, a decir de su autor,

al decepcionante reconocimiento de que el hombre no responde a los modelos humanistas que, desde el clásico hasta el prometeico-marxista, 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 esta 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”, lo 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. (Celaya, 1975: 30).

Pues bien, si leemos el poema “Psi 5”, 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. De ahí este fragmento:

Puesto que no existe el hombre
sobran los versos humanos.
Tomemos pues las medidas,
fabriquemos aparatos
de palabras, al margen
de ideas y sentimientos.

Si continuamos leyendo el poema en cuestión, veremos una descripción de los elementos lingüísticos que ya no son necesarios para la creación poética, puesto que no existe el hombre: sujeto, verbo, adjetivos,

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!

Observaremos al mismo tiempo cuáles son los elementos lingüísticos idóneos para elaborar el nuevo tipo de poesía, modelo poético que ha de responder al ahumanismo. Algunos de estos elementos son de carácter secundario desde el punto de vista gramatical: preposiciones y adverbios; otros, en poesía, son básicos: los sonidos,

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.

El poeta utiliza en su texto, como ha podido apreciarse, la lengua “coherentemente”, empleando abundantes formas verbales, sustantivos y algunos adjetivos. Tan sólo en los versos antepenúltimo y penúltimo se hace lo que se dice, para terminar diciendo en el último verso lo que debe hacerse:

Con, de, si, tras, cada, todo,
 lero, luego, lará, menos.
 Agite usted la caja de sonidos
 y verá cómo acaba por hallarles un sentido.

En los dos últimos versos tenemos una escueta exposición de toda la teoría del sonido significativo desarrollada más ampliamente en su posterior ensayo *Inquisición de la poesía*, de 1972. Es su poema “Nu 4” el que, dicho y hecho, explica lo que es y debe ser la poesía: una explotación de la capacidad expresiva de los sonidos, sonidos que concibe no sólo como expresión, sino también como representación e imagen sonora:

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

“Nu 5” es un poema en el que —hecho— se ofrece una concepción de cómo es y debe ser la creación poética:

No se trata de pensar —dice el poeta en el comentario paratextual previo—, y de poner en verso lo que uno ha pensado, sino de dejarse llevar

por el ritmo, o menos aún, por las palabras, o menos aún todavía, por su desintegración en sílabas y sonidos,

esto es, dar un tratamiento específico a la materia verbal para hacer manifiesto un sentido: mostrar una imagen de lo real y no demostrar lo ya pensado. Veamos un fragmento del poema citado:

Te omo, amu-o con mata emerota.
Te idoro, dorosa,
dura-dere-diri,
dulce-doro, no idio-duro, dere y eso,
diosa,

Este poema parece ser resultado final de un planteamiento previo, esto es, una práctica experimental de lo que ha reflexionado antes. No se trata evidentemente del desarrollo en verso de un contenido o argumento previamente delimitado, pero sí de un argumento teórico. Pese a haberse obtenido con este poema un resultado inesperado al haberse dejado llevar su autor por el ritmo como factor constructivo único —así lo piensa ahora— de la poesía, atisbamos una contradicción, en tanto que el sentido de esta práctica es desarrollar lo pensado antes. Y lo pensado es justamente conseguir un resultado imprevisto al tratar de una manera específica la materia verbal.

Como puede comprobarse por lo que llevo expuesto, *Lírica de Cámara* es un libro con una fuerte presencia de poemas dedicados a ofrecer la razón poética de cuanto en este momento hace y el poeta piensa que debe hacerse, lo que supone sentar una explicación de lo que otros darían como resultado de una suerte de inspiración mágica, al tiempo que dicha razón poética viene a suministrar ciertas claves lectoras de todo el poemario, claves que muestran por otro lado la contradicción en que parece moverse el poeta entre el humanismo y el ahumanismo, puesto que —podríamos pensar— si el hombre no existe sobran estas explicaciones, debiendo hacerse más patente la presencia de los sonidos por sí mismos significativos y mostradores de lo real. Pero en cualquier caso, el poeta se dirige mediante su reflexión metapoética a su humano destinatario para mostrarle los restos del antiguo edificio humanista clásico, religioso y marxista a la luz de la estructura impersonal que todo lo domina y que él nombra repetidas veces en su poemario.

Pues bien, uno de los poemas que nos sitúan con mayor claridad en el seno de esta contradicción es el titulado “Fi 4” que es introducido por el siguiente paratexto: “La nueva poesía debe ser neutra, y a ser posible

estúpida. Intento conseguir eso. ¡Pero es tan difícil desprenderse de la manía humanista!”. El poema justifica la intención de lograr una nueva poesía, al tiempo que sitúa al lector en la conciencia de un modo poético de perfil realista. Leamos el poema:

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...

En el siguiente fragmento del poema “Beta 4”, reafirma Celaya su posición en contra del humanismo al tiempo que expone la conveniencia, puesto que el hombre no existe, de aplicar lo que la física cuántica enseña:

Canto casi tan veloz como la luz, insensible
 a lo que nos parece doloroso a otros ritmos.
 Canto tan ferozmente, por físico y sencillo,
 que quizás esté encontrando la belleza completa.
 Poesía sin amor, absoluta y absuelta
 del hombre y sus sentires de pequeña frecuencia.
 Poesía del Cosmos; no lágrimas, estrellas.
 Lejos del hombre, muy lejos; en la altura del sistema.

“Beta 1” ofrece una concepción de la poesía como un objeto o estructura abierta paradójicamente no objetivo, esencialmente lingüístico y, por eso, auténtico, sin ideas: una estructura de sonidos proyectada a un futuro indeterminado. El poema en cuestión ofrece esta idea de lo que

debería ser un poema, pero que en efecto no es, “porque —a decir del poeta— uno es tan humano [...] que hasta tiene ideas”:

Un acelerador de partículas lanzadas
a millones de años-luz: Un poema.
Una velocidad sin historia donde el tema,
quemado, desaparezca.
Un sistema de palabras con mínima elocuencia
y magnética ausencia.
Un aparato verbal como una metralleta
defendiendo las fronteras
donde a la poesía le asaltan las ideas.
Porque uno es tan humano, tan humano que da pena,
o da sólo resistencia.
Y es tan tonto
que hasta tiene ideas.

Por su parte, el poema “Beta 6” se manifiesta en contra del intimismo lírico, en contra del yo del poeta como centro y, en sentido contrario, señala el lugar e importancia que ahora ocupa éste, tal como se lee en el siguiente fragmento:

¡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 estabais aún tocando el violón
porque os creíais solos,
y hasta le hablabais a Dios,
y tan sólo existía a vuestro alrededor
la estructura en que estabais como un bello detalle
sin gran honor.

Para terminar mi recorrido por las claves metapoéticas de *Lírica de Cámara* y antes de entrar en otras consideraciones sobre el libro, voy a ofrecer dos testimonios que resumen la nueva concepción en que se sitúa el poeta con respecto al propio discurso creador y con respecto a la ideología del humanismo. El primero de ellos es el paratexto del poema “Tau 7”, en el que se lee:

Poesía sin tema. La estructura 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 humano. Y todavía aúlla.

El segundo texto lo constituye el poema “Mu 6”,

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 quebrado,
 que yo no sé todavía, que 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.

Aparte de estas razones metapoéticas, Gabriel Celaya ha dejado escrito sobre su trayectoria poética de estos años un clarificador texto que forma parte de su libro *Memorias inmemoriales*, de 1980, un libro de prosa memorial con el que trata de superar el realismo anecdótico y vital tomándose a sí mismo, según afirma, prototípicamente. Dice allí: “Fue una locura. Y fue como si el hombre, al llegar al límite de sus posibilidades, hiciera explosión y se desintegrara [la crisis del modelo prometeico marxista]”. Más adelante efectúa mediante interrogación retórica la siguiente argumentación:

¿Dónde está el hombre que luchaba contra la hostilidad del mundo exterior y contra las pulsiones bárbaras de su interior para erigir un mundo civilizado, hecho a su medida? Ha muerto al morir víctima del Ello impersonal, atómico o ciegamente celular, el Super-yo humanista, idealista, moralizante, prometeico y cristiano-marxista [...] Ciertamente lo que llamamos realidad no es más que una construcción arbitraria sobre un mundo que nos ignora: A nosotros y a nuestro mundo. Y la falacia humanista se derrumba porque lo que pienso no es lo que soy.

En esta afirmación última radica una clave para penetrar con éxito en el poemario *Lírica de Cámara*, al igual que ocurre en el siguiente fragmento, también de *Memorias inmemoriales*, en el que nuestro autor nos ofrece su conciencia de la indeterminación y del principio de incertidumbre cuánticos:

Estamos sumidos en un mundo de macro y micro estructuras que funcionan al margen de cuanto podemos comprender y que nos gobiernan sin tomar en cuenta lo que orgullosamente llamamos nuestra conciencia. Y al advertirlo, todos nuestros heroicos combates y nuestros sabios debates parecen una burla.

Aspectos cuánticos explícitos

Una vez expuesta esta aproximación a las claves poéticas que sustentan el libro, sólo me resta terminar ofreciendo uno de los más genuinos perfiles de *Lírica de Cámara*, el del fundamento y uso de la veta científica cuántica en los poemas. Para ello, ofreceré una muestra de textos representativos a este respecto sin entrar en disquisiciones intensionales relativas a la física cuántica, por mi condición de lego en la materia. Por otra parte, he de advertir que el libro que consta de 109 poemas —todos ellos titulados con los nombres de las letras del alfabeto griego y una respectiva numeración correlativa: “Alfa-1”, “Alfa-2”, etc., como un modo de crear un sistema a la hora de nombrar los poemas de dimensión si no científica si al menos ahumana—, los 109 poemas del libro, digo, comienzan con un importante elemento paratextual que prepara y condiciona la lectura del poema propiamente dicho.

El poema “Alfa 1” incluye un extenso paratexto en el que el poeta ofrece una explicación del principio de la Cámara de Wilson para, a continuación, en el texto propiamente poético, exponer una definición del principio que rige el poemario, de calculado título que pone en relación la dimensión poética y referente teórico de la ciencia física del mismo, descartando toda posible relación significativa que pueda establecerse con lo que en nuestras actividades musicales llamamos música de cámara, además de nombrar los micro-objetos y los *quantos* que compara ya con el yo invisible:

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 condensación 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.

“Alfa 2”, por su parte, incluye un comentario para exponer el funcionamiento de la fisión de partículas, aplicando este principio de la física de la naturaleza y del espacio-tiempo al orden cultural que construye la idea de lo humano, redefiniendo la idea de lo colectivo. Por su parte, en los seis tercetos del poema se cuestiona esta idea y la existencia tal como es dada en su apariencia y alusión a lo real existente en un orden cuántico simbolizado por el aire.

“Alfa 3” comienza con un breve paratexto donde valora la nueva física y, en definitiva, la ciencia en relación con el orden cultural representado en este caso por la *Metamorfosis* de Ovidio para resaltar que el verdadero poema metamórfico es el que representa el orden natural. El poema ofrece en sus comienzos un escenario visible y, en lo que se entiende comúnmente, real, simbolizado por los pájaros, cuestionados en su evidencia en la siguiente estrofa y, tras esta incertidumbre, hacer empleo poético de conceptos de la física cuántica como personajes cuyo estatuto de realidad supera a los entes de ficción de la cultura clásica con el propósito de resaltar cómo en ambos rige un orden ciego no humano. Leamos esta última parte del poema:

En su celda carcelaria, los átomos sin flores
de explosiones, radiaciones
o nuevas metamorfosis de —Ovidio, perdón— los dioses
en que actualmente creemos
y muy pronto no creeremos (es posible, ya veremos).
Yo los nombro y los evoco por su poder ionizante
y la magia de sus nombres fascinantes y vulgares:
Mesones neutros o pi, hiperones, positrones,

neutrinos y neutrones, mesotronios y muones,
 que sois más y sois mejor que Antígona y Edipo
 o Hécuba, y Medea, y Alceste, personajes
 para una tragedia griega donde el *fatum*
 (*eme* por *ce* que es igual a *uve* al cuadrado)
 dicta el mismo terror
 estúpido, implacable, de un orden ciego, no humano,
 mientras brilla el azul, o el vacío, todo luz,
 de donde se han escapado todas las aves, y quedan
 sólo los hombres pensando, es decir, no volando.

“Alfa 5”, por su parte, se introduce con una descripción científica de la nombrada Cámara y del funcionamiento de la aceleración de partículas. El poema, a su vez, sitúa la experimentación a que conduce esta teoría física por encima de lo humano y ofrece una intuición de otros mundos no perceptibles cuyo funcionamiento está fuera de toda trascendencia divina, así como fuera de toda intervención humana. Esta concepción radicalmente materialista vuelve a presentarse en el poema “Beta 3” con clara contundencia poética. Veamos un fragmento del citado texto:

Sólo existe la materia:
 La materia inmaterial y el poético sistema
 de energías concentradas en los *quantos*,
 de campos que abarcan mundos
 de proto-estrellas, de electro-soles
 o de hombres
 solitarios pese a todo,
 raramente pensando,
 tercamente atormentando sus tinieblas.

“Gamma 6” incluye un paratexto donde el autor ofrece su conciencia de la renovación que implica la nueva física con expresión de los posibles efectos sobre el discurso de la poesía. Dice el poeta:

Tenemos que irnos acostumbrando a un nuevo modo de ver las cosas y a hablar de las partículas atómicas como antes se hablaba de dientes-perlas, labios-rubís y otras micro-metáforas. Así volveremos a ser los saludables tontos de siempre, renovados por una sorpresa provisional.

Y para terminar esta breve muestra de un libro complejo —he de advertir, con varias líneas de significación abiertas— leeré el poema “Fi 3”, de cuya radical desolación cabe poca duda, tal como induce a pensar el arranque intertextual de la lírica barroca y el tratamiento que se da al

personaje del yo en sus versos para acabar proclamando la disolución en lo real nombrado ahora como cero-cielo:

*Empezar, así se empieza, pero di cómo se acaba. ¿Que no hay final?
Bueno. Sólo quería saberlo.*

De mis soledades voy.
A mis soledades vuelvo.
Son soledades pobladas
donde mil micro-sujetos,
ignorándose, chocan,
y dan a luz algo nuevo,
se transforman uno en otro,
disparatan el silencio.
No sé quién soy. Nadie es nadie.
Rompo el verbo. Rompo el tiempo
del presente y del futuro.
No hay soledad. No hay sujeto,
ni hay gramática que valga,
ni sintaxis del rodeo,
ni en la Cámara de Wilson
hay muerte. Sólo un proceso.
Unos cambiamos en otros,
todos en nada. ¡Silencio!
Están matando al fantasma
que me quise tras de muerto,
pero si aun eso me niegan,
me sobran todos los verbos
pasados, pluscuamperfectos,
condicionales, futuros,
en tú, en nosotros, yo o nadie,
¡oh impersonal cero-cielo!

Hasta aquí esta aproximación a un libro que, en el conjunto de la obra de su autor, podría interpretarse como uno de los más sólidos intentos de experimentación y búsqueda de nuevos caminos ante la conciencia de un desajuste con su producción poética e ideológica anterior, un libro que es antesala de lo que, a comienzos de los años ochenta, el poeta nombrará como su etapa de poesía órfica, tal como razona en el prólogo a *Penúltimos poemas*:

Llegamos así 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. (Celaya, 1982: 20).

Para terminar

Hasta aquí esta aproximación a un libro con el que su autor trató de, mediante poemas, lograr la construcción de aparatos verbales y, mediante palabras, disponer de artefactos sonoros que mostraran por sí mismos una estructura superior al sujeto lírico, esto es, que asomara al lector ante un orden complejo e integrador de un mundo sin especificaciones regido por un orden no humano. Hasta aquí esta breve lectura de *Lírica de Cámara*, libro que es fruto del empleo de las teorías cuánticas y resultado de su experimentación creadora que llega a identificar en un haz discursivo fotones y yoes, la estructura de la materia y la naturaleza de la luz con la estructura de la materia humana y la naturaleza cultural de su creación, lo que explica que sus argumentos metapoéticos resulten críticos con respecto al controvertido determinismo, que pretenda establecer una correlación de estirpe cuántica entre elementos poéticos mínimos sin relación causal entre sí y que, en todo caso, trate de indagar poéticamente en un mundo a escala no humana, no sin contradicciones desde luego. De ahí que resulte un poemario-aparato verbal, un híbrido en realidad, de rara belleza que convoca todas las facultades de nuestra mente para su comprensión y fruición lectoras. De ahí que provoque una profunda reacción de extrañamiento lector por lo que supone de invitación a la suspensión de un común orden de comprensión de lo real asentado en la modernidad burguesa que, desde la arquitectura sujeto / objeto, ha construido su teoría del conocimiento y que vive arraigada en lo común de nuestra cultura. De ahí que, aún hoy, a los treinta y seis años de su publicación, mantenga su resistencia al deterioro del uso como mantiene su fecunda vigencia la teoría física de Einstein, quien dejara dicho, como se reproduce en los carteles que anuncian este ciclo, “en el pensamiento científico siempre están presentes elementos de poesía”, lo que me permite afirmar como conclusión, algo que, a la vista de lo expuesto, es más que un ingenioso juego de palabras: si “en el pensamiento científico siempre están presentes elementos de poesía”, en la poesía siempre están presentes elementos del pensamiento científico, las dos superiores formas de la poiesis o facultad de creación de los seres humanos.

“*Revasquizar España*”: Reflexiones en torno a Iberia sumergida

Iberia sumergida, libro escrito entre 1975 y 1977 y publicado en 1978, es en declaraciones del propio Gabriel Celaya al diario *El País* (Madrid, 29 de abril de 1978),

un libro de poesía histórica en torno al sometimiento por parte del Estado español, de las primitivas tribus iberas, que eran autónomas. Iberia y el Estado 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.

Las fechas de escritura y de publicación nos avisan de que el presente poemario está escrito en plena transición política teniendo como telón de fondo el importante debate que se abrió en torno a la autonomía de las comunidades históricas. Si bien ésta no es la primera vez que el poeta donostiarra se ocupa de la problemática vasca —ahí quedan *Rapsodia éuskara* (1961), *Baladas y decires vascos* (1966) y el precedente de *Cantos iberos*⁸⁹ (1955), además de otros testimonios desperdigados por su obra⁹⁰—, sí es la ocasión en que lo hace para lograr incidir en la consecución de unos objetivos históricos para su Euskadi natal, lo que supone desenterrar el arma de la poesía que no es otro que el modo de escritura social-realista.

El libro se presenta dividido en dos partes, “Iberia virgen” e “Iberia burlada”, conteniendo ocho y quince poemas, respectivamente, de los que

89. El título del libro es ya lo suficientemente explícito, aunque guarda grandes diferencias con el que ocupa ahora nuestra atención. Su autor puso el dedo en la llaga al salir al paso de posibles interpretaciones y análisis de la problemática de España en relación con sus poemas de asunto vasco presente en *Cantos iberos*. Así, al prologar la segunda edición de este libro deja dicho: “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” (Celaya, 1975: 9).

90. Por poner un ejemplo, en el prólogo a *Paz y concierto* (1953), que titula “Nadie es nadie”, deja escrito: “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 filosofías, *nuestra ibérica matriz*, rica en aceites, en metales, en espartos, en vinos, en cordilleras vertebrales y ríos decisivos, en sales extendidas y en almendras ricamente espesas, en tormentos geológicos, estilos neolíticos, hombres varios del mar abierto y el mar colonizable, de la meseta y la huerta, de la baja y la alta montaña, la humildad y el orgullo, sustancian un único sabor precioso” (Celaya, 1953. Las cursivas son mías, A. Ch.).

citaré amplios fragmentos para que el lector se haga una idea aproximada del mismo. Y, aunque escrito en esta misma lengua, presenta un uso de numerosas palabras vascas y otras españolas pero de origen vasco que el poeta se encarga de traducir o comentar. Pues bien, la primera parte posee poemas donde presta atención al medio físico, a la fauna y flora de la península Ibérica. Se trata de una impresionante mirada a un paisaje sin figuras que, mediante una eficaz enumeración de elementos minerales, vegetales y de otro tipo, pone al lector frente a una primigenia realidad natural. Así leemos en “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.

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

“Combates subterráneos (Los metales)” es un canto-descripción de la riqueza minera de Iberia y, al mismo tiempo, un canto a aquellos iberos que habrían de saber arrancarle esa oscura riqueza a la tierra mediante el trabajo viril e incluso la muerte:

La riqueza escondida de las minas de Iberia,
sus ctónicos poderes, sus mágicos metales
nacidos del Rey Negro, los óxidos mordientes,
el arsénico, el nitro, las sales decisivas,

el combate oculto que nos hizo quien somos
activos y sedientos, divinos por antiguos,
y fálicos, viriles, ardientes y resecos,
hijos del crisolito, padres del acero,

aquí nos tiene, fieros: Niños, si bien se entiende.
¡Fuerzas activas, rabias, volcánicos principios!,
así nació el ibero de azufre, y heces, y oro,
y el hijo del dios-macho y el sol de piedra roja.

Más adelante, hay poemas en los que se atiende a determinados testimonios escultóricos ibéricos —“Bicha de Balazote”, “La Dama de Baza”—, así como a la cerámica antigua, salvaje, utilitaria y no refinada,

esto es, restos de la Iberia virgen, la Iberia salvaje que ahora evoca el poeta:

¡Horizontes abiertos, vértigos centrales!
 Todo está por ver, Bicha de Balazote,
 aunque tú ya pareces saber lo que es Iberia
 con tu cuerpo de bestia que se hunde en el origen
 y tu cabeza alzada que nos mira sin vernos.

Bicha de Balazote, revélame el secreto.
 Sé que llevas careta. ¿Qué quieres ocultarme?
 Unas veces me espantas pero otras me entristeces.
 Toda Esfinge es —lo sé— un dios enmascarado
 que quizá sólo oculta la inanidad celeste.

“Barros de basto” es el título del poema dedicado a la cerámica ibérica cuyas formas y composición elementales analiza el poeta como medio de conocer y revivir el mundo arcaico, la iberia hoy sumergida:

No la cerámica urbana decorada y señorita,
 la vasija utilitaria, la rural —barros de basto—
 y apenas diferentes los berracos sagrados,
 no los toritos de Cuenca de pitones afilados
 y de testuz levantado como un animal de lujo,
 los toros de Guisando serios y achaparrados.

(...)

Contemplo vuestras formas que algo quieren decirme,
 acojo entre mis manos vuestro volumen pleno,
 redondo y femenino que, fiel, me tranquiliza;
 sigo las espirales incisas en vosotras,
 las franjas caminantes, los laberintos ciegos
 y vivo el mundo arcaico como algo siempre joven.

El poeta invoca posteriormente a la Dama de Baza en su inanidad divina para que le guíe en su conocimiento de la primitiva Iberia, conocimiento que comienza en la aproximación poética a esa figura sedente⁹¹. Pero esta primera parte no acaba aquí, sino que se continúa con un poema

91. Léase el comentario más extenso que se incluye de este poema tras la presente lectura de *Iberia sumergida*.

en el que se cuenta la llegada a Erribera o Iberia, país del calor, de los primeros eusko-iberos. El poeta utiliza una vez más la primera persona del plural, identificándose de este modo con aquellos primeros pobladores de la península y reafirmando su origen vasco. En “Eusko-iberos en Levante”, título del poema en cuestión, reafirma además el carácter trabajador de estos pobladores y alude al código genético que le es propio. Pero el poema no se detiene aquí, ya que, con él, arenga a los vascos del momento presente a que se defiendan de los ataques de los invasores, en este caso, de los mismos españoles, extranjeros en Iberia:

Desde un lugar olvidado, quizá cerca de Armenia,
navegando por el mar donde los dioses se asaltan
o se aman, y se olvidan, y sonríen ausentes
—Mare Nostrum, Mar de ellos—
nuestras *itsasuntzi*⁹² llegaron a esta *ibar*⁹³ que llamamos Iberia,
y nosotros, eusko-iberos, dejamos de ser *ibiles*⁹⁴ y añoramos la tierra,
hermana de las aguas, madre de las cavernas,
amada en los secretos laberintos del toro,
donde el Viento Solar, la Serpiente y la Virgen, y Sugir, el herrero
nos contaban de nuevo las historias de un comienzo.
¡Erribera⁹⁵, país del calor hecho nuestro!
¡Erribera y no Iberia como se dijo luego!,
en donde dominamos a los dioses sin rostro. ¡Urzi⁹⁶ redescubierto!

El poeta en su búsqueda de los orígenes se ha desplazado a ciudad tan antigua como Gadir —Cádiz— a la que dedica su poema “Poseidonio desde Gadir ve ponerse el sol”. Esta primera parte del libro concluye con el poema “Los riñones iberos” en el que su autor se ocupa de la defensa que diversas tribus iberas hicieron del territorio frente a las invasiones romanas, aludiendo a su elemental modo de vida:

Iberia, *bay*⁹⁷; Hispania, non.
Porque, sí, *bay* es ibero, y non, no, suena a extranjero,
porque no somos latinos sino iberos,
¡jirrintzi, jiriji, jij, i-i-í!

92. Navas, en euskera (Nota del poeta).

93. Ribera, en euskera (Nota del poeta).

94. Navegantes, en euskera (Nota del poeta).

95. País caluroso, en euskera (Nota del poeta).

96. Urzi: Almería (Nota del poeta).

97. Bay: Sí, en euskera (Nota del poeta).

Desde el Tajo al Pirineo treinta tribus se defienden.
 Se defienden. ¿Qué defienden?
 No una patria que aún ignoran ni unos dioses confundidos,
 no las urbes carcelarias sino sólo
 el derecho a respirar un aire limpio,
 la alegría salvaje de la vida,
 el júbilo feroz, el cielo abierto,
 la explosión de las flores en las zarzas,
 ese golpe de sangre que levanta las montañas,
 la libertad más que fiera de ser quien son sin Historia.

“Iberia burlada”, la segunda parte del libro, está dedicada por entero a ironizar, atacar y denunciar claramente lo castellano-español, dominador ahora de una tierra poblada antaño por pueblos vascongados. Así, pues, el poeta efectúa un recorrido a través de la historia empleando esta perspectiva radicalmente crítica: desde Castilla y sus “hombres de hierro” a los “Padres de la Patria”, que desde el Hemiciclo de las Cortes gobiernan hoy la nación, pasando por la España católico-imperial de los Austrias, de la crítica a sus reyes, su modo de vida no auténtico, la evasiva literatura de este periodo, etcétera. Asimismo critica la lengua en que escribe. Ahora bien, este recorrido poético por la historia, al tiempo que introduce una feroz crítica, rastrea las populares señas de identidad ibéricas a través de costumbres y actitudes que permanecen entre los españoles y que son signo de esa Iberia sumergida, según Celaya. Pues bien, en el poema titulado “Tierra muerta”⁹⁸ se refiere a Bardulia, la región castellana poblada por los vasco-iberos, y a los “hombres de hierro” castellanos, a “El Batallador”, a Fernando III el Santo, que van destruyendo y traicionando a Iberia,

Una mentira invasora va recubriendo así España.
 España, como se dice. ¡Nuestra Iberia traicionada!

Para terminar paseando a través de sus versos por la despoblada Castilla actual, tierra muerta “fusilada por el sol a bocajarro”. Por otra parte, su poema “El Dorado” está dedicado al Imperio: descripción de los territorios y riquezas del Nuevo Mundo y alusión a algunos hechos que fundamentaron la leyenda negra. El poema termina con el recuerdo de los eusko-iberos que se sacrificaron al Imperio. Por su parte, “El gallardo español”

98. De este modo se refiere Celaya a Castilla, tal como se deduce de su poema “De negocios en tierra muerta”, de *Rapsodia éuskara*, en el que critica lo castellano, su carácter pasivo y su crónica pobreza.

es un poema en el que Celaya ofrece una de sus críticas más feroces de lo español, alternando y oponiendo sus textos con intertextos de Aldana, Calderón de la Barca, Bernardo de Balbuena y Lope de Vega en los que de algún modo se aborda o reflexiona sobre lo español. A lo largo del texto, va oponiendo a la mentira española la verdad ibera:

“Atrás, por la muerte vengo”. Y la muerte le encontró.
Mientras España alardea, Iberia ríe el horror
de esos esperpentos tiesos que aspavientan cara al sol.

“De este al opuesto hemisferio
mil cisnes mis hechos canten,
pues no hay nación que no espanten
las águilas de mi Imperio.”⁹⁹

¡Ay mi Iberia, pobre Iberia vasca y tierna, mi amor,
que esa España violenta asesinó, que esa España atormentó,
que esa España, destruyéndose a sí misma, destruyó!

Algunos restos de la primitiva Iberia son vistos por el poeta en los alumbrados¹⁰⁰. Su largo poema “Pliegos sueltos sobre los Alumbrados”, un poema antiautoritario y de defensa carnavalesca del cuerpo, opone el espíritu religioso católico oficial al de los alumbrados que vivían a golpe de instintos vitales:

Desde el humus popular brotan los Alumbrados,
iberos a pelo suelto, sencillamente hambrientos
de morder una fruta, de respirar abierto,
de vivir el amor sensual como un misterio,
de volver al origen de la furia y el miedo,
de que alguien reconozca que es bueno lo que sienten,
y no siempre un espanto, y no siempre un pecado.
Oler, tocar, ver, oír, ¡son algo tan sencillo
y a la vez tan secreto! No hay nada más sagrado.

“Sobre el vivir del cuento” también resulta un poema ejemplar en cuanto a la ironía y a la crítica desplegadas en él. El momento histórico al que se

99. Lope de Vega (Nota del poeta).

100. Según el DRAE, se dice de los adeptos a doctrinas según las cuales se llegaba mediante la oración a estado tan perfecto, que, entregados a Dios, no necesitaban practicar los sacramentos ni las buenas obras, y se sentían libres de pecado cualesquiera que fueran sus actos. Esta doctrina surgió en España en el siglo XVI.

da cabida es el de la España áurea, criticando a los grupos sociales dominantes de ese tiempo: la dignidad con piojos, la nobleza, etcétera. Frente a estos grupos, el poeta alaba la vida popular, alegre y disparatada, vida libre en la que cree percibir los ocultos latidos de Iberia. Los personajes picarescos españoles alcanzan su claro protagonismo en esta ocasión:

Vida libre y desenfado. Iberia que, oculta, aún late.
Saluden al Bachiller Brazuelos del Paso y al medio bobo Alameda,
y a Aldonza, la desenvuelta y un poco atolondrada,
y a Don Kirieleysón —¿no le oyen?— grotesco y gigantón,
y a Mátalas Callando, y a Pedro de Urdemalas, y a Juan Voto de Dios,
y a la criada Florina, y a la alcahueta Briana.

Si nos hacemos amigos de Guzmán de Alfarache,
de su tío Don Beltrán, su criado Estefanelo,
la señora Doña Fabia y su sierva Nicoleta,
¡buena hicimos! y si es Marcos de Obregón,
aquí está el Doctor Sagredo con Doña Mergelina.
Otro paso, y ya topamos con Flora Malsabidilla,

la pícara Justina, virago y fanfarrona como aquellas de la Sierra,
el Bachiller Trapaza, la Garduña de Sevilla,
Cleofás Pérez Zambullo, Don Pablos y el verdugo
Alonso Ramplón, Don Toribio, y el Licenciado Flechilla,
Rinconete y Cortadillo, Chiquiznaque y Maniferro,
el Alférez Campuzano y el Licenciado Peralta.

Iberia siempre viva contra las mil mentiras,
contra los mil disfraces de una nación fingida,
contra las falsas glorias de quien quiso enterrarte:
Iberia brusca y tierna como un amor salvaje.
Ved la verdad en la mentira; la mentira en lo real
y el secreto al descubierto en esta traca final.

La expresa ridiculización de lo español llega también en el caso de la propia literatura. El poeta critica la evasiva e *irreal* lírica castellana en la figura de Fray Luis de León, por ejemplo. El poema “Otros cuentos y algunas cuentas” está construido a tres voces: por un lado, toma la famosa oda a la “Vida retirada” de Fray Luis; por otro, unos textos de un estudio histórico que trata de explicar la realidad social de aquel momento en sus justas dimensiones; y, por último, la propia voz del poeta que dispone, habla y organiza los textos. El resultado es sorprendente por

cuanto el poeta opone dialógicamente unos textos a otros para producir un determinado efecto:

Cantaba Fray Luis en dulce olvido:
 “¡Qué descansada vida
 la del que huye del mundanal ruido!”

Y nosotros recordamos:

“Había en España más vagabundos que labriegos y más soldados que jornaleros; había más hidalgos y caballeros que mercaderes. Había siete millones de españoles y novecientos conventos.”

“fueron los beneficios que a la Iglesia reportaron su elevación, su actividad y predominio; tales fueron los extraordinarios privilegios de toda índole, materiales y espirituales, con que los Papas y los Reyes españoles la distinguieron, así como las valiosas donaciones y legados con que los fieles la enriquecieron”.

Toma también la propia lengua española como objeto de crítica en tanto prueba del dominio español en el poema “Como suena”¹⁰¹:

¡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.

De cómo la máscara modela el rostro, de cómo los hombres se inventan su propia historia, de cómo los españoles se han hecho teatralmente a sí mismos, es de lo que se ocupa el poema “Magia teatral” en el que, en una suerte de descripción del fausto teatro del Barroco, el poeta vierte sus reflexiones poéticas que, en una ocasión y ahora sin ironías, se muestran seria y descarnadamente:

101. Este poema proviene de su libro anterior *Lírica de cámara* (1969), en cuyo original figuraba con el título de “Mu-1”, pero al ser prohibido por la censura el autor lo recoge en su antología *El hilo rojo* (1977), con ligeras variantes, para finalmente editarlo en *Iberia sumergida*.

Después de tantas dobleces e ironías malabares ¿dónde está, si es que aún existe, la verdad?

¿Lo español está en lo ibero o lo ibero en lo español?

Esta parte segunda continúa con dos poemas dedicados a las casas reales españolas. Así, en “La maquinaria real” se centra poéticamente en el sistema de vida, protocolo y orden real de los Austrias; y en “Los relojes de la Granja”, en la casa de los Borbones. Y todo ello considerado como una burla más a Iberia —de ahí el título de esta parte— que, frente a tan estrictos protocolos y artificios, se alza como lo más auténtico y no impuesto, lo real y popular. Por otra parte, Madrid, la capital del estado, símbolo del centralismo más absoluto, de la falsedad y de la corrupción, es tomada como objeto de rechazo en el poema expresivamente titulado “La cazuela de Madrid”, cuyas dos últimas estrofas dicen así:

Chabacano Madrid, gusanera española,
 ¿a qué tu Dos de Mayo carnavalesco y triste?
 Miserable Madrid, malditos sean tus cuentos,
 tu revuelta cazuela y tus héroes gamberros.

Yo no germanizado, yo nunca arabizado,
 yo eusko-ibero te escupo, anti-ibera ciudad,
 en nombre de la vida libre, abierta y activa,
 la vida del ibero, la vida de los vascos, la vida de verdad.

Los poemas van trazando, como a la vista queda, un poético panorama histórico que no ignora el momento histórico presente, la razón de ser fundamental del libro, como resulta obvio, llegando al tratamiento de lo que puede significar la democracia formal recién instaurada en España, que el poeta la considera como un nuevo modo de traicionar a Iberia. El poema paródico “La Fiesta Nacional” es el más claro ejemplo en este sentido. En cuanto al poema final respecta, “Los últimos iberos”, constituye una suerte de síntesis final del poemario. El poeta se demora en la exposición de sus propuestas y de sus radicales e hiperbólicas críticas: reafirmación de los vascos como los últimos iberos, reafirmación de su pureza de sangre, de su no sometimiento a otros pueblos invasores, etcétera. Tras la proclamación de su identidad frente a la falsedad de la española, el poeta propone a los vascos revasquizar España, iberizarla, volviendo al sistema tribal y negando el impuesto centralismo. Finalmente, el poeta concibe a España como Iberia, esto es, como la conjunción de los distintos pueblos existentes en la península cuyo enemigo común

último no es otro que el capitalismo y el Madrid de los oligarcas y del gobierno. El poema es éste:

Nosotros, euskaldunes, últimos iberos,
sabemos mucho más que los que dan lecciones
que 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 Borbón
que nos unió a la francesa con compás y cartabón
dando por ley su *raison* y no, *monsieur*, no, 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 esta la traición: Es en el capitalismo y en el centralizador,
Madrid de los oligarcas y del Gobierno opresor.

Tras esta aproximación a *Iberia sumergida* a través de los asuntos y aspectos temáticos tratados en el libro, el lector habrá reparado no sólo en los elementos de contenido del poemario, sino también en la densa red textual de los poemas, tomando buena cuenta en definitiva de la concreción material de esas grandes líneas de significación que lo recorren. Se habrá

percatado, pues, del empleo de elementos coloquiales y prosaicos junto a una red de deslumbrantes metáforas e imágenes, así como habrá podido percibir ciertas regularidades en los versos, el martilleo de la rima oxítona que recuerdan metros de raíz tradicional muy aptos para contar, describir, etc., además del uso de versos libres y de la eficaz conjunción poética de textos en prosa para lograr su propósito poético y pragmático. Se habrá percatado el lector de la raíz social-realista que nutre la factura del libro. No en balde ha dejado dicho el poeta que desempolvó para este libro los recursos propios de la poesía social o política. Y así es en efecto. Pero, además, este poemario, de tan hermosos como turbadores trazos expresionistas, que no rehuye el feísmo como expresivo recurso estético y que deja de lado en consecuencia su interés por cualquier aspecto esteticista —el uso crítico de los intertextos áureos lo pone de manifiesto—, ha resultado escrito del modo a que me refiero para significar así lo que podría ser la autenticidad vasco-ibera. No sólo pretende ser vasco por aquello de que habla, sino también por el modo en que lo hace. *Iberia sumergida* trata de recuperar la memoria de lo auténtico y elemental vasco-ibero en los aspectos descritos recurriendo a una suerte de uso de la lengua que el poeta percibe como auténtica, elemental y directa, tal y como caracterizaría a los vasco-iberos. Ahora bien, lo que llama la atención en este sentido es la contradicción suscitada por la crítica de la lengua que emplea en tanto que símbolo de dominación y por el modo en que lo hace para rescatar ciertos elementos sumergidos de una primitiva identidad ibera. Esta contradicción se comprende si la consideramos en el seno de la gran hipótesis que es el libro, pues Celaya defiende con el uso de esta lengua la antigua lengua vasca e incluso subraya ciertos elementos de cultura popular vasco-iberos a través del castellano, lo que a la postre muestra la naturaleza instrumental de la misma, tal como contestaba en una entrevista a la pregunta de si la lengua española era una lengua opresora¹⁰². Lo que rechaza el poeta efectivamente es la agresión por parte de una burguesía española, centralista y reaccionaria, de una cultura e identidad vascas y no la lengua propiamente dicha.

Como el lector puede comprobar, estamos inmersos en asuntos de calado político que requieren una explicación, pues no es otro el motor del poemario. En este sentido, debo afirmar la obviedad de que *Iberia*

102. Decía en la entrevista publicada por *Kantil*, en su número 13, correspondiente a febrero de 1979: “No. Eso es una tontería. Yo creo que tenemos que apropiarnos de todas las armas buenas y el castellano es un arma que se nos pone en las manos y tenemos que utilizarla”.

sumergida en tanto que libro escrito por un poeta vasco en una coyuntura histórica de reafirmación de la identidad y cultura del pueblo vasco ha de considerarse como un fruto más de esa coyuntura. El arma de la poesía que esgrime se dirige en contra de la tramoya legislativa centralista de su momento, heredera de una historia en la que ciertos grupos dominantes han impuesto su idea de nación española, etcétera. Por esta razón, dado el proceso constituyente que vive la España de la transición política, el poeta no ha dudado en intervenir en el debate con el arma de su poesía que no quiere ser un fruto poéticamente perfecto. En todo caso, si queda clara la orientación que sigue el libro, no lo resulta tanto en cuanto a quién beneficia esta posición, si a los intereses de las clases populares vascas o a la poderosa burguesía nacionalista de ese país. Con la modernidad y la consolidación del modo de producción capitalista, como sabemos, se quebró la idea de pueblo como una unidad armónica. La historia contemporánea no hace más que demostrarlo. Por eso, es ésta una cuestión no menor que habremos de indagar a propósito de este libro y podremos hacerlo con cierta efectividad a través de la explanación de sus contradicciones.

Pues bien, frente a los objetivos de otras publicaciones suyas de asunto vasco, *Iberia sumergida* ofrece un tratamiento de lo español y opera con unos objetivos que leídos al pie de la letra resultan históricamente absurdos: revasquizar España. Pero, vistos fuera de la gran ironía no exenta de verdad que sustenta al libro, éstos son: destruir el capital y su estado centralizador, liberando a los pueblos de España mediante una transformación radical de la sociedad. Ahora bien, no deben desconsiderarse cuáles son los ideales que han de sustentar dicha transformación. Como el lector habrá podido comprobar, a lo largo de todo el libro se alude a un ideal mítico-milenarista más que a un ideal de sociedad nueva radicalmente distinta. No puede desconsiderarse esa mirada al pasado mítico a la hora de invocar la construcción de una nueva sociedad. Por otra parte, el libro, que puede comprenderse en su proyecto político inicial con relativa claridad, parece haber rebasado la voluntad de quien lo escribe, pues, salvo en los últimos versos del último poema del libro donde queda precisado con exactitud el enemigo común de los pueblos y clases populares de España, la lucha que emprenden los poemas se dirige en no pocas ocasiones en contra de otros pueblos y en contra de sectores sociales populares. Para un antiguo camarada comunista, en crisis ciertamente pero al que por estos años se le ve con el carnet del PCE en la mano en las primeras páginas de los periódicos y figura en la lista de su candidatura por Guipúzcoa en las primeras elecciones democráticas, medir la sangre por su mayor o menor pureza originaria es cuando menos una contradicción. El poeta, que hace un canto final a la libertad y a la autonomía de los pueblos de

España, parece haber sido desbordado en el curso de algunos poemas de modo no consciente al invocar con sus excesos la pureza originaria de los vasco-iberos y su verdad de origen. Esta idea es resultado de una suerte de visión mítica que el desarrollo histórico por sí mismo viene a negar. Pero el interés del libro es todavía mayor si tenemos en cuenta que ha materializado a su modo, esto es, en los límites de su escritura poética —no es un tratado teórico ni sociohistórico— una problemática presente en la sociedad vasca: la existencia de posiciones políticas radicales que tratan de modificar dicha sociedad sin una teoría clara y acudiendo a planteamientos milenaristas. En cierto modo, las contradicciones del libro hablan de las contradicciones de una parte de la izquierda vasca. Ahí reside su lección última final y el valor de instrumento de conocimiento que adquiere este libro de poesía política de un viejo poeta antiautoritario calado por un dulce sentimiento de origen.

Arte ibero y poesía: "La Dama de Baza"

Gabriel Celaya publica en 1978 *Iberia sumergida*, un libro de poesía histórica con el que trató de dar respuesta poética a la ya muy viva cuestión de la identidad vasca. El poemario obedece, según se ha visto con anterioridad, a la lógica de denunciar el sometimiento que a lo largo de la historia se ha ido haciendo de las primitivas tribus iberas, tratando de iluminar por vía tanto positiva —la búsqueda de unos elementos culturales identitarios, lo que coincide en la práctica con la primera parte del libro, "Iberia virgen"— como negativa —la crítica de lo español impuesto, lo que hace en la parte segunda, "Iberia burlada"— los aspectos originales y originarios de una identidad vascoibera, proponiendo una suerte de reiberización de España al tomarse conciencia de la Iberia que yace sumergida, etcétera.

Como ya he tenido ocasión de hablar de este libro y de analizar lo que no deja de ser una gran hipérbole poética insostenible desde el punto de vista histórico, me ocuparé de uno de los poemas que, titulado "La Dama de Baza", pertenece a "Iberia virgen" y en el que la escultura sedente ibera conocida con ese nombre, encontrada en increíble buen estado de conservación hace algo más de treinta años, alcanza protagonismo poético, al ser uno de los restos del arte ibero de mayor importancia. El poema es el siguiente:

Tan serena, tan severa, Madre Muerte,
Tanit de mis amores, Dama de Baza.

Reteniendo en el puño un ave palpitante
o el corazón ofrecido, ya fuera del pecho,
sin más vuelo posible, tú, Dama de Baza
rígida en tus pliegues, fantasmal, casi muerta,
vacíos los ojos que nos hipnotizan,
el gesto tranquilo, la actitud sedente,
sacerdotisa o diosa, mujer transfigurada,
tan serena.

Magna Mater, protectora arcaica
que haces sencillo el paso en las dos direcciones,
de la vida a la muerte, de la muerte a la vida,
nos descubres el reino de la paz tenebrosa,
allí donde el deseo y el terror se confunden
en la fascinación de un amor ignorado,
lucífuga, telúrica, devoradora, ciega,
tan severa.

Urna funeraria en que el cuerpo yacente
adquiere tu forma, máscara sagrada
que haces así posibles nuestras metamorfosis,
creadora de las mágicas distancias y del fuego,
de las resurrecciones, de las continuidades,
de las destrucciones que crean lo impensado,
tú que nos acoges, y borras, y perdonas,
Madre Muerte.

Recubierta de adornos, joyas y arracadas,
vidrios de colores, carbunclos y bolves¹⁰³,
ámbar del Pirineo, púrpura y bordados
como una quitina resplandeciente y dura,
diosa terrible, mantis religiosa,
insecto humano que me inmoviliza
y lleva a la muerte con su mirada ausente,
Tanit de mis amores.

Ábreme, Madre, la entrada secreta,
el pasadizo estrecho que lleva al nacimiento,
los espejos que abren el dominio ignorado,
los largos laberintos cambiantes de la muerte
por donde, entre torturas, se vuelve al origen.

103. Bolves: piedras raras del río Ebro.

Toma todo mi amor; fijame en tus ojos locos;
revélame el misterio de la primera Iberia,
Dama de Baza.

Pues bien, el poema, de cuarenta y dos versos, se presenta dividido en cinco octavas cuyos versos no guardan regularidad silábica, predominando casi a partes iguales los de doce, trece y catorce sílabas. No faltan algunas asonancias ni otros elementos paralelísticos que van conformando el ritmo del poema ni dos versos iniciales que contienen y proporcionan el último verso de cada estrofa, todos ellos de arte menor, teniendo una función invocadora y de ritual de iniciación de lo que funciona como una suerte de oración poética.

El texto parece querer cumplir, entre otras, una expresa función de conocimiento, pues su autor alterna el recurso de la *ékfrasis* o procedimiento descriptivo con el que lograr una representación verbal de ese objeto artístico con otros interpretativos y específicamente poéticos. Esto explica ya el denotativo título del poema, así como especialmente las estrofas primera, tercera y cuarta. Así, en la primera, nos describe la escultura en su actitud sedente, su tranquilo gesto, sus vacíos ojos, sus rígidos pliegues y su puño que guarda un ave. En la tercera, nos habla de la misma como urna funeraria y máscara sagrada. En la siguiente estrofa, describe con minuciosidad los adornos que la recubren: joyas, pendientes, vidrios, ámbar, piedras raras, manto y bordados, etcétera. Pero el objetivo empleo de este recurso no impide la alternancia con otros fundamentalmente interpretativos, al ir suministrando las distintas posibilidades de significación y simbolización de esta pieza iberica. Por ejemplo, en los primeros versos, habla del ave que guarda La Dama en su mano derecha como ave palpitante o corazón ofrecido. Más adelante y en la misma primera estrofa, el poeta se refiere a esta escultura como una representación de una diosa o sacerdotisa, en todo caso representación de una mujer, lo que para el poeta tiene el valor añadido de simbolización del origen y del comienzo de la vida, lo que explica que se refiera a ella como madre que está en el principio y en el fin, ahora como "Madre Muerte" o protectora de los seres humanos en el viaje definitivo y en su transformación para otra clase de existencia, lo que justifica todos los cuidados funerarios de esa vieja cultura. Por eso, le aplica el sobrenombre de Tanit, la deidad mediterránea que los romanos acogieran con el nombre de Nutrix o diosa-madre.

Pero el poema no sólo cumple esta función, sino que también quiere servir de interesada oración construida con todos los elementos y rasgos que religiosamente la caracterizan: quien la practica adopta una actitud sumisa ante la divinidad poderosa dirigiéndose directamente a la misma

con fórmulas ritualizadas, lo que se hace al principio, los dos primeros versos, y al final del poema, la última estrofa, sin olvidar el octavo verso de cada una de las estrofas. Aquí, el sujeto poético, al tiempo que le muestra todo su amor y devoción a La Dama de Baza al llamarla Madre, le pide que le revele el camino para explicar el misterio del origen, de su propio origen, materializado en la primera Iberia que ella encarna a su vez en su materialidad artística y que el poeta reconoce como propia. De ahí la estratégica actitud de sumisión adoptada que le lleva a reconocerse originariamente en ella, viendo en esa escultura un signo artístico-religioso de otro tiempo, el tiempo de su origen buscado, un signo auténtico de la Iberia hoy sumergida.

Como se puede deducir de esta lectura, el poeta no se limita en su texto a construir sólo un hermoso conjunto de versos. Ya dijo en su día el propio Celaya que había recuperado para *Iberia sumergida* los principios operativos de la vieja poesía social que él mismo practicara en décadas anteriores. El poeta trató de intervenir desde esa específica vía, no sin contradicciones y ambigüedad, en el debate sobre identidad y nacionalismo en un momento de la transición política, apostando más por las identidades de los pueblos de España que por una identidad española, remontándose a los orígenes ibéricos. Para ese viaje, el referente de La Dama de Baza le venía muy bien, como bien le vino construir el poema a modo de oración, porque este viejo poeta materialista sabe que sólo se le reza a lo que es superior. Y superior es la experiencia de tener ante sus ojos una escultura que trae hasta nuestro momento histórico un signo artístico-religioso de un tiempo pasado en el que cree reconocer su origen, un origen que no sólo afecta a los vascos. La prueba está que esta figura ya universal estuvo sumergida siglos y siglos en las altas tierras de Baza.

Aspectos de una poética y poesía carnavalesco-nihilistas

Voy a comenzar recordando el eco de la risa de Gabriel Celaya, su estruendosa y contagiosa risa. Una risa que pongo en relación con otra risa suya felizmente no apagada: una risa verbal que recorre versos, poemas y, a veces, poemarios enteros como es el caso de su libro *La higa de Arbigorriya*; una risa dicha y hecha, una risa-bomba de callada explosión poética, un elemento entre otros de su poética carnavalesco-nihilista. Pues bien, esta provocadora risa a que me refiero obedece a unos principios estéticos e ideológicos sumamente interesantes de considerar, porque la risa, ya lo dice el propio poeta, puede llegar a ser un ruido molesto

y porque nos enfrenta a otras sagradas y, no pocas veces, acartonadas poéticas. Así pues, voy a ocuparme de esa poética y, con la necesaria brevedad, de uno de los resultados de la misma: del citado libro *La higa de Arbigorriya*.

Pero antes de entrar en ello debo efectuar algunas precisiones. En primer lugar, reconocer en Gabriel Celaya un desusado fondo filosófico que cala su producción poética y ensayística. Este fondo se alimenta de varias raíces filosóficas que dan como resultado un complejo y contradictorio pensamiento, raíces que en cualquier caso se nutren de un común humus de base antiautoritaria y liberadora. Citar los nombres de Hegel, Marx, Engels, Nietzsche, Heidegger y Sartre, entre otros, hace innecesario cualquier otro comentario. No obstante, a pesar de la obviedad, conviene precisar que cada una de estas raíces ha proporcionado su rica sustancia nutritiva en particulares momentos de la larga vida de nuestro poliédrico escritor, ejerciendo ocasional predominio, en una compacta y contradictoria coexistencia. En cualquier caso, escarbando en estas raíces comprenderemos en parte la profunda actitud crítica del poeta, su temprana afiliación a la filosofía de la sospecha y, por decirlo con el nombre de una categoría bajtiniana, el dialogismo de su producción. Pues bien, para allegar algunos medios que nos permitan comprender los principios estéticos e ideológicos a que me he referido con anterioridad, no hemos de perder de vista la rediviva raíz nitzscheana de su pensamiento.

Celaya, al igual que Nietzsche, da gran importancia a los factores irracionales de la experiencia y comparte con él una actitud de sospecha en relación con la civilización occidental y una actitud de duda ante toda verdad, coincidiendo en el principio de que la verdad es Ariadna, esto es, de que la verdad es el hilo de Ariadna entregado a Teseo para salir del laberinto, aunque, una vez fuera, ésta se arrojara al mar desde unas rocas. Recuérdese su poema "Hilo de Ariadna", de *Función de Uno, Equis, Ene (F I X N)* (1973), y particularmente la última estrofa, que paso a leer:

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

Pero, por si no es suficiente esta cita, leamos esta otra de *Memorias inmemoriales*:

Ahora veo mi situación, mi clase, mi dependencia. Veo el hilo rojo que a través de mi tejer y destejer colores y actitudes, dura y me determina.

Veo en el fondo de mis inflaciones sentimentales y de mis cambiantes aparatos ideológicos, lo que realmente da lugar a todo lo que parecía simpática inquietud de adolescente, hermosa aunque desacordada violencia de joven, conciencia existencial del hombre supuestamente auténtico, asco, furia o nihilismo, agonía religiosa, voluntad de alzarse contra todo o de conformarse con nada. Y salvándose de tales confusiones, veo el hilo de Ariadna. (Celaya, 1980: 173)

Esta raíz nos muestra bien a las claras el nihilismo radical en que entra nuestro poeta en determinados momentos de su existencia, siendo a comienzos de los años setenta cuando estas posiciones tanto, si es que resulta necesario especificarlas, estéticas como ideológicas dan los más llamativos resultados literarios. Nuestro escritor niega ahora los valores propios de la sociedad y procede a una implacable devaluación de los ideales de la misma, lo que supone poner por encima de todos ellos la vida misma. Pero no es necesario rastrear influencias de una manera concreta, ya que Gabriel Celaya ha reconocido en alta voz esta influencia nietzscheana, esto es, su particular e histórica asunción de una determinada red de pensamiento. Así, por ejemplo en dos entrevistas, de 1980 y de 1987, concedidas a *El País* y a *Mundo Obrero* viene a exponer el poeta vasco, respectivamente: “Yo creo que Nietzsche es el escritor que más ha influido en mí en toda mi vida. Y no sólo en las ideas, sino también en la forma de escribir [en *Memorias inmemoriales*]” y “Sí, Nietzsche me influyó muchísimo. Tanto es así que el libro [...] comienza con una cita de Nietzsche que dice algo así como «Mira, no hay arriba, ni abajo, no hay delante ni detrás. Tú, que eres ligero, ve hacia arriba, hacia abajo, hacia delante, hacia atrás, canta y no hables más»”.

Una nueva precisión que he de hacer, continuando con el tratamiento de los presupuestos nihilistas de su pensamiento, es la consideración de los mismos en relación con otros presupuestos que lo han venido calando. Si el nihilismo, como ha quedado dicho, supone una negación de valores y un rechazo de ideales, podemos preguntarnos por los valores e ideales que niega. Si formulo esta cuestión es porque el nihilismo, como el carnaval, resulta en última instancia una explosión que se justifica por lo que niega o, dicho con palabras de Gustavo Domínguez (1980: 14) referida a la poesía nihilista, ésta es resultado de quien “ha considerado la poesía como un acto de conocimiento y de verdad”. Pues bien, de nuevo es el poeta el que nos hace una exposición proteica al respecto:

Entonces, ¿para qué esforzarnos? ¿Para qué luchar prometeicamente?
Nada significa nada, y si Dios murió, también ha muerto el proyecto
ascendente de la evolución con que los humanistas pretendieron sustituirle.

Neguémonos a competir. Neguémonos a trabajar. Neguémonos a luchar. Neguemos todo lo que no sea jorra y fiesta. La acción no conduce a nada. El porvenir no existe. El combate es ridículo. La sociedad, falsa. ¡Qué carnaval! Riamos, liberados. Barrámoslo todo a carcajadas. Nuestra autenticidad sólo se basa en una razón irracional: El “porque sí”. Y una inmensa carcajada —la risa-bomba— parece entonces amenazar nuestra vida con la destrucción total. (Celaya, 1980: 184).

Después de leer tan larga como esclarecedora cita no puede perderse de vista que el rechazo del humanismo protagonizado ahora por el poeta es consecuencia precisamente de una “manía humanista” de la que no se puede librar. De ahí que, como he dejado dicho en otras ocasiones, ante el reconocimiento de la existencia 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, lo que explica que se niegue al trabajo trabajando y que se niegue a la lucha combatiendo. 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 mostración 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.

Por otra parte, queda claramente expuesta en sus palabras la imbricación de este pensamiento con una estética carnalesca, independientemente de que esta reflexión se hiciera después de su más clara poesía en este sentido (no se olvide que *Memorias inmemoriales* se publicó en 1980, aunque bien es verdad que empleando nuevamente materiales literarios anteriores, mientras que *La higa de Arbigorriya* lo fue en 1975). Queda claramente negada, pues, la poesía y poética fruto del religioso poeta-hombre prometeico-marxista, constructor de la historia. La lectura de un nuevo poema, “Dichoso dicho del hecho Arbigorriya”, va a insistir en lo afirmado en clave poética:

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

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 bueno.
Lo que pasa es que estaba ¡tan contento!
Y la risa, ya se sabe, es un ruido molesto.

Estamos en el exceso, lo que nos permitirá comprender que el viejo poeta nihilista, que da prioridad a los elementos irracionales, pretenda dejar la nada pasándose a su otra cara, al todo, en su final poético órfico, retomando así el originario pensamiento griego. Ahora Celaya se encuentra zambullido en la totalidad del cosmos, expandida plenamente su conciencia, en actitud contemplativa dejándose llevar por las palabras poéticas mostradoras, en las que se observa el misterio del Ser. Gustavo Domínguez lo ha visto con claridad al decir:

Celaya ensaya una nueva manera a la que denomina poesía órfica. Para combatir el nihilismo, el viejo poeta, que en su juventud mantuvo siempre la obsesión por el origen material del hombre y por la insignificancia del yo individual, percibe el próximo paso a la nada como un tránsito musical a la Naturaleza, única y, en cierto modo, armoniosa realidad. (Domínguez, 1991).

Efectuada esta serie de consideraciones sobre la vertiente nihilista de esta poética, vamos a ocuparnos a continuación de indagar en otra raíz fundamental: la específicamente carnalesca. Esto lo haremos a la luz del pensamiento estético y literario de Bajtín (1974 y 1986), ya que ha puesto en circulación algunos instrumentos teóricos sumamente interesantes e iluminadores que nutren una poética social, en desarrollo,

como los de carnavalización y polifonía o dialogismo, ambos articulados entre sí. Precisamente he dejado escrito un apartado sobre las voces de la poesía de Celaya, donde planteo la necesidad de estudiar su obra total, y muy particularmente su original poesía dramática, a la luz de esta noción dinámica que establece la relación entre “voces” individuales o colectivas que concierne a la interacción entre los sujetos parlantes y los cambios de sujetos discursivos, que supone una articulación que incorpora las voces del pasado, la cultura y la comunidad, que revela en definitiva la orientación social del enunciado, que se opone a la voz monológica y monoestilística, es decir, a lo que sería una práctica de lenguaje autoritario (Zavala, 1991: 49-50).

El carnaval, como es conocido por todos, con sus orígenes populares colectivos, es efecto de una percepción liberadora de la realidad que lleva a invertir valores y relaciones jerárquicas o de poder. Esta antigua práctica ha posibilitado unas formas literarias, la literatura carnavalizada. Por lo que respecta a la carnavalización, para Bajtín no sólo es una categoría literaria que se refiere a un tipo de literatura, a una forma genérica literaria, sino que también se trata de un principio explicativo de la literatura, esto es, de un instrumento teórico en cuanto que supone “una forma elástica de visión artística, una suerte de principio estético que permite descubrir lo nuevo y lo desconocido hasta el momento presente” (Bajtín, 1986: 235). Pero habría que añadir algo más, como expone Sánchez-Mesa Martínez:

Habría que contar con la dimensión estética o estilística del concepto, no olvidando que uno de los grandes aciertos del *Rabelais* de Bajtín reside en la conexión allí establecida entre un fenómeno de la cultura popular como el carnaval y un estilo artístico como el “realismo grotesco”. Por último, no debe tampoco dejarse de lado —afirma— el carácter transgresor y contestatario del texto carnavalizado, cuyo efecto desmitificador y subversivo no va exento de implicaciones de índole sociológica e incluso política.

Una vez formuladas estas consideraciones, nos ocuparemos, con mejores perspectivas de éxito, de la estructura y lógica interna de un poemario como *La higa de Arbigorriya*, así como de aislar sus más sobresalientes elementos carnalescos (motivos temáticos, rasgos de su escritura, etc.). Dejaremos para otra ocasión numerosos poemas de *Rapsodia éuskara*, *Iberia sumergida* y una cantata de expresivo título, *El derecho y el revés*, entre otros. Y, por otra parte, sólo quiero dejar apuntado en este momento un significativo hecho que ha obrado necesariamente en todo el libro: la tradición carnalesca vasca a la que tan atento se muestra Celaya en ésta y otras ocasiones.

La higa de Arbigorriya, que se abre con una más que curiosa cita de Dostoievski colocada por Celaya (1975: 31) para provocar en el lector la conciencia de un desajuste, es una explosión carnavalesco-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 que se presenta caricaturescamente en el primer poema del libro en primera persona poética. Celaya, enredado en su juego de máscaras poéticas, apenas si reflexiona en este libro sobre la poesía, tal como tantas veces suele hacer. De cualquier forma destaca su citado poema “Dichoso hecho del dicho Arbigorriya”, donde expone, como hemos tenido ocasión de comprobar, 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 o burlesco-liberador, según se mire, que recorre de parte a parte el libro (“El orinal”, por ejemplo) 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 de dicho personaje poético, poemas que nutren la primera parte del libro titulada precisamente “Vida y milagros de Arbigorriya”, no faltando en la segunda un desgarrado poema titulado precisamente “Biografía” donde se condensa toda una trayectoria vital, constituyendo la excepción que confirma la regla carnavalesca del poemario, pues el poeta de pronto se ha puesto serio.

Por lo que a las “voces” poéticas respecta, conviene reparar brevemente en lo siguiente: habla el personaje Arbigorriya en el poema de “Presentación” y en las dos restantes partes del libro la voz omnisciente del poeta, “evangelista” del personaje —léase “Dichoso hecho del dicho Arbigorriya”—, cuenta su vida aflorando la oportuna y grotesca voz del tonto entre los versos. Así sabemos del nacimiento, de la infancia, de la niñez donostiarra, etcétera. También aparece una serie de voces anónimas en los poemas subtítulos “interrogatorio”, seis en total, todos ellos de la primera parte del poemario, que ejecutan en el libro el lenguaje de la autoridad, simbolizando meridianamente el orden que se niega alternativamente en los versos. En fin, esta poesía carnavalesco-nihilista se presenta en simultaneidad dialógica. Quiero decir con esto que “suenan” a un tiempo voces irracionales, racionales y autoritarias con su autonomía textual, produciendo un efecto de claroscuro.

A la hora de tratar acerca de los rasgos de su escritura, he de comenzar reconociendo lo siguiente: los lectores de Celaya, buenos conocedores y cómplices del Leceta bajorrealista, aquí redivivo, se mueven por el

prosaísmo radical de *La higa de Arbigorriya* sin problemas. Se entiende, claro está, el prosaísmo como un recurso doblemente retórico, siendo una de las constantes de su poesía. Por esta razón, el libro que nos ocupa no hace sino continuar un largo modo de escritura de difícil facilidad, en la que se escuchan ecos populares, como Celaya ha dicho mil veces. De cualquier forma, lo que interesa ahora conocer son los rasgos propios del realismo grotesco del libro, esto es, los elementos groseros, bufonescos, caricaturescos, las palabras o frases cómicas y, cómo no, la mezcla de elementos sublimes y grotescos. En este sentido último, no se olvide leer el poema, un intertexto en realidad, “San José de Cupertino, patrón de Arbigorriya”, un poema en este sentido contrastivamente ejemplar.

Por lo que respecta a elementos groseros, los poemas se calan de versos donde afloran penes —“Nacimiento de Arbigorriya”, “Niñez donostiarra”—, corren los orines —“Infancia”, “El orinal”, “Urinario público”—, se escuchan verbales pedos —“El orinal”, “La libertad de Arbigorriya”—, se bosteza —“Infancia”— o se escupe —“Nacimiento de Arbigorriya”—, elementos estos todos producidos por todos los orificios y protuberancias de la geografía del cuerpo, protagonista destacado de toda estética carnavalesca.

Hay en cantidad más que notable palabras y frases cómicas, sin aparente sentido, juguetonas e ingeniosas, irracionalmente inteligentes, si es que se me acepta esta expresión. Así, entre otros, los siguientes versos: “¿Por qué no llamamos ciencia a la triquipitátia?” (“Fiesta infantil”), “—Vamos a procesarle. ¿Sabe qué puede pasarle? / —Matarile, le-le-le” (“La detención (*Primer interrogatorio*)”), “¡Que viva lalá! ¡Que viva lalá! Y no digo más” (“La movilización”), “[Somos] mono-mimos, memo-el mismo, ya fiscal o ya abogado” o “—No-no. No-no. Uno no es la Onu. . ¡Uh!” (“La comprensión pública”). Por su parte, los poemas “Infancia” y “Fe de vida” encierran respectivamente un prolongado juego en este sentido.

La densidad de elementos bufonescos y caricaturescos es muy alta. Citarlos todos, o su mayor parte, nos obligaría a emplear un espacio del que no disponemos. No obstante, mostraré algunos curiosos ejemplos de esta selva vitalista. Así, en “Presentación”, Arbigorriya se describe de la siguiente manera:

¿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 circunloquio, el cretino.

La penúltima estrofa de “Niñez donostiarra” es también un buen ejemplo:

Arbigorriya pensó que debía suicidarse.
 ¿No cambiaría así todo? ¿No sería formidable?
 Pero los payasos, ¡ay!, no eran aquellos que fueron
 y tan sólo daban risa los intelectuales serios.

y la última estrofa de “La movilización”:

¡Que viva lalá! ¡Que viva lalá! Arbigorriya explicó:
 “Como Dios me ve al revés porque mira desde arriba,
 yo ando cabeza abajo para verle como es.
 Sé que ustedes no me entienden. Pero ¿hay algo que
 entender?”

En fin, para el propósito que aquí nos trae no se olvide leer los poemas “Peligros de la inocencia”, “El timbre de alarma”, “El robo” (de su propio coche poético), “La libertad de Arbigorriya” o el juego de la jaula enjaulada infinitamente, “La cárcel” (el mejor escondite) y, finalmente, las dos largas primeras estrofas del poema “La profanación del museo” que en este caso sí voy a recordar:

—Señor Arbigorriya, cierre los ojos y escuche.
 Los turistas de la URSUSA presentan reclamaciones
 que confirma el Director del Museo Nacional.
 A Pomona le han puesto dos guindas en los pezones;
 al Ángel de Salcillo, gafas y gabardina;
 al Hermafrodita, un traje de torero;
 y a nuestra Venus griega, un mantón de Manila.
 Díganos si ha actuado así por cuestiones de decencia.
 Sé que a veces la moral cuenta más que la belleza.

—No recuerdo ser autor de esos actos culturales.
 Pero están bien inventados. Pude haberlos cometido.
 Lo de las guindas se entiende para completar la tarta.
 Lo del Ángel por su aspecto de “poli” de la Secreta.
 Lo del Hermafrodita, se explica por sí mismo.
 Lo de la Venus es claro. Nació en Cádiz y no en Grecia.
 Me acuso, pues, ante todo de descuido en lo debido.
 Lo que usted me está diciendo no se me había ocurrido.

Queda claro, pues, que al celayano prosaísmo de origen, una de las constantes de su largo quehacer poético, hay que sumarle éstos y

otros elementos brillantemente grotescos, lo que viene a hacer de este libro y de la poética en que se asienta un libro y poética ciertamente explosivas y, en el seno de esa tradición de la literatura carnavalizada, muy originales.

Después de todo lo dicho, no es difícil aislar los temas del poemario. Ahora bien, este trabajo en tanto que invitación a la lectura recomienda llegar a su existencia concreta. Quiero decir con esto que el interés de los mismos radica en cuanto que son resultado o efecto concreto de una determinada acumulación de motivos temáticos, de los que tenemos ya idea a través de las citas que he expuesto, esto es, son resultado o efecto concreto de unos elementos discursivos y objetivamente aislables. No basta, pues, con decir que Celaya trata del tema de la libertad, por ejemplo. Lo que debe interesarnos más es conocer en concreto cómo plantea el conflicto con la autoridad a través de esos poemas interrogatorio, cómo son las risas textuales y cuál es el mapa de la alegría elemental que inunda el libro (disparar a las motos y tirar piedras a los escaparates en “Peligros de la inocencia”; el misterio de la realidad elemental: poner un pie delante de otro en “Aquí del allá”; en dejar toda ocupación a un lado y buscar el amor en “¡A paseo!”, por citar sólo algunos ejemplos), los elementos concretos carnales y corporales, la fiesta, el planteamiento de lo bajo y lo elevado en sus variadas formulaciones, lo deforme y desfigurado, los gestos (en existencia pragmático-verbal: se gesticula con palabras, lo que explica el título del libro que nos ocupa, *La higa de Arbigorriya*, lo que quiere decir el gesto obsceno hecho con la mano), la máscara, el juego, la danza y contradanza, etcétera.

No es ocasión de exponer todos los resultados de esta operación crítica que me ha llevado a rastrear esos elementos temáticos. No obstante, sí obra en las siguientes consideraciones globales que, para ir terminando, voy a efectuar acerca de nuestro libro. Así pues, sí obran los resultados de dicho rastreo crítico a través de ese cuerpo verbal que es Arbigorriya, a través de su espontaneidad festiva que degrada lo que toca, que se sale al mundo físico por la boca que chupa o come o escupe o bosteza, por el pene, por su nariz roja, etcétera.

Decía Valverde en su conocida introducción puesta al frente del tomo primero de las *Poesía Completas* de Celaya lo siguiente:

Pero, llegado ahí, Celaya da por suficientemente trabajada su veta “científica”, y nos deja estupefactos con *La higa de Arbigorriya*, una suerte de fantástica autobiografía grotesca. Quizá la más profunda vocación de Celaya sea la de payaso de circo, o, mejor aún, la de “Charlot”; pero, como en el caso de Charlie Chaplin, siempre hay una

sátira antisocial en sus farsas con voz de falsete y volteretas: es un libro fresco, divertido, riente.

En efecto, así es. Ahora bien, el libro en su frescura, diversión y risa juega un papel algo más complicado, como vamos a ver, porque la risa es de doble fondo. Y si no, oigamos al propio poeta en la primera estrofa de “Pre-post”, poema último del libro en el que, consciente ya de que la fiesta carnavalesca verbal concluye ante el incontenible avance de la larga realidad opresora que vuelve a instalarse en su trono, se ha vuelto a poner serio y ha vuelto a invocar a la muerte:

¡Qué tremendo es el fondo sin fondo de la risa
y qué idiota el numerito que tanto se dramatiza!
Nadie oirá mis lamentos, ni el “trágala, cascajo”.
Que en vuestros huecos suene tan sólo mi reír
y el eco de los ecos —más risa— del sin fin.

Se ha agriado, parece ser, el vino de la fiesta. Lo malo del carnaval es que acaba dejándonos con la miel de la liberación total en los labios. Lo bueno, en cualquier caso, es el sabor último de esa dulce miel de la libertad total. La literatura carnavalizada, como el carnaval, nos ha dejado tocar con las manos un mundo posible. La risa nos ha permitido sentir un mundo diferente en el que el trabajo no existe o no merece la pena (“Arbigorriya recuerda a su padre”, por ejemplo), en el que no existen obligaciones (“Canción de la vida simple”). Así en su poema “La huelga”:

Semana de cero horas: el derecho a la pureza: la pereza.
Tanto es lo que Uno ha hecho, tanto lo que ha deshecho
perdido entre los hombres, santos civilizados,
que ahora quisiera ser un animal distinto.
Ya estoy harto de deberes como aquellos del Colegio.
Le tiraré el tintero al Gran Profesor
y al Primer motor de Aristóteles, ¡ay, Dios!
Pero comprendan todos, no cambio de lección
si ahora digo al sí que no. Pues ¿qué sé yo?
Este sanseacabó no significa nada.
No es una acusación, ni una revolución,
ni una trascendente contemplación en ¡oh!
Es sin historias ni esfuerzos la fiesta del vivir hoy.
Nada menos. Nada más.
Y si un día me suicido será por un exceso de felicidad.

Esta poesía carnavalesco-nihilista ha mostrado otro mundo en el que el progreso no resulta necesario (“Ingeniero progresista 1900”) ni tampoco el arte institucionalizado. Ha mostrado un mundo que realza lo colectivo, lo antidogmático, lo universal a través de ese cuerpo literario de Arbigorriya que se sale de sí mismo para darse a la vida y placer total.

Tal vez a algunos de los lectores habituales de Celaya les parezca excesiva mi afirmación de que el Gabriel Celaya de esta poesía y poética sea el verdaderamente total y ciertamente político. Resulta curioso que sea el Celaya de la nada y el Celaya-Payaso-Charlot los que terminen por convertirse en el Celaya total y más serio por cuanto viene a mostrar la necesidad radical de la liberación del ser humano de su propia e histórica esclavitud. Éste es el poeta, mucho más que el de su etapa social, que desarrolla una función política en su más pleno y absoluto valor por cuanto, como plantea Zavala (1991: 69), la carnavalización da corporeidad al deseo de libertad, lo que la hace ser política: el texto carnavalizado refracta el momento único, especial, en que la literatura privilegia y fecunda el discurso de los oprimidos.

Esto pasa cuando los grandes poetas como Celaya se ponen a jugar con las palabras. Esto ocurre cuando nuestro poeta-filósofo se recluye en la nada: que le explota el artefacto verbal, la risa-bomba, liberándonos momentáneamente a todos.

3. APROXIMACIÓN A LA OBRA NARRATIVA

Tentativas en su lógica interna

Cuestiones previas

Resulta paradójico que un libro dado a la luz a manera de testamento viniera a jugar finalmente el papel de acta de nacimiento de un fecundo escritor en su nueva presentación heteronímica, Gabriel Celaya. En efecto, el escritor vasco con ocasión de la publicación de *Tentativas*, el libro que ocupa nuestra atención, en Ediciones Adán, con el número dos tras uno de Aleixandre, en 1946, utiliza por primera vez este nombre de guerra literario. Pero aún resulta más paradójico que un, por excelencia, y excelente, poeta fuera salvado por la prosa original de un libro que lo arrancó definitivamente del silencio, proyectándolo a la autárquica vida literaria de un país todavía en guerra silenciosa.

La circunstancia señalada basta para dar importancia a nuestro libro. Pero ocurre que, además, dicho texto narrativo, que ya suscitó problemas de clasificación genérica para la crítica de la época, como ahora expondré, constituye una magnífica pieza literaria. Precisamente es esta última razón la que me mueve hoy a ofrecer este artículo más que como mero ejercicio de erudición crítica como invitación a la lectura, aproximando al lector a la lógica interna del fundamental texto, pues resulta clave para comprender la primera etapa poética de Celaya y posteriores escritos en prosa del mismo (Domínguez, 1980: 12), texto que, a pesar de su limitada, aunque positiva recepción crítica, no ha sido considerado en todo su espesor salvo por el propio poeta, en su faceta de autocrítico al introducir su antología *Itinerario poético* (Celaya, 1975), y ciertas ex-

cepciones habituales en la crítica de Celaya. Esto suele ocurrir de manera tópica con aquellos libros cuya originalidad impide ajustarlos con claridad meridiana a ciertos patrones y códigos genéricos. Basta sólo con echar una ojeada a la crítica inmediata de la primera edición para confirmar cuanto digo.

La crítica inmediata

Esta crítica, por lo general, señala la originalidad de la obra y la dificultad que encierra su clasificación genérica. Pérez Masegosa, por ejemplo, afirma al respecto lo siguiente: “No es una novela ni un libro de meditaciones, ni una obra teatral aunque reúna los caracteres de estas formas literarias [...] nuestro libro es una personalísima obra del autor”. Por su parte Adolfo Prego afirma: “Resulta difícil clasificar este libro. Diríamos que se trata de un libro de ensayos sobre situaciones míticas”. González Muela señala también la dificultad que encierra su definición genérica considerándolo como un poema filosófico que versa sobre el hombre y la naturaleza y que puede situarse en la línea Dante-Goethe. Ildelfonso M. Gil lo explica como una nueva manera de expresión literaria al no poderlo considerar ni ensayo ni relato ni largo poema en prosa, por lo que *Tentativas* carece de nombre preceptivo. Para Arturo Benet, “se trata de poemas épicos aunque sus episodios se diluyen a veces en un lirismo racionante. Dámaso Santos, finalmente, resalta el hecho de que traduzca sus “tentativas” por los “ensayos” de Montaigne: “*Tentativas* donde lo lírico, lo simbólico y lo ensayísticamente especulativo se mezclan en fascinante, cautivadora, originalísima expresión”. Ni que decir tiene que, con distinto grado de convencimiento crítico, se termina por apuntar a la naturaleza poética de esta prosa salvadora en buena lógica del poeta, prosa que se prolongará hasta libros tan importantes como *Memorias inmemoriales*, de 1980, considerado por Gustavo Domínguez como un libro poético (Domínguez, 1980: 38 y 39).

En cualquier caso, insisto, *Tentativas* merece la pena, aparte de por las razones señaladas, por ser el fruto de once fundacionales años de trabajo literario abarcadores ni más ni menos del periodo de preguerra, guerra y posguerra civil, esto es, de 1934 a 1945, con lo que ello supuso para la vida literaria e histórica de nuestro país. Un libro, pues, inmerso en el inicial horizonte del surrealismo y el final horizonte existencialista. Pero esta obra es apreciable fundamentalmente por la calidad de su prosa, por el empleo de un redivivo cañamazo mitológico (cf. Domínguez, 1980: 29-

32), por sus sorprendentes expresiones metafóricas, por sus descripciones, por el eficaz empleo que hace este ingeniero industrial e ingeniero del verso del mundo referencial de la ciencia, etcétera. *Tentativas* supuso, como supieron ver Tuero y Prego, respectivamente, “la expresión de una personalidad total, que entra en las letras con impulso avasallador” y “aunque libro para no mucho público, viene a revelar la existencia de un nuevo valor en las letras españolas”.

Para ir concluyendo ya con estas cuestiones previas, el lector debe saber que Gabriel Celaya planeó esta obra en el penúltimo año de su estancia en la Residencia de Estudiantes no como una narración de carácter novelesco, sino como una narración donde “resolver las experiencias personales en figuras arquetípicas y —trascendiendo el yo— crear mitos en los que mi vida accidental y una Metahistoria, que en realidad era en mí una Historia de la Cultura, se fundieran” (Celaya, 1975: 17-18). En definitiva, la idea esencial del libro era “el cultivo de una personalidad prototípica”. No podemos detenernos ahora en esta importante cuestión. Remito al lector a un trabajo mío donde se trata de sus reflexiones sobre la idea del sujeto y los grados de apertura de conciencia, así como al de Lasagabaster (s/f: 168-170). Dicho todo esto, podemos pasar a una aproximación a la estructura, plan y lógica interna del texto.

Estructura y plan de la obra

La obra se divide en distintos y sucesivos ciclos que se corresponden a diferentes momentos o etapas de la formación juvenil del autor. Así tenemos un primer ciclo que son las “Tentativas trágicas”; un segundo, “Tentativas románticas”; “Tentativas lúdicas”, un tercero; el cuarto, “Tentativas históricas” (el último ciclo, el quinto, publicado como novela con el título de *Lázaro calla*, significa la interrupción momentánea de las tentativas). Cada grupo de tentativas lleva como introducción un planteamiento general del ciclo que rompe con la síntesis anterior. A continuación viene el desarrollo de cada una de las fábulas seguido de su correspondiente resumen o comentario que de manera muy oportuna y con arreglo al título general del grupo se llaman Épodo (Trágicas), Lied (Románticas), Rondel (Lúdicas) y Carmen (Históricas). Las “Tentativas trágicas” poseen tres fábulas tituladas “Narciso”, “Orfeo” y “Edipo”; las “Tentativas románticas”, las tituladas “La Ciudad”, “El Río” y “El Mar”; las “Tentativas lúdicas” son “El Jardín”, “Caleidoscopio” y “Los Bárbaros”; y, finalmente, las “Tentativas históricas”, “Génesis”, “La Encarnación” y “La Condición”.

Primitivamente la obra constaba de las fábulas “Orfeo”, “El Río”, “El Jardín” y “Los Bárbaros”, es decir, cuatro en total, que sucesivamente fueron aumentándose hasta llegar al número de doce del que se compone. Puede comprenderse este incremento, ya que su joven autor se encerró en el mundo de *Tentativas* durante los largos años que van de la preguerra a la posguerra, con especial intensidad en estos últimos. Por eso, según reconoce Celaya, la obra sufrió una superfetación que terminó por desarrollar en exceso el número de fábulas. Pues bien, en contra de esta estructuración se manifestará Gabriel Celaya al querer reducir a seis las doce fábulas de que se compone en su edición de 1972, lo que aceptaron los editores.

Lógica interna

Las “Tentativas trágicas” giran alrededor de la individualización. Ya en su planteamiento general —“Orígenes”— queda señalado una y otra vez el doloroso desgarramiento del héroe del Coro, de las fuerzas primeras, del seno maternal, en fin. Así, por medio del héroe trágico el autor canta la individualización y lo hace mediante tres fábulas: la conciencia (“Narciso”), la poesía (“Orfeo”) y la política (“Edipo”). Este desgarramiento resulta frustrado en los tres casos, ya que Narciso termina convirtiéndose en flor, Orfeo muere a mano de las Bacantes y Edipo, tras sus trágicas experiencias, se sumerge “ciego y perdido entre las masas”. Se acaba por volver al seno maternal.

Harto de los días iguales, de la monotonía rutinaria de ese “gigantesco aparato ortopédico” que es “La Ciudad” —primera fábula de las “Tentativas románticas”— huye de ella, se abandona, aventurero romántico, entregado a la emoción —“Vuelo” se llama precisamente el planteamiento general— echando a volar su corazón (“un pájaro con alas cerradas”) y se deja llevar por los ciegos impulsos de la vida, sin una ruta trazada ni preconcebida. Este abandonarse y dejarse guiar por los impulsos vitales ocupa las fábulas “El Río” y “El Mar”, por las que va navegando sin rumbo. Al final de “El Mar” vuelve a la ciudad de la que había partido, si bien algo ha cambiado en el personaje central de la narración. Vuelve así a los orígenes, al principio blando y cenagoso, a la madre, pero algo había cambiado en él.

Tras la acción (“Orígenes”) y la pasión (“Vuelo”), el personaje se refugia en el intelecto (“Remanso”), en el grácil intelecto y en la contemplación desinteresada. Entramos en las “Tentativas lúdicas” donde, desde

la altura del dominio estético, se juega con la vida, con los sentimientos, con el mundo. Así, lo bueno, lo malo, el dolor y la alegría son, o pueden serlo, belleza solamente. Una vez que conoce sus límites tras las anteriores tentativas, el personaje se refugia en “El Jardín” donde lleva una vida lúdica que es su reino, el reino del hombre. Es en el limitado jardín de la belleza, las buenas formas, la cortesía, rodeado por muros que lo aíslan del exterior, donde se encierra el personaje, cortesano lúdico. Pero “Los Bárbaros” —última fábula de estas tentativas— significaban la irrupción en el jardín, terminándose las etapas infantiles y apareciendo una nueva edad, “la edad del hombre maduro, la edad religiosa. Porque “la virilidad viene de Dios”, se ha dicho. Y eso eran los Bárbaros: hijos de Dios, irrupción del Espíritu en la vida natural, germen creador, que aniquilaba toda idea de evolución, de proceso autodialéctico, que se pone obstáculos a sí mismo para desarrollarse”.

Las tentativas del cuarto ciclo, el cristiano, las llama “históricas” y suponen una evolución más profunda, un cambio más notorio con respecto a las anteriores. Hay que señalar que en una parte de la fábula primera, “Génesis”, se toma *Tentativas* como objeto de reflexión hablando al respecto un personaje llamado Palladio que proviene del Jardín. Esto permite clarificar aspectos internos de la obra. Pues bien, tras la irrupción de los Bárbaros en el Jardín se produce una vuelta a la masa: “un hombre desnudo —leemos— frente a otros hombres igualmente desnudos”. A partir de aquí, encontramos en la obra que el personaje es un nuevo hombre en edad madura, la edad religiosa, que siente el amor a Cristo y a su Madre. Pero se va a producir una segunda transformación: esa conciencia cristiana se relaja convirtiéndose en algo vacío. El cuerpo vuelve a prevalecer. El resultado de esta transformación es el hombre moderno. “Renacimiento” es el título del planteamiento general. *Tentativas* acaba y con la obra concluye el ciclo cristiano. Al autor y al personaje le importan ya más el aquí y el ahora.

4. GABRIEL CELAYA FRENTE A SU MUNDO LITERARIO: ASPECTOS DE LAS RELACIONES LITERARIAS Y RECEPCIONES CRÍTICAS

Recepción del 98 en la poesía y en la crítica de Gabriel Celaya

Justificación previa

El poeta y crítico vasco Gabriel Celaya (1911-1991), cuya influencia en el mundo literario de la España de los últimos cincuenta años ha sido comúnmente reconocida, resultó ser uno de los artífices de la recuperación de cierta poética de fin de siglo en la posguerra, recuperación que vendría a fecundar el horizonte de lo que, con desprecio crítico, comenzó a llamarse poesía social. Los artículos y referencias continuas a Antonio Machado y al también vasco Miguel de Unamuno, ya en la misma década de los cuarenta, lo ponen de manifiesto. Pero Celaya no sólo se limitó a promover de palabra y de obra una poesía comunicativa, de base y proyección humanas, no esteticista, etc. para un momento histórico determinado, sino que, con múltiples contradicciones, trató de nuevo el latente problema de España, cuestión ésta que en manos de un poeta de origen vasco entra necesariamente en relación con la cuestión vasco-ibera, lo que la llena tanto de interés como de actualidad.

No se agota en esto la presencia-recepción del 98 por parte de Celaya, ya que se ocupó de otros aspectos sumamente interesantes al respecto. Así, por ejemplo, el mismo concepto de generación del 98 y, cómo no, la fundamental idea de Castilla, tan vinculada a la cuestión antes referida, está en la base de uno de sus libros críticos, de proyección escolar, menos

conocidos en España por haber sido editado en Nueva York: *Castilla, a Cultural Reader*, de 1970, libro escrito en colaboración con Phyllis Turnbull, si bien su realización y redacción recayó en Celaya. En él, se ocupa de ofrecer una antología de textos sobre dicho tema básico, recogiendo muchos de los de la llamada generación del 98 de cuyos autores hace una breve semblanza crítica de apretadísimo interés, como ahora veremos más concretamente.

Pues bien, mi trabajo va a consistir en ofrecer un recorrido descriptivo por estas cuestiones en el caso concreto de Gabriel Celaya por haber constituido este poeta un eslabón importante en la larga vida y proyección de la ya casi centenaria generación del 98 o, para decirlo parafraseando a Mainer y con mayor propiedad crítica, de la ya casi centenaria nueva conciencia literaria en la crisis de fin de siglo.

Por otra parte, el lector debe conocer que he dado cuenta de este recorrido en otras publicaciones mías (Chicharro, 1987; 1989), si bien introduzco algunas variantes y completo ahora las páginas dedicadas al manual citado.

Del modernismo y de la generación del 98

Como el lector va a comprobar de inmediato, Gabriel Celaya acepta de buena gana la tópica división crítica que se establece entre estos dos movimientos literarios empíricamente considerados. No es esta la mejor ocasión de reescribirle la página crítica a nuestro autor vasco ofreciendo una síntesis de los nuevos planteamientos al respecto. No sería difícil hacerlo (cf. Mainer, ed., 1994, que recoge la bibliografía más reciente al respecto). Pero creo que nos alejaría de nuestro propósito de ver cómo alcanzan su vida ciertos tópicos críticos en los años de la larguísima posguerra española.

Pues bien, Celaya considera que el modernismo es un movimiento procedente del simbolismo francés, más cultivado a fines del siglo XIX en Latinoamérica que en España llegando a la península a través de Rubén Darío, cuya poesía es colorista, “medio triste” y “medio sensual” (Celaya-Turnbull, 1970: 37).

Por lo que respecta al lenguaje poético modernista, afirma que fue resultado de una reacción en contra del de la poesía realista que se hallaba próximo al lenguaje cotidiano resultando más propenso al desgaste que cualquier otra jerga. Los modernistas reivindican ahora lo raro, artificioso y precioso (Celaya, 1972: 126). Por otra parte y con objeto de demostrar

nuestro poeta que lo que le lleva a elegir determinada dominante rítmica es una intención artística y no algo inserto en la naturaleza del idioma empleado, pone como ejemplo los experimentos de métrica cuantitativa llevados a cabo por los poetas modernistas, para lo que cita “Salutación del optimista”, “Marcha triunfal” y “Salutación de Leonardo”, de Rubén Darío, llegando a conclusiones “evidentes” (Celaya, 1972: 146).

A la importante figura del nicaragüense dedica el vasco un poema titulado precisamente “A Rubén Darío”, incluido en *El corazón en su sitio* (Celaya, 1959), en el que hallamos una suerte de interpretación lírica de Rubén sustentada en el principio de “destrucción de la vida para la creación de la obra”:

En plena destrucción, se salva la belleza.
Es mentira, tan sólo esa mentira
que acaba en cuanto suena o bien empieza,
¡oh sílaba que a sí misma se mira!

Eras tú, mi Rubén, dando en luz contra el hueso,
la tremenda ilusión de ser sólo tus versos,
la muerte que no duele, el lento beso
—¡azul, azul, azul!—, al sentirnos inmersos.

Eras tú. Destruías tu evidencia y tu estado.
Sacabas de tu muerte la belleza irisada.
Todo estaba empezando. Todo era, anonadado,
la luz que siempre brilla, pero parece nada.

Eras tú. ¿Qué esperabas? ¿Un último poema?
¿Una rima preciosa y un platónico acierto?
¿Un cálculo secreto y un puro teorema?
Te repienso. Saludo. Te leo como muerto.

Tú incendiaste tu vida, tu explosión, tu alegría.
Tú arrancaste en miserias, como yo, tus despojos.
Tú miraste el vacío que en torno a tí reía;
sacaste del abismo con doble luz tus ojos.

Así fue. Nada es nada. También yo me destruyo
por un verso feliz que si logra hacer diana
en un corazón suelto, que quizá es el tuyo,
formará una aureola como la luna, tana.

No sé más. Sacrifico como tú, por un resto
de belleza posible, lo que tengo de santo,
idiota y respetable, yo conforme a mi puesto.
La hermosura es tan sólo real como un espanto.

Por salvar unos versos, por salvar una nada,
Rubén, tú hiciste hoguera, destruyendo tu vida.
También yo quemo todo; también doy por sagrada
la muerte con que ofrezco lo que cualquiera pida.

De Manuel Machado también se ocupa. Señala su pertenencia al modernismo cuya poesía “le iba muy bien”, pues se sentía embriagado sólo de belleza. Afirma que su voz, andaluza y erótica, canta tristemente como quien ya lo ha visto todo, no siendo una voz honda:

El ritmo de sus versos acompaña el golpe de tacones del baile flamenco, y sus olores son como los del cante andaluz. Aunque su poesía es fundamentalmente andaluza, casi árabe, también supo sentir a Castilla [...] Su estilo, aunque instintivo y basado en las coplas populares, es mucho más sabio de lo que parece. No olvidemos —continúa afirmando— que Manuel Machado, cuando era joven, vivió en París y recibió la influencia de los refinados poetas franceses de fin de siglo. De ahí esa extraña mezcla de modernismo francés y cante andaluz. (Celaya-Turnbull, 1970: 37).

Por supuesto que compara a Manuel Machado y a Antonio, su hermano, considerándolo más brillante al tiempo que menos profundo que el autor de *Campos de Castilla* (Celaya-Turnbull, 1970: 41).

Nuestro autor parafrasea en *Inquisición de la poesía* unos textos de Valle-Inclán, en concreto de *La lámpara maravillosa*, en los que cree ver a un Valle ocultista, neoplatónico y seudomísticamente quietista, lo que prueba su concepción del arte como un “más allá” (Celaya, 1972: 18).

Por lo que respecta a la noción de generación con la que Celaya opera, ésta se reduce a los siguientes planteamientos expuestos al hilo de una apresurada respuesta a una encuesta de la revista *Caracola*: Una generación no se inventa. No se prefabrica. Surge de manera natural y no se define a sí misma. Brota, como brotó el 98, casi sin querer o sin saber,

cargada de significaciones, al margen de la voluntad consciente o de la intención de quienes participan en esa aventura, sembrando semillas a voleo, golpeando a quienes hoy vemos eran sus hermanos porque estaban

unidos por algo que no era ni manifiesto, ni una presuposición doctrinaria, sino algo que en ellos, sin saber ellos, y a veces en apariencia contra ellos, reinaba como el espíritu de su tiempo. (Celaya, 1966: 17).

A partir de aquí comprendemos su idea acerca de lo que pudiera ser la generación del 98, nombre con el que se conoce, expone, a un grupo de escritores que empezó a publicar a finales de siglo, preocupado por “el problema de España” en tiempos de liquidación definitiva del poderío español ultramarino. Los del 98 toman conciencia de la pobreza y atraso del país, se preguntan por las causas de su decadencia y por las reformas que se pueden emprender para hacer de España un país moderno. Los rasgos de la crisis que afectó al grupo generacional fueron a su modo de ver los siguientes: desprecio por la mentira en que se mantenía al pueblo español, crítica de la España oficial, deseo de renovación y un inmenso amor a Castilla (Celaya-Turnbull, 1970: 41), amor que el propio Celaya no parece profesarle a esta tierra en varios de sus libros poéticos —por lo común, los de tema vasco—, tal como ocurre en su poema “De negocios en tierra-muerta”, perteneciente a *Rapsodia éuskara* (Celaya, 1961), del que transcribo el siguiente fragmento de la segunda parte:

¡Cementerios castellanos
de Covaleda y Vinuesa,
muerta muerte y aburrido
golpear pena con pena!
Aguantar lo que así viene
y explotar lo que se pueda
fue lo vuestro; pero España
no perdona esa inconsciencia.
Vuestras ruinas, vuestro arrastre,
las caries en las almenas,
como no somos turistas
nos irritan y sublevan.
¡Textos del 98!
Cementerios, vean, vean.

Del tema de Castilla

Como ha quedado dicho anteriormente, Celaya y Phyllis Turnbull hacen del tema de Castilla el centro de su atención en su libro *Castilla, a Cultural Reader*, libro en el que se ofrece una selección de textos literarios sobre dicho tema central y una introducción crítica a la vida y obra de los

autores seleccionados, sin pretensiones de erudición ni de originalidad¹⁰⁴. En el prefacio, que aparece firmado por los coautores, se lee:

Esta colección de lecturas inspiradas en el tema de Castilla, alma y esencia de España, está destinada a estudiantes que se dedican a la lengua, literatura y cultura españolas. Todas las selecciones se presentan aquí en su forma original.

En el prólogo se expone una serie de consideraciones sobre lo que es el eje nodal del libro, Castilla, desde un punto de vista histórico-geográfico-cultural:

Como suele decirse —leemos allí—, Castilla hizo a España. Esto es cierto, pero en parte. Habría que añadir, como Miguel de Unamuno hacía, que si Castilla ha hecho la nación española, ésta ha ido españolizándose cada vez más, fundiendo más cada día la riqueza de su variedad de contenido interior, absorbiendo el espíritu castellano en otro superior a él, más complejo: el español. (Celaya-Turnbull, 1970: 3).

En el siguiente párrafo, se hace una descripción del medio natural de nuestro país con especial atención a la meseta castellana, afirmándose que este medio predispone a la península Ibérica al aislamiento y paradójicamente a las invasiones en tanto que se encuentra abierta a diversos mares, en lo que coincide con historiadores como Pierre Vilar (1975). Precisamente, Madariaga aborda esta cuestión en uno de los textos seleccionados de su libro *España*, de 1931. Queda resaltada aquí la función centralizadora de Castilla por razones no sólo geográficas sino también históricas como señala Pidal en el texto seleccionado de su libro *Castilla*, de 1945: el carácter progresivo y “casi revolucionario” de los castellanos de aquella época, que hoy resulta difícil imaginar. Más adelante, se hace referencia a la situación actual de Castilla en los siguientes términos:

Es una comarca triste, seca y atrasada, contra cuya paralización se sublevan muchas veces las regiones del litoral español (Cataluña, País Vasco, Valencia, Galicia) que son evidentemente más ricas, más

104. El libro contiene un prefacio, un prólogo, veintidós apartados dedicados respectivamente a Madariaga, Menéndez Pidal, Manuel Machado, Antonio Machado, Azorín, Unamuno, Alexandre, Gerardo Diego, Lain, Ortega, Américo Castro, Baroja, Aldecoa, Arniches, Dámaso Alonso, Solana, Cela, Tamames, Ángela Figuera, el propio Celaya, Gloria Fuertes y Ramón Gómez de la Serna. Incluye también ejercicios y un vocabulario bilingüe, además de numerosas ilustraciones fotográficas.

trabajadoras y más progresivas que la vieja Castilla. No obstante, el solar castellano ejerce sobre todos los españoles un misterioso atractivo. Es un mágico imán, el único centro posible de la unidad de la patria. (Celaya-Turnbull, 1970: 3).

Pero no podía faltar en el prólogo la detenida atención a Castilla como tema literario, exponiendo que es a comienzos del siglo XX cuando se produce un movimiento de simpatía hacia Castilla. Este redescubrimiento del alma sobria y belleza de los campos castellanos es protagonizado por escritores no castellanos sino de la periferia española. Así, los vascos Unamuno y Baroja¹⁰⁵, el levantino Azorín¹⁰⁶, los andaluces Manuel Machado y Antonio Machado¹⁰⁷, cuyos textos demuestran hasta qué punto era profundo y sincero en ellos el sentido de lo castellano, amor que sigue vivo en escritores posteriores¹⁰⁸, poetas sociales¹⁰⁹ y, *velis nolis*, cultivadores literarios de “la España negra”¹¹⁰. Por último, recoge textos sobre Madrid¹¹¹, centro de España, pero que en realidad no es castellano, dada la procedencia de sus habitantes y dado el desarrollo tardío y artificial de que ha sido objeto.

105. Del primero selecciona “En un cementerio de lugar castellano”, “Castilla” y “Ávila, Málaga, Cáceres” de, respectivamente, *Andanzas y visiones españolas*, *Poesías y Cancionero inédito*. Del segundo, “La trapería”, de *Vidas sombrías* (1900).

106. Selecciona “El ambiente de Argamasilla” y “Vida de un labrantín”, de *La ruta de Don Quijote* y de *España*, respectivamente.

107. De Manuel Machado ofrece su poema “Castilla”, de *Alma* (1900) y de Antonio Machado selecciona “A un olmo seco”, “A José María Palacio”, “Orillas del Duero”, “Amanecer de otoño” y “Campos de Soria”, todos ellos pertenecientes a su fundamental *Campos de Castilla*.

108. Recoge textos de Vicente Aleixandre —“Esquivias: bello nombre”, de *En un vasto dominio*—, de Gerardo Diego —“El ciprés de Silos”, de *Versos humanos*—, de Ortega y Gasset —“Notas de andar y ver (de Madrid a Asturias o los dos paisajes)”, en *El espectador*—, de Lain Entralgo —“Descubrimiento de un paisaje”, de *La generación del 98*—, de Américo Castro —su artículo “El pueblo español”, publicado en *La Torre*, en 1962.

109. Como el problema de España afectaba también a los poetas sociales, Celaya ofrece en su manual una selección de textos de Ángela Figuera —“Canto rabioso de amor a España en su belleza”, de *Belleza cruel*, de 1958—, de él mismo —su poema “A Sancho Panza”, de *Cantos iberos*, de 1955—, y de Gloria Fuertes —“Labrador”, de *Que estás en la tierra*, de 1963.

110. El pintor y escritor Gutiérrez Solana, del que toma “Colmenar Viejo”, *Dos pueblos de Castilla*, y Cela, del que selecciona “Brihuega”, de su *Viaje a la Alcarria*.

111. Da entrada a textos de Pío Baroja, Aldecoa, Arniches, Dámaso Alonso y Ramón Gómez de la Serna.

De los escritores finiseculares

Una vez conocido el tratamiento que hace del tema de Castilla, nos centraremos en el que ofrece de algunos escritores finiseculares. Así, de Azorín destaca no sólo su pertenencia generacional al 98, sino también el hecho de haber sido quien la denominara así en algunos de sus artículos recogidos luego bajo el título de “La generación del 98” en *Clásicos y modernos*, donde habla de un renacimiento europeísta y apunta las características de esta generación. Destaca de Azorín sus descripciones de pueblos castellanos y la evocación del ambiente de antiguos personajes históricos. Según Celaya, Azorín siempre ha escrito libros de un sólo género, a pesar de haberlos cultivados todos: “Lo curioso es que este poeta no haya publicado ni un solo verso”. En *La voluntad*, su primera novela, se denuncia la resignación, la pereza y la tristeza. Pero este primer Azorín combativo se va apagando poco a poco. Más adelante, resalta nuestro crítico y poeta que Azorín niega “la supuesta decadencia de España”, dando paso a una especie de contemplación, mitad estética y mitad mística. Por lo que a su estilo se refiere, Celaya subraya el hecho de que realce los detalles más pequeños y los más olvidados objetos a través de una precisa descripción. Por lo demás, su influencia más importante en el aspecto estilístico fue su reacción en contra del estilo retórico de los escritores de fines del XIX, al escribir en frases cortas y sencillas que, aunque un poco reiterativas, resultan siempre sugestivas (Celaya-Turnbull, 1970: 55-56).

Del también escritor vasco Miguel de Unamuno, ofrece Celaya lo que para él constituyen los rasgos más sobresalientes de su personalidad: escritor apasionado, independiente y polémico, siempre disconforme, tal como se muestra en *Contra esto y aquello*. Sus preocupaciones se resumen en una preocupación por España, como pone de manifiesto su *En torno al casticismo* donde habla de la necesidad de abrirse al mundo al tiempo que defiende la “casta”, lo puramente castellano, en un sentido no racista. Parejos en importancia al tema de España, corren los temas de la muerte y de la sobrevivencia. Nunca se resignó, expone Celaya, a la pérdida de la fe cristiana lo que generó una serie de contradicciones causantes de su estilo paradójico y de su vuelta constante a la cuestión religiosa. También se refiere a él como un adelantado ensayista del existencialismo europeo, además de como poeta, novelista y autor teatral cuya obra encierra sus fuertes deseos de inmortalidad. Su estilo parece bárbaro en ocasiones “porque tuerce y retuerce la lengua sometiéndola a la pasión de un afán expresivo” (Celaya-Turnbull, 1970: 67-68), de lo que deja constancia poética el propio Celaya en una estrofa de su poema “Hablando en castellano”, de *Cantos iberos* (1955):

Hablando en castellano,
mal o bien, pues soy vasco, lo barajo y desentraño,
recuerdo cómo Unamuno descubrió su abecedario
y extrajo del hueso estricto su meollo necesario,
ricamente sustanciado.

Otro testimonio poético alude, en aparente contradicción con el fragmento citado, a las imperfecciones gramaticales de dos escritores vascos, Baroja y Unamuno, a los que se suma el propio Celaya. El fragmento que transcribo pertenece al poema "Sin lengua", de *Rapsodia éuskara* (1961):

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.

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

El poeta y crítico Gabriel Celaya se ha referido también a la influencia de Unamuno en los escritores españoles de posguerra (Celaya, 1948; 1956). En realidad, más que referirse a una situación de hecho, la que correspondía al tiempo en que hablaba, lo que hizo fue apelar tempranamente a la conciencia de los jóvenes poetas españoles para que siguieran el ejemplo de dos poetas "de verdad": Unamuno y, cómo no, Antonio Machado. Se trataba de orientar entonces la lucha en contra de la poesía oficialista y garcilasista al poner a dos claros ejemplos de hombría, de verdad y de valor español.

Por lo que respecta a Pío Baroja, nuestro autor salió en su defensa crítica tras haber sido atacado agriamente por Antonio Viglione (Celaya, 1947). Sustentaba su defensa en la insobornable independencia y buen instinto literario de Baroja, que se había ganado el derecho a juzgar. Resalta la confusa época de transición y descomposición que le tocó vivir a él y a sus compañeros de generación, lo que había creado la conciencia

de la necesaria renovación de España, explicándose por ello las posiciones negativas, escépticas e incrédulas de Baroja, así como sus simpatías por los anarquistas. Todo ello, junto a su anticlericalismo y progresismo, sirvió para que fuera considerado revolucionario por parte del sector más reaccionario de la vida española de la época. Pero Celaya afirma que la rebeldía de Baroja fue tanto contra la izquierda como la derecha, lo que explica su vida solitaria en desacuerdo con lo divino y humano. Pero su pesimismo y sus protestas no se encaminaron a cambiar la situación sino a presentar la realidad de la vida fragmentaria y subjetivamente (Celaya-Turnbull, 1970: 115-116).

Antonio Machado ha sido objeto de una especial atención por parte de nuestro poeta y crítico vasco. Señala su origen andaluz con el que entra en contradicción su obra, al ser sus poemas castellanos no sólo por sus temas sino también por su estilo sobrio que se opone al estilo metafórico y colorista habitual en los poetas andaluces (*cf.* Chicharro, 1987: 71-72, donde se exponen ciertas consideraciones sobre esta cuestión tópica que Celaya reproduce), rasgo que explica, según él, las diferencias con su hermano Manuel. Expone Celaya también que Antonio Machado fue un hombre oscuro y sin ambiciones. Su larga estancia en ciudades castellanas como Soria y

Segovia influyó en él, así como el amplio y seco paisaje castellano, lo que se demuestra con *Campos de Castilla*. En su poesía se dan cita la severa melancolía con que evoca el pasado de Castilla y la esperanza en una España mejor, esperanza que explica su postura en la guerra civil, lo que ha hecho que Machado sea no sólo un maestro de poetas sino también un símbolo civil (Celaya-Turnbull, 1970: 41-42).

Aquí radican las razones que llevaron a Celaya a escribir tres artículos claramente politizados sobre los homenajes tributados al Machado poeta y símbolo civil en 1959 y 1962, de los que ahora después hablaremos, y a reivindicar en la década de los cuarenta al poeta de la palabra en el tiempo como ejemplo a seguir:

No queremos dirigirnos a ninguna minoría sino al hombre cualquiera —afirma Celaya (*apud* 1979: 25)— y quizá por eso los poetas actuales, a diferencia de los de la generación precedente, están más cerca de Antonio Machado que de Juan Ramón Jiménez, aunque sea estéticamente tan superior.

Para dirigirse al hombre cualquiera no hay que caer en lo popular y no hay que olvidar “con qué espontaneidad y con qué hermosura

responde el pueblo de verdad a la limpia y alta llamada de un Lope o un Machado” (Celaya, 1958). Machado nunca se descarnó ni temió comprometerse ni trató de flotar por encima del pueblo (Celaya, 1956). Por eso es un símbolo, lo que se ve con claridad también en uno de los poemas de Gabriel Celaya escritos a raíz del frustrado homenaje que se le iba a tributar en Baeza, en febrero de 1966, “Versos de Baeza”, de *Lo que faltaba* (1967), libro al que también pertenece el titulado con la fecha del homenaje en cuestión “20-2-66”.

En la bisagra de los años cincuenta y sesenta, entre 1959 y 1962, publica Celaya los tres politizados artículos a que me referí, en los que da cuenta de los homenajes que se le tributaron al autor de *Campos de Castilla* a partir de 1959, artículos que resultan muy significativos de la lucha de los intelectuales de la cultura de la resistencia en el franquismo. Por eso, tuvieron que ser publicados en el extranjero, alguno de ellos incluso con pseudónimo. En los dos primeros denuncia las maniobras oficiales para obstaculizar y tergiversar el sentido de los homenajes rendidos con ocasión del XX aniversario de la muerte del poeta republicano, da noticia de los actos llevados a cabo y se ocupa de las peripecias del número de *Acento* dedicado a Machado. En el de 1962, Celaya describe minuciosamente el homenaje tributado en Collioure, entre otras consideraciones. Junto al reconocimiento de Machado como símbolo civil, Celaya lo reconoce también como poeta temporal, opuesto a lo artificial y aristocrático al hilo de unas explicaciones que efectúa acerca de ciertos modos poéticos en su *Exploración de la poesía* (Celaya, 1964: 75-76).

Para terminar

Una vez efectuado este cruce por los canales de la crítica y de la poesía de Gabriel Celaya, se impone, como es lógico, exponer unas consideraciones críticas finales al respecto. Pues bien, Celaya reproduce el patrón historiográfico más común a la hora de acercarse a los escritores de fin de siglo, acercamiento este interesado, como todo acercamiento crítico, que le lleva a seleccionar a buena parte de los escritores por su ideología progresista, efectuando una lectura de perfil ético, de corte contenidista en buena medida y de buscadas consecuencias políticas, que deja en la cuneta —con mala conciencia por su parte— todo rastro de esteticismo literario posible —recordemos la distinta valoración que le merecen un Manuel Machado y un Antonio Machado o la invocación de un Miguel de Unamuno—, lo que es el signo de los tiempos, tiempos de poesía y crítica sociales, pobremente teóricos, en los que estos discursos deben

desempeñar funciones informativas suplementarias por razones de censura y directa represión en este sentido. Su crítica se proyecta además más allá de los textos, primando su atención al escritor en cuanto persona con una significación o valor sociales añadidos —la trayectoria *post mortem* de Antonio Machado es el caso—, lo que finalmente tiene efectos críticos mitificadores. Desde este entramado crítico se explica que Celaya prefiera más a un Antonio Machado que a un Azorín y más también a un Unamuno que a un Baroja, al que curiosamente le reprocha que sus escritos no se orienten, pese a las denuncias, a “transformar la realidad”.

Por lo que respecta a la fundamental cuestión de Castilla como realidad histórica degradada que se puede regenerar, como esencia de lo español, como utopía y como tema literario, que alcanza al título mismo de su manual citado, sólo podemos decir que constituye todo un síntoma, no exento de contradicciones, del finisecularismo de Celaya. En dicho libro, movido por una finalidad pedagógica y dirigido a no españoles, las posiciones de nuestro autor resultan equilibradas, esto es, no sobredeterminadas políticamente. Ahora bien, las contradicciones a que me refiero surgen cuando se pone en relación este libro con otros textos de nuestro autor, en su mayor parte poéticos, atravesados por una fuerte tensión nacionalista vasca de la misma naturaleza ideológica que la del nacionalismo español negado. Es entonces cuando “el problema de España” que hereda y hace suyo un poeta como Celaya en una de sus más conocidas etapas se polariza según muy particulares circunstancias históricas y se interpreta al calor de la esencia ibera que duerme en el subsuelo de nuestra historia o se explica como una manera de engañar a la censura y cantar la resistencia, entre otras —la exposición más detallada de este problema puede verse en los trabajos míos citados, a los que remito con objeto de no agotar la paciencia del lector.

Juan Ramón Jiménez visto por Gabriel Celaya

Cuestión preliminar

Por múltiples y, en ocasiones, encontradas razones la inmensa minoría de lectores-creadores contemporáneos de poesía ha depositado su atención en Juan Ramón Jiménez y su obra. Uno de estos lectores-creadores, el poeta y crítico vasco Gabriel Celaya, también se ha aproximado al poeta andaluz. Así, apenas iniciada su labor de crítico literario en las páginas del desaparecido diario donostiarra *La Voz de España*, terminando la década de los cuarenta, aparece un artículo suyo sobre el andaluz universal; por otra parte, las referencias al poeta onubense son continuas en otros trabajos suyos no dedicados al análisis de este poeta; y, finalmente, en la poesía del guipuzcoano también se deja ver la presencia de Juan Ramón en un doble sentido: en sentido estricto, esto es, presencia explícita; y, en un sentido más amplio, al proponer Celaya en muchos poemas una poética radicalmente distinta a la sustentada por Juan Ramón e “hijos” (Juan Ramón Jiménez desempeña necesariamente un importante papel —en negativo— como punto de referencia ineludible para conocer lo que Celaya propone como norma de acción poética en las primeras décadas de la posguerra). Al referirme a esta cuestión aludo no solamente al hecho de dedicarse uno a la inmensa mayoría y otro a la minoría siempre, sino también a la existencia de dos concepciones antagónicas del fenómeno poético que en buena medida presiden el panorama de la producción poética española contemporánea y a las que me referiré en su momento. De ahí que los objetivos del presente trabajo apunten más allá de las estrictas siluetas de estas dos personalidades literarias españolas intentando

poner al lector sobre la pista de una realidad que sobrepasa, calándolos, a estos dos poetas.

Por mi parte, debo advertirlo, no pretendo rebasar los límites de lo concreto, ya que es justamente en lo concreto donde existe y puede reconocerse esa realidad cuantitativamente más amplia. Esta es la razón que me impele a centrarme única y exclusivamente en lo que Celaya “ha visto” en Juan Ramón (un síntoma entre otros muchos que se han visto o están por ver) y, al mismo tiempo, ésta es la razón que me lleva a solicitar el esfuerzo de una lectura que tenga muy en cuenta el sentido más que personal de las afirmaciones que Celaya formula sobre Juan Ramón, afirmaciones que paso a exponer.

Un breve artículo crítico sobre Juan Ramón Jiménez

En el conjunto de la labor crítico literaria de Celaya de finales de la década de los cuarenta, el artículo en cuestión, “La obra de Juan Ramón Jiménez”¹¹², se presenta como testimonio importante del afianzamiento de esa faceta de crítico, mal conocida por lo común, del escritor donostiarra. Y esto es así, por cuanto es ésta una de las primeras ocasiones en que el vasco se centra en un objeto exterior a él, rebasando de esta manera la propia lectura crítica y justificación teórica que venía haciendo de su quehacer literario mantenido por estos años. Por lo demás, sólo cabe resaltar la ausencia de un método crítico: impresión *ab initio* impuesta tanto por sus concepciones literarias como por el medio periodístico en el que éste y otros artículos estaban destinados a aparecer. Finalmente, el objetivo general de su trabajo crítico no es otro que preparar la lectura de un público, poniendo su tarea mediadora al servicio de éste antes que al servicio del objeto criticado. Nada, pues, de objetividad. Su atención de ahora privilegia, al menos en los resultados del papel, antes al autor que a la obra, que concibe en todo caso como ocasión para que se efectúe el proceso de comunicación entre dos sujetos.

A *La Estación total con las canciones de la nueva luz*, publicado en Buenos Aires por Losada en 1946, nueva publicación de Juan Ramón Jiménez, dirige Celaya su atención, en el artículo en cuestión. Dedicar un artículo exclusivamente al poeta andaluz frente a otros trabajos suyos anteriores que agrupaban distintas críticas de nuevos libros de poesía supone, de salida, una valoración. Celaya califica de acontecimiento la

112. *La Voz de España*, San Sebastián, 13 de abril de 1948.

aparición de este libro, ya que Juan Ramón es cada vez más parco en dar libros a la imprenta, aunque esto no quiere decir que no elabore su obra a la que se entrega con más ahínco que nunca. En la base del nuevo libro, señala Celaya, está la “tremenda y casi trágica exigencia de perfección y desnudez que Juan Ramón se ha impuesto a sí mismo”. En este nuevo libro que recoge y, por tanto, da nuevo valor a poemas ya conocidos se ve a Juan Ramón total, perfecto, emotivo y sensible, como el de la primera época¹¹³, “pero —dice Gabriel Celaya— tan mágicamente verbal y tan tembloroso de hondas verdades como quizás alguno no sepa apreciar”. Termina su artículo adhiriéndose a la propuesta que Ramón de Garciasol hizo a la prestigiosa revista *Ínsula* a través de la cual alentaba a los lectores a solicitar el premio Nobel para tan destacado poeta español en el exilio, premio que efectivamente habría de llegar algunos años después.

Llama la atención el tratamiento dado a la figura de Juan Ramón en este pequeño artículo, ya que hay trabajos de Celaya de estos mismos momentos que atacan duramente al poeta onubense, tal y como tendremos ocasión de comprobar. Una de las razones de mayor peso que podríamos situar en la base de este diferente tratamiento deparado al poeta, no sería otra que las diferentes concepciones que uno y otro mantienen acerca de la relación del poeta con el público, así como del fenómeno poético en general: Juan Ramón dedicó su obra a la inmensa minoría y practicó o procuró una poesía pura que se opone obviamente a lo que Celaya proponía en aquel momento y que habría de desembocar en lo que se ha venido llamando —ya irremisiblemente— poesía social (el intento de lograr la eficacia expresiva, esto es, el acceso definitivo a la inmensa mayoría, objetivo éste no logrado). Sin embargo, su artículo parece estar escrito en un tono distinto, un tono menos combativo cuando no laudatorio. En él hay menos apasionamiento que en las referencias que más abajo veremos. Aquí, parece centrarse en la defensa del oficio de poeta y en la defensa de la autenticidad con que Juan Ramón se da a su obra. No obstante, esto no impide que el vasco utilice los adjetivos “tremenda” y “trágica” a la hora de enjuiciar la exigencia de perfección del poeta. Pequeñas matizaciones éstas que en muy poco recuerdan los aludidos ataques. Cabe decir, además, que este artículo, aunque esté motivado por la aparición de una

113. Entre la bibliografía existente sobre el primer Juan Ramón quiero destacar por su interés la tesis doctoral que en su día dedicara Antonio Sánchez Trigueros al estudio del modernismo andaluz: *El Modernismo en la poesía andaluza. La obra del malagueño José Sánchez Rodríguez y los comienzos de Juan Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa*, cuyo resumen fue publicado por el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada en 1974.

nueva publicación de Juan Ramón, es coherente con su título, “La obra de Juan Ramón Jiménez”, pues ciertamente es la obra del poeta andaluz lo que encara a partir del libro en cuestión.

Opiniones sueltas sobre Juan Ramón Jiménez

Gabriel Celaya se muestra contradictorio a la hora de enjuiciar la vida y obra del poeta andaluz. En el único punto donde ha mantenido un solo criterio es en su consideración negativa, obvia y necesariamente negativa, de la dedicación de su obra a la inmensa minoría. En este sentido, ha arremetido constantemente contra él. No ocurre lo mismo, en cambio, con su obra, pues no termina de rechazarla cuando reivindica su valor, tal y como vamos a ir viendo.

Sobre su origen y trayectoria, el crítico donostiarra opina en “Veinte años de poesía (1927-1947)” (*Egán*, 2, 1948) que Juan Ramón había arrancado del modernismo para llegar a una poesía desnuda del mejor estilo. Esta poesía sabia, su obra, tan estéticamente superior a la de Antonio Machado, gozó de enorme influencia en los poetas del 27, aunque no así en los poetas de la posguerra que se sienten más cerca del poeta sevillano (Celaya, 1979²: 22-25).

Por lo que respecta a la cuestión de la inmensa minoría, la postura del vasco, como ya he dicho más de una vez, es radicalmente distinta a la sustentada por Juan Ramón y de ello ha dado fe en varios artículos y en *Inquisición de la poesía* (Celaya, 1952; 1956; 1958; y 1972: 224):

No podemos renunciar —dice Gabriel Celaya en “El punto de partida”— a las conquistas de la poesía sabia —sabía hasta cuando se las da de neopopularista— que nació bajo el signo de Juan Ramón, pero a la vez nos repugna su lema “A la inmensa minoría”. No queremos dirigirnos a ninguna minoría sino al hombre cualquiera. (Celaya, 1979²: 22-25).

Ahora bien, la diferencia entre la inmensa mayoría, según nuestro crítico, no es cuantitativa, es decir, no estriba en si son muchos o pocos los que leen poesía, sino en quiénes la leen. Cuando Juan Ramón Jiménez se consagra a la minoría no sólo acepta una situación real, sino que además se complace en esa situación frente a lo que Celaya postula. En este mismo sentido, debo destacar cómo en el punto de partida de uno de sus artículos teóricos más clarividentes sobre la cuestión poeta / público,

“Con la lírica a otra parte”, que publicara en *Excelsior* de México en abril de 1958, rechaza la conocida dedicatoria juanramoniana.

En otro lugar¹¹⁴, Celaya destaca brevemente algunas de las preferencias literarias de Juan Ramón, siendo una de ellas su gusto por los valores estéticos del novel Miguel Hernández frente al disgusto que siente, por ejemplo, ante la poesía de Neruda que, por razones profundamente personales y no por motivos pequeños, según Celaya nos cuenta, tachó de desorganizada, gárrula, caótica, palúdica, descuidada, fácilmente abundante, etcétera.

Juan Ramón Jiménez en la poesía de Gabriel Celaya

Como exponía más arriba, podemos rastrear la presencia de Juan Ramón en la poesía del autor de *Cantos iberos* a través de dos vías diferentes: en un sentido estricto —presencia abierta del andaluz— y en un sentido más amplio —presencia en negativo, al postular Celaya su poética. En el primer caso dos son los testimonios literarios en los que aparecen referencias a Juan Ramón y en los que, al mismo tiempo, se observa con nitidez la contradictoria actitud de Gabriel Celaya ante la obra del andaluz. Por un lado, tenemos el poema titulado “A Juan Ramón Jiménez”¹¹⁵ en el que, más que el espíritu crítico y apasionado del donostiarra, aparece una actitud recuperadora, al sustentar su poema en la dicotomía vida / obra, esto es, al no importarle a Celaya los defectos de Juan Ramón, sino su trabajo creador que, en definitiva, se separa del hombre (estamos viendo, superficialmente, uno de los puntos teóricos nucleares que sustentan otros trabajos críticos y teóricos suyos como *Gustavo Adolfo Bécquer* y su *Inquisición de la poesía*. Este es el poema en cuestión:

Unos vienen y otros van. Aquí clavan. Allí cantan,
Nadie cuenta. Todos salvan a su modo la esperanza.

Pablo temble-dependiente, Pedro a puños jornalero,
Juan que pese a su neurosis logra fijar unos versos.

114. Me refiero a “La actualidad de Miguel Hernández” (*Nuestras Ideas*, París, 1962) y a “Pablo Neruda (Poeta del Tercer Día de la Creación)” (*Revista de Occidente*, Madrid, enero, 1972). Otras referencias sobre Juan Ramón, que no comento en el texto por no ser excesivamente importantes, son las que aparecen en el citado libro *Inquisición de la poesía*, en las páginas 39, 46 y 160.

115. Este poema fue publicado en la revista *Mijares*, núm. 15, Castellón, 1959. Incluido en *Motores económicos*, en *Poesías Completas* (Celaya, 1969: 819).

Hay que crear, hay que dar lo que se puede, avanzando,
sin prisa, como Juan Goethe, y como tú, sin descanso,

día a día, pena a pena, mortalmente trabajando
una obra en la que al cabo quedaremos enterrados.

Todos estamos en ello. Todos juntos conjugando,
Juan si jota, gota a gota tercamente edificando.

Porque a mil vidas perdidas, cien amigos fracasados,
diez poetas y una amante, diste forma y diste estado,

porque tú, contra ti mismo, fuiste un poco más que un tú
encogido y miserable, ardo en tu cáncer de luz.

Me hablarán de tus defectos... ¿Qué me importa? Considero
tu trabajo, y el que fuiste desaparece en tus versos.

Por otra parte, el característico Celaya apasionado e iconoclasta hace referencia en su poema “Noche de Zugarramurdi”, de *Rapsodia éuskara* (1961), a Juan Ramón desde un punto de vista no coincidente con el anterior. El expresivo fragmento a que me refiero es el siguiente:

—¿Hemos llegado ya? ¡Vaya una algarabía!

—Este infierno es tan solo el de la poesía.

—¡Vean a Juan Ramón, el sensitivo,
mirándose el ombligo entre suspiros!

¡Oh gran masturbador! ¡Oh tú, exquisito!

¡Oh padre putativo del lirismo!

En el segundo caso, Juan Ramón e hijos, vertebrados en torno a *l'art pour l'art* están presentes en la poesía de Celaya en tanto son negados y rechazado su modelo poético. Son el otro elemento de una contradicción que en el campo de la creación literaria se viene arrastrando desde entonces y que podríamos formular de muchas maneras: vanguardia literaria / literatura comprometida o, en nuestro caso, poesía pura / poesía impura o, incluso, en expresión de Celaya, poesía inauténtica / poesía auténtica y poesía irreal / poesía real, etcétera. La presencia, pues, de Juan Ramón Jiménez en el sentido que acabamos de especificar puede verse en la poesía coloquial de Celaya, de base existencial, que no es sino consecuencia de un primer intento de solucionar literariamente el todavía irresuelto divorcio existente entre el poeta y el público. Mediante la utilización de elementos prosaístas —fuertemente extrañadores, en definitiva—, recursos literarios

de similares dificultades comunicativas a los que con éstos se rechaza, se persigue la eficacia expresiva o el contacto con la inmensa mayoría: la verdadera función social del arte, según pensaba entonces Celaya. Desde estos presupuestos que podemos rastrear en libros como *Tranquilamente hablando*, *Avisos de Juan de Leceta* y *Las cosas como son (Un "decir")*, de finales de los cuarenta, evoluciona —sin negarlos— a la poesía social. Es aquí, en sus *Cantos iberos*, *Paz y concierto* y en otros libros de los años cincuenta, donde a la luz ahora de su humanismo marxista la cuestión poeta / público cobra una nueva dimensión, ya que no sólo recurre a la utilización de determinados procedimientos literarios para solucionar el problema, sino que también apela a la transformación de la realidad social como única posible solución de este divorcio, aunándose de esta manera revolución política y revolución poética. Esta es la postura de Celaya frente al problema. Son numerosos los poemas donde reflexiona poéticamente lo que acabo de exponer. En ellos evidentemente está Juan Ramón, un Juan Ramón negado, pero actuante.

Pablo Neruda visto por Gabriel Celaya

España, cuando pisé su suelo, me dio todas las manos de sus poetas, de sus leales poetas, y con ellos compartí el pan y el vino, en la amistad categórica del centro de mi vida. Tengo el recuerdo vivo de esas primeras horas o años de España, y muchas veces me hace falta el cariño de mis camaradas.

Pablo Neruda

Todo el mundo reconoce la grandísima penetración que determinadas voces de América han tenido en España. Los casos de Rubén Darío y de Pablo Neruda son, tal vez, los más claramente mostrativos de esta presencia literaria y más que literaria en la cultura de este país, lo que ha motivado incluso que dichos poetas sean pensados y estudiados dentro de la literatura española. El mismo Celaya, que es el que más nos interesa ahora, ha dejado un testimonio en este sentido en su artículo “Veinte años de poesía (1927-1947)” (*Egán*, núm. 2, 1948): “y *Residencia en la tierra* —dice—, de Pablo Neruda que a pesar de ser de nacionalidad chilena, entra y se afirma con su libro en la poesía española”. Sin entrar en esta cuestión última, que nos llevaría a dar un largo rodeo sobre el concepto de literatura española, hemos de quedarnos con el hecho de que tanto Rubén como el chileno, por citar sólo a estos dos poetas, han obrado, y siguen haciéndolo, sobre la realidad literaria y más que literaria española.

Por mi parte, voy a tratar de un aspecto de la presencia de Pablo Neruda en España: la presencia en Gabriel Celaya, nuestro viejo poeta vasco, amigo del autor del *Canto general*, camarada, compañero de armas poéticas, lector suyo infatigable, amante también de las *impurezas* literarias

que ya reclamara *Caballo Verde para la Poesía* y obsesionado al igual que Neruda por “ser en los otros”, por darse a la mayoría, independientemente de cuál haya podido ser o sea el resultado final en este sentido: “ser otro con los otros, de los otros, en otros”, que le dice Celaya en su poemacarta a Pablo Neruda. En fin, que el chileno ha significado mucho para el escritor vasco. De ahí que sea éste uno de los síntomas de su presencia en nuestra literatura que merezca una mínima atención.

El poeta donostiarra conoció a Neruda directamente a través de Federico García Lorca. A lo largo de su vida se encontraron en algunas ocasiones: en Francia, en Brasil —con motivo, precisamente, de un homenaje a Lorca, en el que Neruda nombró a Sao Paulo “ciudad benemérita en nombre de la poesía universal” (Neruda, 1985: 70), por haber realizado el primer monumento a su memoria— e incluso el poeta de Chile había invitado a Celaya a un viaje a dicho país, viaje que no llegó a cumplirse debido a la situación política que, en 1973, dio al traste con la democracia chilena y con el propio Allende, tal como podemos leer en el poema “Carta mortal a Pablo Neruda”, poema escrito el ocho de febrero de 1975 y publicado en el libro colectivo *Chile en el corazón (Homenaje a Pablo Neruda)*¹¹⁶:

Pablo:

En medio de lo oceánico te digo
que no, nos veremos.
Llegó tu invitación un poco tarde
y, ¡quién sabe!, quizá por eso aún vivo.
Llegó con tu amistad y parecía
que igual que años atrás, allá en “Correos”,
al lado de Cibeles, o más tarde,
en Sao Paulo, ¿te acuerdas?, sería todo fácil.
Y mira, cuando estaba ya haciendo mi maleta,
invitado por ti, por los amigos, por un Chile creciente
me llegó la noticia —parecía imposible.
Y ahora, ¿cómo explicarte y explicarme a mí mismo
este inmenso desastre, esta absurda tristeza,
esta farsa reinante de Pinochet y los suyos.
Pero tú bien sabías de la verdad alzada
que crece sobre todo, desde el fondo del fondo
de ese metal del pueblo que no enterrará nadie.
Y como tú me diste la fe, ya ves, estoy haciendo

116. Barcelona, Península, 1975. Incluido también en *El hilo rojo*, de Gabriel Celaya (1977).

otra vez la maleta para volver a Chile.
Pues, ¿quién podrá enterrar la verdad insurgente,
la luz que es sólo luz, y el aire que es el aire?
Muy pronto nos veremos. Nos daremos la mano.
Quizás no estés tú allí. Quizá yo esté ya muerto.
No importa. Habrá dos hombres: un vasco y un chileno.

Gabriel Celaya ha sufrido una gran influencia de Neruda, esto es, ha asumido consciente e inconscientemente elementos de la problemática ideológico-estética del chileno, haciéndolos suyos. Esto es algo de lo que he anotado algunos rasgos previamente, pero, por si no quedaba claro, el propio Celaya ha proclamado a los cuatro vientos esta influencia recibida. Así, en una entrevista que le hicieran A. Bermejo y F. Aramburu para el número 13 de *Kantil (Revista de Literatura)*, declaraba: “Creo que hasta muy lejos está la influencia de Neruda, vamos, creo que se nota muchísimo en *Lo demás es silencio*”. De cualquier forma, lejos del prurito de señalar dependencias y originalidades respectivas, lo que por sí mismo carece de interés crítico para mí, así como para Celaya (cf. Celaya, 1972: 235 y ss.), lo que me interesa ahora es exponer lo que el vasco ha visto de este poeta y de su obra. En este sentido contamos con un artículo de 1972 y algunos textos poéticos.

La *Revista de Occidente* solicitó al poeta vasco un artículo sobre el poeta latinoamericano, con motivo de la concesión que se le había hecho del premio Nobel de Literatura. “Pablo Neruda (Poeta del Tercer día de la Creación)” tituló Celaya su colaboración para la revista, siendo ésta la única ocasión en que nuestro poeta se ocupa del chileno desde una perspectiva crítico literaria. En el plano de la creación literaria, como venimos viendo, lo ha hecho en dos ocasiones. Una de ellas, en su poema-carta “A Pablo Neruda”, publicado en una revista literaria a comienzos de los años cincuenta e incluido en su libro *Las cartas boca arriba* (1951 y en siguientes ediciones). Este poema fue censurado en su título, precisamente, por causas que todos suponemos. El título quedó torpemente reducido en la edición primera a las iniciales: “A P. N.”. En el poema recuerda —hablo descriptivamente— al chileno, tal como lo había conocido en Madrid, “caótico y desesperanzado”, al mismo tiempo que dedica una extensa parte a cantar “su resurrección y su alegría constructiva de comunista”, como vamos a leer en este poema de 139 versos, distribuidos en estrofas de siete versos, salvo la décima que es de seis, con predominio de heptasílabos y alejandrinos. El poema-carta comienza dando cuenta de la situación y ubicación del yo poético, una situación desesperanzada:

Te escribo desde un puerto.
 La mar salvaje llora.
 Salvaje y triste, y solo te escribo abandonado.
 Los megáfonos llaman a través de la niebla.
 La pálida corola de la lluvia me envuelve.
 Te escribo desolado.

En las siguientes estrofas, el poeta recuerda la figura del destinatario:

Recuerdo la ceniza de tu rostro de nardo,
 el peso de tu cuerpo, tus pasos fatigosos,
 tu luto acumulado, tu montaña de acedia,
 tu carne macilenta colgando en la butaca,
 tus años carcelarios.

Y más adelante van sucediéndose versos en los que el poeta intenta fundir su voz con la del poeta de América. Así, a partir de la quinta estrofa tienen lugar los versos más conscientemente conseguidos en este sentido. Por ejemplo, la estrofa séptima:

Estaciones, transcurros,
 circunstancias confusas,
 oceánicos hastíos, relojes careados,
 eléctricos espartos, posos inconfesables,
 naufragios musicales, materias espumosas
 y noches que tiritan de estrellas imparciales,
 te hicieron más que humano.

El poema continúa cantando la resurrección del destinatario, que el poeta creía acabado, y su alegría constructiva de comunista, tal como leemos en la estrofa décimoquinta:

Los jóvenes obreros,
 los hombres materiales,
 la gloria colectiva del mundo del trabajo
 resuenan en tu pecho cavado por los siglos.
 Los primeros motores, las fuerzas matinales,
 la explotación consciente de una nueva esperanza
 ordenan hoy tu canto.

En fin, el texto sigue en esta dirección, planteando la necesidad del abierto compromiso —“debemos ponernos más allá del que somos”,

dice— y de la lucha por un futuro de justicia. La carta concluye con el mismo tono desesperanzado con que comenzaba, si bien ahora el poeta proyecta esta desolación a todo un país, aunque sin cerrar la puerta, en el último verso, a la esperanza:

Te escribo desde un puerto,
 desde una costa rota,
 desde un país sin dientes, ni párpados, ni llanto.
 Te escribo con sus muertos, te escribo por los vivos,
 por todos los que aguantan y aún luchan duramente.
 Poca alegría queda ya en esta España nuestra.
 Mas, ya ves, esperamos.

El otro poema que le dedica, “Carta mortal a Pablo Neruda”, de nuevo un poema-carta, es el que he transcrito anteriormente, en el que el poeta de nuevo combativo —el poema fue escrito, recordemos, en 1975— mantiene un diálogo poético esperanzado con el chileno universal, teniendo como telón de fondo la situación política del país andino. De cualquier forma, y mucho antes de todo esto, el poeta donostiarra le dedicó una traducción suya de dos poemas de Louis Aragon, aparecidos en el número 36 de la revista leonesa *Espadaña*: “Dedico esta traducción —decía allí— a Pablo Neruda, en recuerdo de nuestra amistad de 1935. G. C.”. Se trataba de los poemas “La caja de las mariposas” y “España en el corazón”. Corría el año 1948.

Ahora bien, volviendo al artículo en cuestión, lo primero que llama la atención es que sea el único que dedica al premio Nobel latinoamericano, paradigma de los poetas españoles, según Celaya, cuando a poetas como Machado, Lorca, Aleixandre, Miguel Hernández, etc., dedica dos o tres o incluso más artículos. Nuestro poeta y crítico ofrece dos justificaciones en este sentido: una, dada entre líneas en su artículo “Notas para una *Cantata en Aleixandre*” que publicara la revista *Papeles de Son Armadans*, en su número XXXII, correspondiente a noviembre y diciembre de 1958:

En otro aspecto, advierto que “la confesión” de un Alberti o un Neruda, con los que ideológicamente estoy mucho más acuerdo, no me interesa tanto como la evolución dialéctica y todavía sin resultado claro de Vicente Aleixandre. No se trata de una preferencia estética.

La otra justificación la ofrece en el breve comentario introductor de su artículo sobre Neruda en su edición en *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*:

Pero las circunstancias mandan, y pese a lo importante que era para mí y para muchos poetas sociales, el ejemplo y la obra de Neruda, no tuve ocasión de volver a escribir sobre él [se refiere a la esfera de su producción poética] hasta mucho más tarde [alude al artículo en cuestión], y quizá por eso más pálidamente de lo que hubiera hecho en los años de lucha. (Celaya, 1979²: 162).

Celaya comienza recordando la última vez que vio al poeta, en el homenaje a García Lorca celebrado en Sao Paulo en 1970, y describe literariamente a continuación la figura simbólica y la poderosa personalidad de Pablo Neruda. No es pues un retrato lo que hace nuestro crítico, como él mismo reconoce, sino una descripción-presentación a través de innumerables imágenes en la figura simbólica de Pablo Neruda. Celaya no ve diferencia entre el joven poeta que él conoció en Madrid en tiempos republicanos y el que ahora ha visto:

Y así lo recuerdo yo como si fuera ahora: su enorme corpachón pesa apagado sobre el sillón, que ha hecho casi orgánicamente suyo, y nos mira a todos los que le rodeamos —en su tertulia— sin vernos o como si nos contemplara desde un mundo no humano. Está fuera de cuanto ocurre a su alrededor. O dentro, más dentro que los demás. Monumental y adiposo, parece uno de esos ídolos primitivos en los que lo bestial, lo grotesco y lo terrorífico se aúnan para producir la impresión de algo que, por incomprensible, parece sagrado. (Celaya, 1979²: 163).

Así lo vio y así lo ve Gabriel Celaya. Por tanto, cuando Pablo Neruda lanzó un llamamiento activista a los poetas españoles en 1950, la ilusión de que podía haber cambiado su forma de ser sustancial pronto se desvaneció para Celaya.

Pues siempre existe —dice— un abismo engañoso entre lo que un poeta dice y lo que su poesía manifiesta: es decir, entre su ideología predicada y lo que su estilo, tanto si el autor quiere como si no quiere, hace patente. En términos marxistas, ya que Neruda lo es, podríamos formular esto como uno de sus fundamentales principios: “La existencia precede a la conciencia” ¡Y hasta qué punto no llega esto en el caso de nuestro poeta! (Celaya, 1979²: 164).

Afirma más adelante que Neruda es el Poeta del Tercer Día de la Creación, atribución que Keyserling utilizaba para evocar al continente americano. Esto quiere decir, según Celaya, poesía pululante, quizá acéfala, capaz de regenerarse, poesía que se alarga indefinidamente, pues es el principio sin fin. Si Pablo Neruda, piensa nuestro crítico, ha influido mucho

con su poesía y si “en cierto modo” puede ser considerado poeta social debe entenderse esto en términos muy distintos a los de un *engagement*, siendo su poesía, por tanto, la del Tercer Día de la Creación, tal como lo entendía Keyserling. La poesía del chileno es para Celaya la dimensión, la variedad, la libertad y la paz. De ahí que no le gustara a Juan Ramón Jiménez y que uno de los jóvenes poetas españoles, Ángel González, se manifieste en términos parecidos. Esto, afirma el crítico, es injusto, ya que en la monotonía de la poesía de Neruda hay algo hipnótico: si su estilo parece que cae en los tics y en el procedimiento, quizá se deba a los muchos imitadores que ha tenido, y si le tachamos de descuidado es porque no le prestamos atención a lo que en él hay de valioso. Celaya acude a un ejemplo muy concreto para sostener su afirmación: se trata de comentar las correcciones que Neruda le hizo a un poema suyo, donde se ve la preocupación del chileno por las mínimas unidades del poema, la adjetivación propia, la imagen no gastada, el sonido funcional, etc. antes que por la forma propiamente dicha y la construcción global del poema. Por eso, Pablo Neruda no es descuidado, aunque eso no quite que sea un poeta que se deje llevar,

un poder crónico desencadenado, un volcán y un torrente que lo arrastra todo en sus enumeraciones caóticas, un río gigante que todo lo arrasa y lo borra, una selva en perpetua germinación, una explosión popular, una revolución permanente como la naturaleza, una criatura del Tercer Día de la Creación. (Celaya, 1979²: 168).

Por eso, piensa Celaya, América Latina se reconoce en él. Finalmente, hace alusión a los ataques de distinto tipo que el chileno ha recibido, para terminar diciendo que no hace falta ser marxista para comprender que la realidad, la autenticidad acaba por prevalecer sobre las ideologías.

Como se ha podido comprobar, el artículo está integrado por tres partes: la primera ofrece una aproximación a la figura simbólica y humana de Neruda; la segunda aventura una interpretación global del sentido de la obra del poeta andino; y la tercera expone dos conclusiones: una, que América Latina se reconoce en Neruda, pues está en lo que dice más que por lo que dice; y dos, que la obra del chileno, pese a los ataques de que ha sido objeto, prevalecerá por auténtica o no ideológica. Esta es, pues, la estructura y sentido internos del artículo.

Los poemas y textos descritos son sólo una pálida sombra de la enorme presencia-invocación que la producción de Neruda ha tenido en la del poeta vasco. Por lo demás, el artículo en cuestión rinde un tributo de amistad, así como de admiración de la obra poética de Neftalí Reyes,

resaltando además esa concentración del mundo y militancia comunista del latinoamericano, amén del carácter realista-auténtico de su poesía. Así, pues, el poeta y crítico, el amigo y el camarada, a pesar de las crisis que vive Celaya en este sentido por estos años, se dan cita en este texto que aúna recuerdos y anécdotas personales, una descripción literaria del poeta y unas pocas reflexiones sobre un principio básico del marxismo.

Queda expuesta la visión que Celaya tiene de Neruda a través de esta paráfrasis. No es mal camino este para reconstruir en concreto cómo han sido, y son, las relaciones de las literaturas en esta misma lengua de éste y del otro lado del Atlántico. En este sentido podríamos seguir hablando ahora de lo que se pueda llamar el realismo de vuelta. Me refiero concretamente a la presencia de Gabriel Celaya en la Cuba de Fidel en 1968, año en que expuso allí una comunicación titulada “La responsabilidad del escritor” en el Congreso Cultural de la Habana, constituyendo ésta la última vez que el poeta vasco se pronunció públicamente como poeta social. Pero no quiero agotar la paciencia del lector aunque siempre habrá una línea donde escribir esas cuatro palabras a los quince años justos de la muerte de Neruda y del final de Allende: “Chile en el corazón”.

Un día que no nombro

Un día que no nombro del mes de agosto del muy triste año 1936 fue asesinado Federico García Lorca. Próximamente, como viene haciéndose desde un tiempo para acá, se conmemorará este aniversario en un acto que tendrá lugar en el mismo paraje donde encontró la muerte el poeta de Granada. Está bien, lejos de toda necrofilia, el cultivo de la memoria histórica al tiempo que se apuesta por la vida. Pero no crea el lector que trato de aprovechar esta circunstancia para extenderme en aspectos de la muerte sin juicio de un inocente a manos de la bestia fascista de Granada ni, mucho menos, para entonar una salmodia de tonos elegiacos con la que recorrer los tópicos que el lector de seguro conoce. No. No es mi estilo. Con no muchos años supe en que consistieron los *paseos* durante la guerra civil y alguien rubricó tales explicaciones poniéndome frente a la agujereada tapia de un cementerio donde las balas abrieron los huecos donde hoy reposa la memoria. Sentí un escalofrío y un dolor inenarrable que se ha repetido al saber de la muerte de otros seres humanos igualmente inocentes, independientemente del país donde encontrarán la muerte. Después de lo dicho, se comprenderá que me niegue a torear de salón verbalmente con tales sentimientos.

Paralelamente, como lector y a propósito de tan execrable muerte, he podido apreciar cómo algunas voces decían verdad bajo el hermoso cristal de una forma poética, un cierto modo trascendente de decir al que, llaga y medicina, los lectores acudimos tratando de saciar una sed insaciable. En este sentido, cuánto me impresionó la lectura de buena parte del libro *Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte*, en edición de Emilio Prados, en 1937, al igual que me ocurrió con el poema de Dámaso Alonso, “La Fuente Grande o de las Lágrimas”, publicado en *Oscura noticia*, en 1944, libro que tuve la oportunidad de editar en 1991. Pero mi experien-

cia lectora no ha acabado aquí. Hace unos meses, consultando los fondos documentales depositados en su día por Gabriel Celaya en el Koldo Mixtelena Kulturunea de San Sebastián me encontré con tres poemas inéditos escritos en memoria de García Lorca con ocasión de su trágica muerte, emocionados poemas de los que quiero hablarle al lector en recuerdo de los dos poetas y como testimonio de su temprana amistad gestada en la Residencia de Estudiantes.

La verdad es que creía conocer todo lo que el poeta vasco había publicado sobre Lorca. Así sus artículos de 1948, 1964, 1966 y 1976, en los que trataba sobre todo del aspecto humano del granadino y recordaba sus encuentros, deslizando algunas muy agudas observaciones sobre su poesía. Pero ignoraba la existencia de estos textos poéticos que Celaya guardó para sí. El primero de ellos, titulado "Elegía del muerto juvenil" y dedicado a Federico García Lorca, está fechado en Zaragoza, el 19 de diciembre de 1938. El poema forma parte de un conjunto de textos poéticos inéditos, escritos entre 1936 y 1944 y agrupados bajo el expresivo título de *Canciones en el aire*. Los veintiocho versos polimétricos, con numerosas asonancias, se agrupan en siete estrofas de tres y en una final de cuatro, con las que el poeta va planteando *in crescendo* su elegía por la joven vida truncada, por la sonrisa rota, por el esperanzado y cotidiano renacer a que estaba abocado y ya quebrado para siempre.

El segundo poema, sin título, aparece fechado en San Sebastián el 3 de julio de 1947 y forma parte de una abultada serie de textos agrupados en un legajo bajo el título de *Poesía (1945-1952)*. En cuatro estrofas de cinco versos, en los que sobresalen los de larga andadura, y con el martilleo del estribillo "Recuerdo a Federico", el Celaya de perfil realista va desgranando los recuerdos del amigo asesinado, los rasgos de su personalidad y las cualidades que le adornaban, concluyendo con el recuerdo de los diez años de tierra que pesan sobre el poeta que ha quedado con un boquete seco

nadie sabe por qué, y eso es lo más terrible,
en un lugar cualquiera, un día que no nombro.

A este mismo núcleo de poemas pertenece el titulado "Memoria de Federico", escrito en el mes de agosto de 1949. Los treinta y siete versos del mismo, mecanografiados y con añadidos manuscritos, se distribuyen desigualmente entre las dos partes del poema cuya estructura octosilábica de ecos populares intensifica la narración del asunto central del texto, el fusilamiento del poeta, ante el que el sujeto poético, soporte de voz colectiva, va mostrando su rabia e indignación, tal como se lee en el siguiente fragmento:

¡Decidme cómo, decidme,
puede ocurrir tal espanto!
¡Ay, hombres sin nombre y madre!
¡Ay sal seca y hueso amargo!
Diez bocas estupefactas
y un hombre que estaba al mando.
Nada más, ni nada menos.
Sólo un vacío sin llanto.
Y esta rabia que me grita
que no murió; lo mataron.

Valgan estas descripciones y muestras poéticas fragmentarias para avivar el recuerdo de un día que yo tampoco nombro. No olvidemos que los seres humanos nos construimos de nuestra memoria. Resulta, pues, imposible olvidar el asesinato de un poeta como no podemos permanecer impasibles ante la muerte de nuestros semejantes a manos de la bestia fascista humana. Es el mejor modo de hacer la vida y poder nombrar y hacer habitables los días.

“Elegía del muerto juvenil”, poema inédito de Gabriel Celaya en memoria de Federico García Lorca¹¹⁷

Hace tiempo que, consultando los fondos documentales depositados en su día por Gabriel Celaya en el Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián, me encontré, entre otros poemas inéditos, uno escrito en memoria de Federico García Lorca con ocasión de su trágica muerte —de su asesinato, mejor dicho, por la bestia fascista de Granada— en los comienzos de la guerra civil, emocionado poema que hoy doy a conocer en recuerdo de los dos poetas que abrazan el Norte y el Sur ibéricos y testimonio, por un lado, de su temprana amistad gestada en la Residencia de Estudiantes y, por otro, signo del profundo dolor que siente esa voz poética ante el hecho de que se cortara la vida de alguien que tanto la amaba y que tanto le quedaba por vivir, su compañero, en elegíaca expresión hernandiana, según leemos en la última estrofa.

La verdad es que creía conocer todo lo que el poeta vasco había escrito sobre García Lorca. Así, sus artículos¹¹⁸ en los que trataba sobre todo del aspecto humano del granadino y recordaba sus encuentros, deslizando algunas muy agudas observaciones sobre su poesía, además de otras referencias sueltas. Pero ignoraba la existencia de este texto poético que Celaya

117. El presente artículo fue dedicado a José G^o Ladrón de Guevara, poeta de Granada, a quien los insurgentes también segaron la vida de su padre en la guerra civil y de cuyo libro *Tránsito al mar* Gabriel Celaya celebrara “su modo feliz de expresarse” y “ese sentir hondo del que todo lo demás brota por sobreabundancia”.

118. “García Lorca en San Sebastián”, *La Voz de España*, San Sebastián, 2 de mayo de 1948; “Last encounter with Lorca”, *The Massachusetts Review*, Massachusetts, Summers, 1964; “Un recuerdo de Federico García Lorca”, *Realidad*, Roma, abril, 1966; y “Recordando a García Lorca”, *El País*, Madrid, 10 de junio, 1976.

guardó para sí y que, fechado en Zaragoza, el 19 de diciembre de 1938, hubo de escribir en un tan duro como secreto momento de su vida, dado que, según he dejado escrito¹¹⁹, había sido “recuperado” por el ejército franquista, una vez destruido su expediente y ocultada su previa condición de capitán del ejército vasco que luchara a favor de la República.

Pues bien, el poema titulado “Elegía del muerto juvenil” forma parte de un conjunto de textos poéticos inéditos, escritos entre 1936 y 1944 y agrupados bajo el expresivo título de *Canciones en el aire*. Los veintiocho versos polimétricos de este poema, con sus rimas asonantes y consonantes —poema que, en efecto y hasta ahora quedara en el aire— se agrupan en ocho estrofas de tres —la elegía se escribe en nuestra lengua generalmente en tercetos, como es sabido— con una de remate al modo del preceptivo serventesio, con las que el poeta va planteando *in crescendo*, sin seguir necesariamente ni en su totalidad el canon de la elegía funeral, en la que el sujeto lírico da cuenta de la muerte, hace un lamento, seguido de una alabanza para acabar con la consolación, su dolorosa canción por la joven vida truncada, por la sonrisa rota, por el esperanzado y cotidiano renacer a que estaba abocado y ya quebrado para siempre.

ELEGÍA DEL MUERTO JUVENIL

A Federico G^a Lorca

Has muerto. Y todavía
te envolvías en un aire tembloroso
de promesa y sonrisa.

Has muerto. Y todavía
tu risa era un torrente
de vida no vivida.

¡Oh corazón que, ligero
flotaba como un niño adormecido
sobre el agua cambiante del momento!

119. “Noticia biobibliográfica de Gabriel Celaya (1911-1950)”, en *Estudios Románicos dedicados al Profesor Andrés Soria Ortega*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Filología Románica, 1985, Tomo II, pp. 117-133, incluido en el presente mismo libro.

¡Oh corazón nunca hastiado,
no cargado de dolores y experiencia,
no maduro ya de muerte y preparado!

¡Oh corazón, cada día
nuevo como la maravilla
de la vida rubia que, imprevista

nace con un rumor de frondas y carreras
y persigue, y burla, escapa
y vuelve, y ríe, y tiembla!

Has muerto. Y todavía
brillaba en tus ojos la sorpresa
de vivir, de tener

un nombre, un cuerpo, un tiempo,
un amor no agotado
para esta variedad de días claros.

Has muerto. Has muerto, compañero
y hoy todavía te veo
aturdido, preguntando
inocente, si es cierto.

Zaragoza, 19 Diciembre 38.

Gabriel Celaya y la poesía cordobesa

Gabriel Celaya ha venido ofreciendo algunas opiniones críticas sobre autores de nuestra literatura a lo largo de su vasta producción literaria y crítico literaria. Como es lógico, la poesía cordobesa, en su parte más significativa, también ha sido objeto de su atención. Pues bien, para satisfacer el interés de los lectores en general y de los de *Cuadernos del Sur (Suplemento de Cultura de Diario Córdoba)* en particular, expondré algunas consideraciones sobre lo que el poeta vasco ha dejado escrito sobre, como he dicho, una parte cualitativa de nuestra literatura: Góngora y el grupo "Cántico".

La primera ocasión en que Gabriel Celaya juzga la obra del gran poeta barroco es desde el punto de vista de la utilización de imágenes por parte de dicho poeta. Celaya expone en su *Exploración de la poesía* que la imagen gongorina es, más que un símbolo, una alegoría, pues bajo estas imágenes están siempre latentes las realidades concretas que aquéllas decoran y, aunque su abundante presencia produzca la ilusión de que la referencia al primer término se ha perdido, lo cierto es que el discurso sigue siempre pasos lógicos. De ahí que para el vasco el pensamiento de Góngora no funcione analógicamente y de ahí que tanto las *Soledades* como el *Polifemo*, si bien difíciles, puedan ser explicados hasta su último detalle. Sobre su influencia posterior, Celaya alude a su importante presencia en el 27, debido a que en el poeta cordobés se conjugaban dos tendencias, la de una poesía mágica y la de una poesía sabia. El 27, viene a decir, cree ver en Góngora la imagen como revelación, lo que no es propiamente así y lo que al mismo tiempo explica el carácter estrepitoso más que duradero de la influencia de Góngora: "Su poesía —afirma en "Veinte años de poesía (1927-1947)"—, como toda la del barroco, no sólo no respondía a la más honda exigencia del momento, sino que además, enmascarándola, la rebasa".

Para terminar con sus ideas y opiniones sobre el gran poeta cordobés, voy a reproducir la respuesta que Celaya ofreció a una encuesta de *Ínsula* sobre Góngora con motivo del cuarto centenario de su nacimiento. A las preguntas de cómo veía la figura de don Luis como poeta de su tiempo y en el nuestro y si era Góngora un clásico vivo, al que podía volver con gusto e interés el lector actual y no sólo el poeta, Celaya respondió:

Góngora es, indudablemente, un gran poeta, y a mí sigue gustándome, y hasta fascinándome por lo que tiene de puramente sensorial. Pero las preocupaciones de los poetas del 25 [ó 27] no son ya nuestras preocupaciones, y, en este sentido, la conmemoración bis con que se ha tratado de celebrar este año al cordobés ha sido de evidente signo reaccionario.

Cualquier conocedor de nuestra reciente historia literaria sabe de la importancia del grupo cordobés "Cántico". Ahora bien, el hecho de que hoy se reconozca a este grupo y de que todo el mundo vuelva su mirada a él, no debe hacernos olvidar décadas pasadas en que se desconocía en su verdadera dimensión y espesor poético. Muchos lectores pueden pensar que tal desconsideración fue fruto de un esquematismo crítico en el que mucho tuvo que ver la torpeza de la crítica efectuada desde el realismo social. Pues bien, frente a lo que muchos puedan pensar, Gabriel Celaya, el más importante constructor y teórico de la poesía social, se ocupó muy tempranamente de "Cántico", en 1948, y colaboró con el grupo literario llegando a publicar *El principio sin fin*, en 1949, en la colección de "Cántico", al tiempo que algún poeta del grupo lo hacía en la celayana colección Norte, de San Sebastián.

Así pues, de Ricardo Molina y de sus *Elegías de Sandúa*, afirma que es una poesía directa, de dentro, fruto de la autenticidad de un poeta que sabe por dónde se anda y que se ha hecho merecedor de una especial atención. En su artículo "Poesía en el aire", Celaya se refiere al grupo "Cántico", destacando las diferencias, pese a sus afinidades, y centrándose en *Mientras cantan los pájaros*, de Pablo García Baena, del que afirma que es el más sensorial del grupo y que con sus exuberantes versos libres responde al mundo exterior con ecos que rebotan en su hondura. En los largos versos de este libro, expone Celaya, corre una sustancia densa. Sus poemas que procuran arcaicas resonancias, tienen afinidad con esos temas bíblicos que funden lo sensual y lo sagrado en su racional sobrecogimiento.

Como se puede ver, su consideración de estos poetas cordobeses e incluso de otros de los que no me ocupo ahora, como es el caso de Leopoldo de Luis, es positiva. No podía ser menos.

Vicente Aleixandre y Gabriel Celaya: dos poetas encontrados

Todas las ocasiones son propicias para hablar de Vicente Aleixandre. Pero ésta, en que celebramos el primer centenario del nacimiento de este poeta cósmico, cordial y solidario, lo es especialmente, pues conviene, dada la altura y calado tanto de su poesía como de su persona, arrastrar la memoria de su nombre y de su obra, sentarse a su paradisiaca sombra verbal, y así celebrar el hecho no menor para nuestra cultura de su nacimiento. Por otra parte, es mucho lo que puede decirse a propósito de su obra y no son pocas las *resistencias* que ha de vencer la crítica, a pesar de todo lo que se ha escrito sobre la misma.

En cualquier caso, voy a ocuparme ahora de un encuentro entre poetas, poniendo especial atención en un texto no poético que Aleixandre publicó en los años cincuenta, formando parte de su libro *Los encuentros* (1958), un texto cuya lectura me resultó muy beneficiosa cuando empezaba a trabajar sobre la obra ensayística de otro poeta no menos cósmico, cordial y solidario, un poeta que también abrió las puertas de su casa de par en par —Velintonia, 3, y Nieremberg, 21, se mantuvieron abiertas para la poesía y para la política en una España cerrada a cal y canto—, llegando a coincidir prácticamente ambos en la bisagra de las décadas de los cuarenta y cincuenta en la formulación de la expansiva concepción de la poesía como comunicación que tanto forzado revuelo provocó en manos de los jóvenes barrales de los cincuenta. Me refiero, como el lector ya sabe, a Gabriel Celaya. Pues bien, “Gabriel Celaya, dentro y fuera” es el título que puso Vicente Aleixandre a unas penetrantes páginas que el propio poeta vasco volvió a utilizar, poniéndolas al frente, como prólogo, de sus *Poesías Completas* (1969), pues tanto le llegaron a satisfacer. Este texto y

los publicados por Celaya sobre Aleixandre y *con* Aleixandre nos hablan por sí mismos de un mutuo afecto y de una continuada atención lectora, convirtiendo a ambos en dos poetas positivamente encontrados, esto es, encontrados en el universo de la poesía y convenidos en los afectos, aparte, claro está, de que ambos constituyeran dos generosos —en este aspecto también hay coincidencia— puntos de referencia para los jóvenes poetas de nuestro país y de que los dos hubieran iniciado sus trayectorias poéticas arrancando del surrealismo para ir calándose del flujo rehumanizador que se intensifica en la posguerra.

En las no tan frecuentes, como me hubiera gustado, conversaciones que tuve la oportunidad de mantener con Gabriel Celaya, el nombre de Vicente Aleixandre acababa saltando con frecuencia al espacio común de nuestro diálogo por una u otra razón literaria o extraliteraria. Recuerdo que contaba una vez los tan continuados como infructuosos esfuerzos que había hecho en cierto momento para atraer al autor de *Sombra del paraíso* al seno del Partido Comunista, partido que por entonces soportaba el peso de la oposición al franquismo y en el que muy activamente militaba el autor de *Cantos iberos*. El ejemplo civil de Vicente Aleixandre y el camino poético que ensayaba su libro *Historia del corazón*, de 1954, camino sembrado de huellas humanas y recorrido por una brisa de solidaridad colectiva que explica, por poner un solo caso, el poema “En la plaza”, hicieron del mismo unpreciado bien político y poético, sin que ello llegara a suponer minusvaloración, pienso, de otras aportaciones poéticas tuyas, tales como la que supuso el espléndido libro *Sombra del paraíso*, publicado en plena posguerra, en 1944, un poemario que en la medida de sus fuerzas venía a convertir la victoria de Franco en *sólo* una victoria militar, pues arrastraba una grandísima calidad poética uno de los más importantes modelos de cultura literaria de preguerra que nutrió el republicanismo cultural en un tiempo en que todo era posible y se veía despejado el horizonte de una mayor cota de solidaridad y justicia entre los hombres que habitaban nuestro país.

En todo caso e independientemente de la decisión de Aleixandre, dejando a un lado estas significativas cuestiones y anécdotas, el poeta vasco se había ocupado ya de su poesía en diversos artículos —el primero data de 1948— y en algunos libros, a los que voy a referirme brevemente. Asimismo, en su faceta creadora, había llegado a publicar un libro transparentemente titulado *Cantata en Aleixandre* (Celaya, 1959), una suerte de poesía dramática en la que, junto a los personajes poéticos colectivos de “Las Madres Primeras” y de “Los Otros”, aparece treinta y siete veces un personaje llamado “El Poeta” en cuya boca pone el autor, por lo general, extensos textos tomados literalmente de los distintos libros publicados por

Aleixandre, lo que convierte a esta cantata en un libro ejemplar de uso intertextual y de comunicación-comunión poética. En pocas palabras, lo que pretendía Celaya con este libro era dar voz, a través de esos personajes poéticos, a los principios indestructibles que luchan en Aleixandre, adecuándose a su interna evolución. Pero no quiero detenerme ahora en consideraciones acerca de este libro que, por cierto, tuvo un significativo eco crítico en su momento, ni voy a insistir demasiado en algo que ya publiqué —concretamente en *Gabriel Celaya frente a la literatura española* y en *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya*. De momento bastará con recordar sus títulos y ofrecer en todo caso los trazos maestros de las explicaciones críticas y valoración contenidas en los mismos, con idea de que el lector comprenda la serie de razones que hace que estos dos poetas se hallen positivamente encontrados. En “Veinte años de poesía (1927-1947)” (*Egán*, núm. 2, 1948), se refiere a la generación del 27, con la que mantuvo una actitud contradictoria de reconocimiento, defensa y crítica, valorando allí *La destrucción o el amor* como una obra extraordinaria y significativa. En “Notas para una *Cantata en Vicente Aleixandre*” (Celaya, 1958), en “Penúltimas noticias de Vicente Aleixandre” (Celaya, 1962), artículo más circunstancial, y en *Castilla, a Cultural Reader*, manual escrito en colaboración y publicado en Nueva York, en 1970, Celaya afirma que la obra de Aleixandre es un canto a las fuerzas vitales, escrita en un estilo irracional con profusión de imágenes, si bien observa que a partir de *Sombra del paraíso* y especialmente de *Historia del corazón* su obra poética ha ido paulatinamente humanizándose, lo que explica la mayor presencia de aspectos vinculados a la vida cotidiana frente a las fuerzas vitales y universales que llenaban su primera obra poética. Por lo demás, considera que esta poesía, de tono noble y elevado, es resultado de una muy cuidada construcción. Por todo ello y por el magisterio ejercido sobre los jóvenes poetas españoles, acaba juzgando a Aleixandre como el único poeta válido y honrado del 27 que quedaba entonces en España.

Por su parte, Aleixandre comienza su “encuentro” recordando las circunstancias en que conoció al poeta donostiarra y efectuando una suerte de fino retrato literario, esto es, dando entrada a elementos de descripción puramente externos junto a otros internos —no se olvide el título de su encuentro: “Gabriel Celaya, dentro y fuera”—, denotando la paradójica coexistencia de un ser abierto y comunicativo, dado a manos llenas, con un interior en penumbra sólo entrevisto a través de una mirada brillante. Ofrece después incluso un informado perfil biográfico y unas intuitivas notas bien fundadas de lo que en su día llamé la prehistoria literaria de Celaya para terminar esta parte de su aproximación al poeta señalando el momento en que éste vence su radical soledad situándose en mitad del

mundo: “La fantasía —escribe— “se atenía”, y en medio de la vida y de los hombres el poeta despertaba, se ponía en pie, miraba a los demás. Sí, Gabriel Celaya, también entre los demás”. La segunda parte de este cordial encuentro tiene otro tono y proyección, por cuanto Vicente Aleixandre, apoyándose en los recuerdos puntuales de un paseo juntos, en los que se percibe su tan sensible como escrutadora mirada, subraya con sus palabras la estrecha comunicación en que entran mutuamente y valora la inmensa humanidad del poeta vasco con una hermosa hipérbole cuando escribe:

Los rayos finales de Poniente cogían la sombra de Gabriel y la tendían blandamente en el suelo. Y me di cuenta de pronto de que la sombra del árbol, a su lado, tenía la misma longitud; quedaba, sencilla, a medida humana.

Pero sus palabras no se agotan aquí. Resulta curioso observar cómo un poeta que apenas salía de su casa y, por razones de salud, pasaba largas horas en su cama, en soledad visitada, se complace en describir en un largo párrafo el hecho de hallarse inmerso junto a Gabriel Celaya y Amparo Gastón fundidos en un río de gente cualquiera que bulliciosamente llena las calles de la ciudad en una tarde de domingo y en destacar el íntimo sentimiento de solidaria comunicación no verbal establecido:

Pero la luz se acababa y emprendimos el regreso. Era un domingo y bajaba mucha gente de los altos de la Moncloa. Hombres, mujeres, niños [...] En la riada que ya casi era llevada en las ondas últimas de la luz, mezclados nosotros con todos, Amparito hablaba y empezó a cantar [...] Fundidos con aquel fluir marchamos un gran rato, hasta que en la orilla, en el borde de la casa, quedamos los tres. El cauce seguía ondas abajo y se oía allá lejos todavía, como una comunión, el fragor. Gabriel se había vuelto. Me pareció oír algo. “¿Qué?”, exclamé. No dijo nada, pero yo lo oí muy claro, o quizás las letras aparecieron sobre la frente. Aquel clamor a lo lejos se había extinguido; un gran silencio comunicador parecía haberle heredado, habernos rodeado.

Después de esta cita, después de esta escrita lección de solidaridad colectiva con el hombre cualquiera, los lectores de estos poetas tenemos más elementos de comprensión de la autenticidad originaria de sus voces, de cuán estrechamente convergen en los mismos los círculos de lo que se dice y se hace. Por eso, el hecho de que fuera Celaya quien en un artículo titulado “El Arte como lenguaje” (Celaya, 1949), extracto de una conferencia dada poco tiempo antes, luego editada completa bajo el mismo título en 1951, quien primero hablara de la idea de la poesía como comunicación

frente a Vicente Aleixandre quien lo hiciera en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, titulado *Vida del poeta: el amor y la poesía*, en 1950, carece de toda relevancia, pues lo que realmente importa es el punto en que ambos convergen y el río de la vida poética que sus palabras nutren. En este sentido, son dos poetas realmente encontrados en el espejo de los hombres a quienes brindan su palabra creadora... y unidos en la conciencia de pertenencia telúrica y de proyección humana. Son dos poetas encontrados, en efecto, dos poetas de voz genuina, tan a la postre diferentes como en el fondo iguales, humanamente iguales. Esto explica que Celaya tome de Aleixandre numerosos intertextos, invocándolos e identificándose con ellos, y que Aleixandre termine su “encuentro” con un intertexto de Celaya, un intertexto que rubrica unas vidas, en lo biológico extinguidas y en lo poético muy vivas todavía, cuando Aleixandre afirma con una negación una actitud poética y vital solidarias, al decir con Celaya: “No seamos poetas que aúllan como perros solitarios en la noche del crimen”.

Cela / Celaya (De escritores y escrituras)

Cuestiones preliminares

Por culpa de determinados juegos heteronímicos, juegos a vida o muerte literarios, claro está, Gabriel Celaya terminó por colocar este su principal nombre de guerra literario 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 asuste el lector, 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 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 de alguna manera 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. (cf. García Berrío, 1990, para Cela) tales son sus largas vidas literarias, tales sus extensas producciones y tales sus constantes 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 noventaiochista (cf. 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 que 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" (Cela, 1952: 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 de 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, al 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 concreta 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 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:

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. (Cela, 1952: 221).

La “fabulilla” trata del encuentro en San Sebastián de Dupont y un vagabundo con un poeta de dicha ciudad que, tras invitarlos en 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 sencilla aquello de lo que trata el texto en cuestión, debemos efectuar una aproximación a cómo se presenta construida la historia. No obstante, para conocer el texto más cabalmente desde esta perspectiva, adelanto que no debe perderse de vista, obviamente, 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 dirán 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 referencial, 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 condicionando 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:

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. (Cela, 1952: 221).

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., debiendo ser analizada, como decía antes, no por el qué referencial exclusivamente, tal como vienen a hacer numerosos estudios 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 conocía efectivamente a un tal señor Múgica en San Sebastián que llegó a ser editor suyo en 1947 al publicarle un libro de poesía en su colección "Norte", que este poeta de varios nombres era muy amable y hospitalario (cf. Caballero Bonald, 1987, entre otros), habiendo abierto la sede de su editorial a escritores, militantes comunistas (Semprún, 1977, por ejemplo), 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; del 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 o vidente con un frecuentado consultorio abierto y la historia fugaz de una paralítica. 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:

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 dobló 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. (Cela, 1952: 222).

El segundo fragmento se refiere a los personajes doña Patro y la Encarnita, vecinas del poeta:

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. (Cela, 1952: 224-225).

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 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*¹²⁰, 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. A Camilo José Cela lo considera uno de los escritores más inquietos e inquietantes de cuantos surgieron en plena posguerra. 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 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 de otros jóvenes escritores. Sus libros de viajes han creado una visión de Cela más como vagabundo que como novelista (Chicharro, 1987: 73).

120. 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 obra 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* (Chicharro, 1989: 229-235).

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 periodo 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 rabiar.

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 á 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 tentetiesos 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 escribir 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 rabiarse”, 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 ¹²¹, 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, etcétera. 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 (cf. 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 cuando 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, etcétera.

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

121. 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 (Chicharro, 1989: 65-70).

política. Desde esta base, sin negar la dicotomía sujeto / objeto, se somete tanto al escritor como su obra a la realidad, a lo que 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 trasgresor y transcodificador de la lengua, etcétera.

Para terminar

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, escrituras que vienen a ser resultado de una vida para la literatura y de 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 de su *Papeles de Son Armadans* a Celaya, convirtiéndose en editor suyo¹²² por razones tanto de amistad como de gusto literario. Esto explica que Cela, en el curso de una de las numerosísimas entrevistas que

122. 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 recogidas las siguientes colaboraciones de G. Celaya: "Vías de agua (Fragmento)", 1957, VII, 20, pp. 171-176; "Notas para una *Cantata en Alexandre*", 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 Alexandre* (1959) y *Cantata en Cuba* (1969).

le 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.

Blas de Otero visto por Gabriel Celaya

Parece mentira, porque nos queda la enorme herencia de su palabra poética, que se cumplan ya diez años de la muerte de Blas de Otero. Afortunadamente su poesía vive entre nosotros, aunque el poeta se nos fuera en un inesperado momento de los comienzos del verano de 1979. Con este o con otro pretexto, qué más da, siempre es buena la ocasión de hurgar en nuestra memoria histórica de la poesía. Por esta razón, aprovecharé la oportunidad que se me brinda para ofrecer al lector una breve descripción de la crítica y de la poesía que Gabriel Celaya publicara en su día sobre Blas de Otero. Ni que decir tiene que, por múltiples razones, la relación entre ambos poetas vascos resulta una de las más interesantes páginas de nuestra reciente historia literaria. De cualquier forma, yo no voy a entrar ahora en relacionar y diferenciar dos poéticas, ni tampoco en valorar la respectiva calidad literaria de nuestros dos poetas norteños. Voy a limitarme a describir lo que Gabriel Celaya vio de Blas de Otero, lo que de por sí tiene un gran interés.

El día 9 de noviembre de 1950 publicaba *La Voz de España* de San Sebastián un artículo titulado “La personalidad literaria de Blas de Otero”, firmado por un inquieto ingeniero-poeta local conocido por el pseudónimo —un heterónimo, en realidad— de Gabriel Celaya. La circunstancia que movió al autor de *Cantos iberos* a escribir dicho artículo sobre su compañero de armas poéticas fue, según me dijo en cierta ocasión, la desigual acogida dispensada a este poeta vizcaíno por parte de un público guipuzcoano con motivo de un coloquio-recital ofrecido por Blas de Otero en San Sebastián. Este fue el motivo que llevó a Celaya a defender a Otero, entreviendo ya en él su futura importancia:

La revelación de Blas de Otero —comienza diciendo— ha constituido el máximo acontecimiento en la vida poética española del año en

curso (1950). Así lo confirma su libro *Ángel fieramente humano* cuya exclusión del premio de poesía “Adonais” por razones extraliterarias ha despertado un enorme interés al igual que *Redoble de conciencia*, éste, sí, galardonado con el premio “Boscán” poco tiempo después.

Su poesía nos hace sentir, en palabras de Celaya, que la poesía es algo más que ese decir bonito y brillante a que otros poetas de otras latitudes —está pensando en los poetas del Sur que tópicamente encarnaban las poéticas esteticistas del momento— nos tienen acostumbrados. La poesía de Otero es auténtica, humana, destacando al mismo tiempo el cuidado que da a la forma como lo más característico y valioso de su producción poética. Pero, siempre según Celaya, pese a ser más poeta sabio que directo y pese a que “toca y retoca, vuelve y revuelve, apura y quintaesencia”, nunca da en preciosista. No se va por las ramas. “Es —termina diciendo— un verso de vasco. Dice lo que tiene que decir como Dios manda y nada más. Nada más y nada menos”.

Conocido el contenido más sobresaliente de este artículo, el lector ya puede hacerse una idea de la cabal crítica celayana. Tanto es así que estas tempranas afirmaciones —recordemos que fueron escritas en 1950— habrían de alcanzar un gran porvenir. Si apuramos un poco, en esta crítica-defensa de Blas de Otero se hallan contenidos los rasgos que más adelante irá aireando la crítica en general.

Pero no es ésta la única ocasión en que Celaya se ocupa de Otero de una manera abierta. En tres libros de poesía, *Las cartas boca arriba*, *El corazón en su sitio* y *Lo que faltaba*, de 1951, 1959 y 1967, respectivamente, nuestro poeta y crítico vasco ofrece poemas en los que llega incluso a aunar su voz a la del poeta amigo. Así, en “A Blas de Otero”, más que hacer una interpretación del poeta desde la poesía, va exponiendo sus preocupaciones sociales, aunando su voz a la de Otero:

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

(...)

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.

(...)

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 tí canta, con eso en que me extingo
y digo derramado: amigo Blas de Otero.

En su “Segunda carta a Blas de Otero”, Celaya invita a su compañero a trabajar más desde la poesía, lo que pone de manifiesto uno de los rasgos más característicos del autor de *Ancia*: el cuidado formal y el exigente control de sus publicaciones, diferencia radical existente entre ambos poetas sociales:

Comprendo mis excesos. No me digas: “Contén
tu abundancia y no trates de darme el mal por bien”.

Yo sé que soy un hombre que el mar se lleva inmerso
y tú, mejor que yo, un obrero del verso.

Por eso justamente te exijo más trabajo.
Hay una gran campana que espera tu badajo.

En el tercero de los poemas que le dedica, “Recuerdo a Blas de Otero contra la envidia”, sale Celaya en defensa de la poesía del bilbaíno contra las acusaciones de formalista y de estar acabado:

Blas de Otero se ha muerto.
Todos sus amigos lo dicen en voz baja,
arrugando un hociquito de conejo.
Blas de Otero está acabado.
Mas ¿quién hay que si cuenta no cante hoy como muerto?
“Blas de Otero falleció
en la mitad de un soneto”,
maldicen, dicen suspensos
aquéllos de sus amigos que bendicen un açierto,
pero no soportan ciento.
Blas de Otero se murió falto de aire
en un encabalgamiento”.

¡Tantas malas intenciones,
tanta envidia, Blas de Otero!
¡Hasta lejos, Blas de Otero es germen nuevo
para los mil vivillos que de él tanto aprendieron,
pero dicen: “No, no es eso”,
porque sólo ven por fuera y no en los dentro qué es bueno!
Sin verdad, ¿dónde hay poema?
Sin riñones, ¿dónde el verso?
Por eso rompo el cascajo,
y sigo, y quedo, y repito: Blas de Otero.
¡Lo veremos!
Porque lo siento, enanitos, sigue viviendo en la luz,
y disfruta de poética salud.

Los poemas transcritos no necesitan comentario ni paráfrasis. Aparentemente resultan claros. Pero es más, son el resultado de una profunda amistad personal y una grandísima admiración poética. Estos dos poetas vascos, que han unido sus nombres en nuestras recientes historias literarias y que constituyen dos facetas de una poética común, no se comprenden el uno sin el otro. Por eso resulta de interés exponer lo que ha visto Celaya de Otero. No obstante, queda por ver lo que Otero vio de Celaya.

De viejos y jóvenes poetas en la España del mediosiglo

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, 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 renillas personales con las ideologías que cada uno necesita para sentirse sostenido sobre la tierra, es ingenuo pedir objetividad” (García Montero, 1985). 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 oscurecida 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 conseguido poner en pie esta iniciativa tiene una grandísima importancia por razones obvias y porque 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 (1911-1991) y Ángel González (1925).

Aunque la publicación de los primeros libros de los poetas de la llamada generación del mediosiglo —Caballero Bonald publica en 1952; Claudio Rodríguez, en 1953; Valente y José Agustín Goytisolo, en 1955; Ángel González, en 1956, entre otros— 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 Otero¹²³; 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 (1975) considera el primer grito de alarma en relación con la situación de la poesía comprometida, firmado por Carlos Barral y llamativamente titulado “Poesía no es comunicación”, que vio la luz en 1953. Con este artículo, a simple vista considerado, Carlos

123. De este libro se hizo eco Gil de Biedma en su *Diario del artista seriamente enfermo*: “Acabo —dice— de hojear *Pido la paz y la palabra* y me he arrepentido de mis opiniones del otro día” (Gil de Biedma, 1974: 26 y 27, opiniones negativas).

Barral parece oponerse no sólo a la conocida concepción aleixandrina, sino también a la que Celaya había expuesto ya en 1949 en el que fue su primer trabajo teórico de importancia, significativamente titulado *El Arte como lenguaje*, si bien se publicó en 1951, 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. (Celaya, 1952).

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, 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. (Valente, 1963).

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. (Rodríguez, 1963).

Ahora bien, frente a lo expuesto, la diferencia no es radical¹²⁴. 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

124. Precisamente Ángel González ha dejado escrito en su "Introducción" a *Poesía*, de G. Celaya, 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" (González, 1977: 23).

antes en textos poéticos y no poéticos. No obstante, por el momento, sí 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 los que decía Ángel González en la antología de Leopoldo de Luis (1965) 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” (Rodríguez, 1963)— se generan cambios significativos a los que se han referido de sobra los críticos más conocedores de este periodo y que yo no voy a repetir. Sin embargo en lo que sí voy a detenerme brevemente 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”, 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. (Barral, 1969).

La atmósfera a que el poeta y editor se refiere no es otra que la constituida por la “epigonía 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 un número de *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 las que me ocupé en un trabajo mío, “Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española”. 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 misma¹²⁵.

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 posguerra, era inimaginable. (González, 1977: 20).

Por otra parte, la reacción contraria que se produce entre muchos de aquellos jóvenes poetas, reacción absolutamente comprensible a la luz

125. La conclusión a que llego en este sentido puede verse más arriba, en este mismo libro.

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. (González, 1977).

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: Collioure, Baeza, etcétera—, 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 [se le había concedido el premio Antonio Machado, en cuyo jurado se encontraba Gabriel Celaya] 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 humilde, oscuro, sordo, ¡pero tan verdadero! Un poeta que hace honor a Antonio Machado. Un poeta que me enorgullece anunciar y proclamar. (Celaya, 1962)¹²⁶.

La conciencia que posee Celaya de determinadas diferencias vuelve a quedar de manifiesto en una entrevista que le realizó el también poeta

126. Esto lo escribe en "Con Machado en Collioure", Caracas, marzo, 1962, artículo recogido en *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*, en su segunda edición (Celaya, 1979: 129-134). Incluye referencias de otros jóvenes de entonces como López Salinas, entre otros, y también del homenaje machadiano en el que se dieron cita Barral, José Agustín Goytisolo, Valente, Nora, etcétera.

Miguel Fernández (1965). Allí valora de muy bueno al grupo de jóvenes cultivadores de la poesía social, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral 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, Tomas 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 puede explicar la interiorización de lo social en Gil de Biedma, así como el *intimismo* de otros poetas del grupo de los cincuenta. Pero no voy a insistir en ello.

Termino. Quiero hacerlo con la lectura de un poema en el que el viejo poeta social se enfrenta al joven y palpa su vejez poética. Después vendrían crisis de todos conocidas. El poema, perteneciente a *Lo que faltaba* (1967), 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: llego 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 donde no suena mi voz por anterior.
En fin, que tengo envidia
(¡sí 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!

5. DE VARIA LECTIO

Discursos pronunciados con motivo de la investidura del Excmo. Sr. Don Gabriel Celaya como Doctor *Honoris* Causa por la Universidad de Granada

Discurso del Doctor Don Antonio Chicharro Chamorro

Excmo. Sr. Rector Magnífico
Ilmos. Srs. Vicerrectores y Decanos
Claustro de Doctores de la Universidad de Granada
Excmas. e Ilmas. Autoridades
Señoras y Señores:

1. Permítaseme que comience esta *laudatio* manifestando en tan solemne ocasión académica parte de mis más íntimos sentimientos y contando un recuerdo muy personal. Me embarga una contradictoria sensación de alegría y tristeza profundas, una sensación de plenitud y vacío. Me hubiera gustado que las palabras que voy a pronunciar hubieran sido escuchadas, eso sí, no sin rubor y con oculto deseo por su parte de que acabasen pronto, por Gabriel Celaya. Pero no ha podido ser. El viejo poeta descansa en las verdes campos de Hernani, perdido entre la fresca hierba y fundido en las húmedas materias primeras que alimentan las raíces, aunque viva en nuestra memoria y siga alimentando el río de nuestra cultura literaria y de nuestra historia. Por lo que respecta al recuerdo del que quiero hacerles partícipes a todos ustedes es el de la última vez que hablé con nuestro

poeta. Fue en el verano de 1990, en San Sebastián, con los movimientos elementales del mar Cantábrico como horizonte. En aquella ocasión, le anuncié a Celaya la intención que la Universidad de Granada tenía de nombrarlo doctor *honoris causa*. Me miró con sus claros y brillantes ojos azules al tiempo que me decía: “Sois muy generosos conmigo. Si mejoro, iré a Granada”. Después seguimos hablando de la vida y de la poesía. Pero, desgraciadamente, no mejoró su salud.

Esta circunstancia convierte el acto de hoy en una sesión sin igual en la larga y fructífera vida de la Universidad de Granada. Por eso quiero manifestar aquí también mis sentimientos, en especial mis sentimientos de gratitud y orgullo. Me siento agradecido a mi Universidad y me siento orgulloso de pertenecer a su claustro de profesores porque ha sabido ser agradecida más allá de la muerte, llevando a buen puerto un expediente iniciado años antes, expediente que tal vez otras instituciones hubieran archivado. Al proceder de este modo, la Universidad de Granada se ha pronunciado rotundamente por la vida, por la vida literaria, sabiendo ver que Gabriel Celaya *sólo* murió físicamente en la primavera de 1991 y reconociéndolo vivo en nuestra memoria histórica y en nuestra cultura literaria. Por eso, el acto de hoy está muy lejos de ser un acto necrofilico. Es, por el contrario, una apuesta por la vida. Voy a dejar, pues, de hablar de la muerte en este preciso instante.

2. Durante el curso 1989/1990, el Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura propuso por acuerdo unánime de sus miembros que el poeta y crítico literario Gabriel Celaya fuera nombrado doctor *honoris causa* de esta Universidad por el área de Teoría de la Literatura. A esta propuesta se sumaron generosamente los Departamentos de Filología Española y Filologías Románicas: Italiana, Gallego-Portuguesa y Catalana, así como la Junta de Centro de la Facultad de Filosofía y Letras.

Las razones que justificaron tal petición fueron en síntesis las siguientes: Gabriel Celaya representa una de las concreciones más importantes del pensamiento literario español contemporáneo, ya que si sobresaliente, y verdaderamente insoslayable, resulta su obra poética, que se extiende por cerca de seis décadas de nuestra más reciente historia literaria y abarca en sí misma los caminos más diversos y fecundamente contradictorios de la poesía española, no menos sobresaliente es su labor de teoría y crítica literaria, estrechamente vinculada a la primera actividad, tal como puede comprobarse en su abundante bibliografía y tal como se ha puesto de relieve por los estudios realizados al respecto por miembros de esta misma Universidad.

A esta fundamental razón se le añadió la de la oportunidad que se brindaba a la Universidad de Granada de ser la primera universidad en reconocer, a través de este doctorado honorífico, la importancia intelectual del escritor vasco, previamente avalada por los premios nacionales e internacionales siguientes: Premio “Lycéum Club Femenino” (1936), Premio de la Crítica (1957, en su primera convocatoria), Premio Atalaya de Poesía (1963), Premio Libera Stampa (1963), Premio Internacional Etna-Taormina (1969) y Premio Nacional de las Letras Españolas (1986), entre otras distinciones. No cabía la menor duda de que la Universidad tanto honraba al poeta como se honraba a sí misma.

Por otra parte, con esta distinción se venía a cumplir una importante función de solidaridad institucional con el poeta y crítico en tiempos de enfermedad, saldándose además por nuestra parte la deuda contraída con quien dio su poesía y teoría literaria, por no decir su misma casa, por una España de progreso y de libertad, constituyendo ésta la dimensión política, en su más noble sentido, de tal nombramiento.

3. Gabriel Celaya nació el 18 de marzo de 1911 en Hernani (Guipúzcoa). Realizó estudios de Ingeniería Industrial en la Universidad de Madrid, aunque orientó su más importante actividad por la creación literaria. En ello tuvieron mucho que ver los años pasados en la Residencia de Estudiantes, donde entabló amistad con escritores como García Lorca, Pablo Neruda, etc. y vivió directamente el ambiente de modernidad allí reinante. Por este tiempo comienza a escribir sus primeros libros de poesía, de profundas resonancias surrealistas, tales como *Marea del silencio*, publicado en 1935, *La soledad cerrada*, premiado en 1936, aunque publicado después de la guerra civil, y *Poemas de Rafael Múgica*, dado a conocer mucho más tarde, en 1967. Tras un período de exilio interior en los primeros años de posguerra, publica en 1946 su libro *Tentativas* y en 1947 funda una editorial que nutre con publicaciones de Cela, Crémer, Bleiberg, Ricardo Molina, Leopoldo de Luis, etc., con traducciones de Rilke, Rimbaud, Blake, Eluard, Lanza del Vasto, Sereni, Mario Luzi, etc. y con sus propios libros poéticos: *Movimientos elementales*, *Tranquilamente hablando*, éste el primero de tono existencialista, entre otros. Por este tiempo comienza a colaborar con la prensa publicando artículos de crítica literaria. No son tiempos de juegos poéticos ni críticos, sino de defensa del hombre, actitud que provoca libros como *Avisos de Juan de Leceta*, *Las cosas como son* y trabajos teóricos de la importancia de *El Arte como lenguaje*, una lúcida reflexión sobre el arte como comunicación efectuada desde el humanismo existencialista. Esta base ideológica es la que provoca sus reflexiones li-

terarias como manera de no dar por inefable nada de la creación poética, sentando las bases de su carácter de producción material concreta en un existir concreto.

En los años cincuenta profundiza en sus concepciones poéticas, considerando estrechamente unidas poesía y vida no sólo como actitud básica, sino también como tema y objeto de su quehacer poético y crítico literario. Así lo ponen de manifiesto libros como *Lo demás es silencio* (1952), *Paz y concierto* (1953), *Cantos iberos* (1955), entre otros, y numerosos artículos y prólogos luego recogidos en la primera edición de su libro *Poesía y verdad*. Por estos años asimismo colabora con las más importantes revistas españolas del momento y con revistas y periódicos americanos y europeos como *Excelsior*, *Índice Literario*, *Las Españas*, *Nueva Expresión*, *El Universal*, *Realidad*, *Europe*, etcétera.

Publica numerosos libros en los años siguientes, escritos desde las más variadas perspectivas. Es uno de los momentos más intensamente productivos del escritor vasco, libros de poesía, de narrativa e incluso de teatro: *Cantata en Aleixandre* (1959), *El corazón en su sitio* (1959), *Penúltimas tentativas* (1960), *Rapsodia éuskara* (1961), *Lo uno y lo otro* (1962) *Episodios Nacionales* (1962), *Mazorcas* (1962), *Versos de otoño* (1963), *El relevo* (1963), *Baladas y decires vascos* (1965) y *Los buenos negocios* (1965), entre otros. Como teórico y crítico literario, aparte de sus artículos, 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.

Esta amplia labor literaria comenzó a ser objeto de especial atención tanto dentro como fuera de España. Llegan los premios internacionales citados, siendo el segundo escritor español —el primero lo había sido Jorge Guillén en 1959— que conseguía el Premio Internacional Etna-Taormina.

Resulta lógico pensar que una obra tan extensa dé cabida a numerosos cambios de ideología estética, aunque se mantuvieran ciertos principios fundamentales. A finales de los años sesenta, el modelo social-realista, que tanta proyección había tenido en nuestro país, comienza a perder importancia. Celaya empieza a andar diversos caminos estéticos y a investigar teóricamente nuevos modos poéticos. Libros, contradictorios entre sí a veces, como *Los espejos transparentes* (1968), *Cantata en Cuba* (1969), *Lírica de cámara* (1969), *Operaciones poéticas* (1971), *Campos semánticos* (1971), *Función de Uno*, *Equis*, *Ene (F. I.X.N.)* (1973), *La higa de Arbigo-rriya* (1975), *Buenos días, buenas noches* (1976), *Iberia sumergida* (1978) lo ponen claramente de manifiesto. Por lo que respecta a su producción teórica y crítico literaria cabe afirmar que da ahora sus mejores frutos:

Gustavo Adolfo Bécquer (1972) y sobre todo *Inquisición de la poesía* (1972), siendo éste un estudio teórico sobre el sentido, funcionamiento, formas y mecanismos del fenómeno poético, estudio propiciado por la necesidad de buscar nuevos caminos tras la pérdida de la eficacia de la poesía social. Por último, como narrador publica *Memorias inmemoriales*, una suerte de biografía "prototípica".

Finalmente, en los años más inmediatos a nosotros, Celaya, que es continuamente reeditado, publica *Penúltimos poemas* (1982), *Cantos y mitos* (1984) y *El mundo abierto* (1986), libros que configuran lo que ha llamado su poesía órfica. Asimismo, en 1990 apareció su último libro editado en vida, *Orígenes*. Desde la perspectiva de crítico, sobresalen sus *Reflexiones sobre mi poesía*, de 1987.

4. La simple mostración de este plano-guía de la compleja producción literaria y teórico literaria de Gabriel Celaya puede servirnos para hacernos una idea de los méritos que concurrían, y concurren puesto que tal obra se mantiene viva y actuante, en nuestro escritor para recibir tan preciada distinción académica. Ahora bien, tal plano-guía necesita una coloración y ciertas pautas globales de interpretación que ayuden a cumplir con eficacia su doble misión, la de reconocimiento público de méritos y la de orientación crítica.

En este sentido, ya más crítica que descriptivamente, deseo poner de manifiesto lo que sigue: Gabriel Celaya posee un desusado fondo filosófico que cala su producción poética y ensayística. Este fondo se alimenta de varias raíces filosóficas que dan como resultado un complejo y contradictorio pensamiento, raíces que en cualquier caso se nutren de un común humus de base antiautoritaria y liberadora. Citar los nombres de Hegel, Marx, Engels, Nietzsche, Heidegger y Sartre, entre otros, hace innecesario cualquier otro comentario. No obstante, a pesar de la obviedad, conviene precisar que cada una de estas raíces ha proporcionado su rica sustancia nutritiva en particulares momentos de la larga vida de nuestro poliédrico escritor, ejerciendo ocasional predominio, en una compacta y contradictoria coexistencia. En cualquier caso, escarbando en las mismas comprenderemos en parte la profunda actitud crítica del poeta, su temprana afiliación a la filosofía de la sospecha y el dialogismo y antiautoritarismo de su producción.

Esta obra, como se desprende de mi afirmación anterior, excede el ángulo de visión de ciertas miradas críticas lamentablemente tópicas. Me refiero a las de quienes sólo han visto en nuestro poeta y crítico al escritor social-realista, reduciendo chatamente la significación de su obra toda e

incluso interpretando toscamente el sentido de esa importante etapa de su quehacer literario como la consecuencia de una coyuntural cesión del espacio poético al espacio de lo abiertamente ideológico y político. Hay dos hechos que sostienen cuanto digo: el que haya concebido la poesía en sus aspectos fundamentales del mismo modo siempre y el que el prosaísmo, lejos de ser un vicio literario proveniente de ciertas urgencias contenidistas de su etapa social, se halle presente en su obra poética toda como recurso creador, como técnica de literaturización.

Con respecto a su concepción de la poesía, sólo voy a recordar con brevedad sus afirmaciones últimas al respecto, de 1987, Celaya expone que a lo largo de su vida entera ha perseguido alcanzar un estado de conciencia que le permitiera romper la cerrada conciencia del yo individual y conseguir otra más allá de la que normalmente nos gobierna, ofreciendo una tipología de esa conciencia no personal: la conciencia mágica, la conciencia colectiva y la conciencia cósmica. La primera viene a ser para Gabriel Celaya el inconsciente colectivo, la conciencia diacrónica de la humanidad que se manifiesta predominantemente en sus poemas de corte surrealista. La segunda, que se entrecruza con la anterior, es llamada conciencia sincrónica o conciencia colectiva de la humanidad, una conciencia también transindividual que implica la presencia de un lenguaje colectivo que, diciéndose a sí mismo, habla a través del poeta impersonalmente. Es este tipo el que, según expone el poeta y crítico, configura su poesía social. Finalmente, reflexiona sobre la conciencia cósmica, que ha presidido su momento creador último, la máxima expansión de la conciencia transindividual superadora del egocentrismo e incluso del geocentrismo humanista: es la conciencia abierta de la totalidad del ser.

A la luz de este fundamento filosófico de su existencia poética, que supone el empleo de una mirada dialéctica sobre el mundo al plantear el principio de unidad de los contrarios, esto es, el principio de la unidad de sujeto y objeto, se comprenderá mejor la lógica interna de su discurso creador, discurso que, ya en un ámbito más propiamente teórico literario, es concebido por Celaya como un discurso lingüístico fabricado con industria humana para explotar hasta el límite la fuerza natural del lenguaje y lograr la comunicación, siendo resultado de un específico modo de hablar en el que el poeta se expresa auténticamente y a través del cual se produce una mostración de lo real. En esta concepción básica radica la unidad de su poesía, aunque exista diversidad por lo que respecta a la función particular de sus libros y por lo que respecta a algunos mecanismos productivos de los mismos.

Tras esta apretadísima síntesis interpretativa de sus ideas poéticas básicas, sólo me cabe efectuar unas consideraciones últimas al respecto.

Celaya rompe gradualmente en su poesía con la idea de sujeto trascendental. La formulación de esos tres grados de conciencia transindividual nos alerta de que el sujeto para él no es la categoría central. El sujeto individual es un medio, alcanzando su existencia plena en el ser, lo que conlleva la aceptación del carácter dado de la existencia humana. El sujeto mantiene así una relación con los demás y con el mundo material no accidental sino constitutiva de su existencia, lo que explicaría su permanente darse a los otros y su obsesivo deseo de procurar la comunicación. Desde esta perspectiva, además, debe considerarse que el ser humano se encuentra siempre constituido por el tiempo o por la historia, así como por el lenguaje, lenguaje que llega a preexistir al sujeto y llega a servirle al ser humano para descubrir y contemplar la realidad, lo que explica su permanente idea de que la poesía es mostración de lo real. El lenguaje es la casa del ser. Los poetas y pensadores no son sino unos heideggerianos guardianes de esa casa. Por otra parte, si la categoría central es esa totalidad que aúna lo humano, lo natural y lo cósmico, toda la perspectiva dualista dominante en la cultura occidental salta hecha pedazos en Celaya quien da nueva vida al viejo pensamiento griego.

Esta filosofía vital y creadora le lleva al poeta a pensarse a sí mismo como un medio, como un lugar de cruce del lenguaje en el que se muestra el ser. Asimismo le conduce a una exaltación del misterio del ser, del que no cabe una explicación racional y frente al que sólo se puede mantener una actitud contemplativa. Parece quedar claro que, en su filosófica y poética apertura de conciencia, Gabriel Celaya ha cambiado la categoría de la historia, que le llevaba a lo más concreto e inmediato, por la de tiempo, que le habría de llevar a palpase poéticamente su existencia que no es sino palpar poéticamente la totalidad del ser. Ahora bien, para ir de la totalidad a la nada no hay más que invertir la hoja de la dialéctica. Se presenta así, poderosa, la raíz nietzscheana de su pensamiento. Celaya, al igual que Nietzsche, da gran importancia a los factores irracionales de la experiencia y comparte con él una actitud de sospecha en relación con la civilización occidental y una actitud de duda ante toda verdad, coincidiendo en el principio de que la verdad es Ariadna. Esta raíz nos muestra bien a las claras el nihilismo radical en que entra nuestro poeta en determinados momentos de su existencia, siendo a comienzos de los años setenta cuando estas posiciones dan los más llamativos resultados literarios. Nuestro escritor niega los valores propios de la sociedad y procede a una implacable devaluación de los ideales de la misma, lo que supone poner por encima de todos ellos la vida misma. Ahora bien, el viejo poeta nihilista, que da prioridad a los elementos irracionales, pretende dejar la nada pasándose a su otra cara, al todo, en su final poético órfico.

Termino ya. No creo equivocarme si lo hago reafirmando el carácter extraordinario y ejemplar de la obra de Celaya, trabajador incansable de la palabra, amante de la justicia social y de la paz, vasco universal, hombre lúcido y bueno cuya escandalosa risa cósmica estoy escuchando ahora. No creo equivocarme tampoco si, de acuerdo con otro crítico celayano, afirmo que si la poesía ha sido siempre para él un acto de conocimiento y de verdad es que Gabriel Celaya ha sido un poeta sabio y auténtico.

Si nosotros, como me dijo, hemos sido generosos, él lo ha sido todavía más con nosotros.

Gracias.

Discurso del Doctor Don Gabriel Celaya pronunciado en su nombre con motivo de su investidura como Doctor Honoris Causa

Excmo. Sr. Rector Magnífico,
 Ilmas. Autoridades,
 Claustro de Doctores de la Universidad de Granada,
 Señoras y señores:

Presentación

Hace mucho tiempo que Gabriel Celaya me envió un prólogo crítico con el que abrir una edición de *El buen humor de las musas*, de Salvador Jacinto Polo de Medina, que pensábamos hacer en Granada. Diversas circunstancias, entre las que cabría citar la buena edición que a los pocos meses apareció en Cátedra de una amplia selección de la obra del poeta murciano (Jacinto Polo de Medina, *Poesía / Hospital de incurables*, edición de Francisco J. Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 1987), en la que figuraba la poesía festiva y burlesca de *El buen humor de las musas*, desaconsejaron llevar hacia adelante nuestro proyecto editorial. El prólogo se ha mantenido inédito desde entonces.

Pues bien, ante la necesidad de cumplir con el ritual académico de incluir un discurso del nuevo doctor honorífico, dada la triste y obvia imposibilidad de que Gabriel Celaya pueda hacerlo, hemos decidido dar a la luz dicho texto original e inédito por varias razones más. Una de ellas, porque al ser un trabajo crítico entra de lleno entre los intereses cognoscitivos del área de conocimiento, Teoría de la Literatura, por la que se propuso el nombramiento de doctor *honoris causa*. Otra razón más

reside en que dicho trabajo crítico habla tanto de la inteligente y divertida poesía barroca como del propio comportamiento crítico de quien le ha dado forma, así como de sus gustos literarios. Creo que, con tales razones, huelga cualquier otro comentario.

Finalmente, como necesario complemento al texto del discurso, reproduzco el poema de Celaya "Homenaje a Polo de Medina", de *Entreacto*, de 1957 (en *Poesías Completas*, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 587-589).

Antonio Chicharro Chamorro

HOMENAJE A POLO DE MEDINA

¡VERSOS van! Desembotello
con espuma la alegría.
Bailan las burlas y añaden
al «¡agua va!» nuevos prismas.
Las rosas son sólo rosas,
más hay quien las nombra firmas
de un notario emborrallavientos
que así riza la ironía.
La llama junta sus alas
y un carbón mínimo anima
la confusión irisada
de las locuras al día.
El diamante, punto a punto,
con claridad y geometría
es implacable por bello
y es "más, más luz" porque grita.
Los poetas, por poetas,
llaman al susto alegría.
Toco la escala del iris
cuando digo "Buenos días".
Juego al juego. Llamo al libro
que hojeo y no leo, brisa;
cabello suelto, al hastío;
genio, a Polo de Medina.
Llamo a las aguas que corren
"pies para qué" de la dicha,
y a los vidrios en que rompen,
escándalo de alegría.
Doy un mentís a los pinos

—batallón de infantería—
y otro al espejo en que todo
se vuelve melancolía.
El mundo real no existe
y la belleza da risa.
No cuento qué sacrificio
A un par de versos que brillan,
ni qué luna dando en hueso
fósforos radiografía,
ni qué júbilo entrechocan
las dos alas de la prisa,
ni qué, por ser todo y nada,
me firma en blanco la vida.
Si a las estatuas sin brazos
ni movimiento, tan frías,
se les quitaran los guantes
largos y negros, veríais
sus brazos resplandecientes,
y el cuerpo no se vería.
Todo está escrito al revés.
Cuando da vueltas la espira,
¿sube o baja? No se sabe,
¡oh suspensa melodía!,
delicia por la tangente,
tobogán, verso, caricia.
Pongo un punto —exclamación—
con el ojo que delira,
clava alarma con su exceso,
se para como quien mira.
Solfa o luz desafinada,
disparate de la dicha
que se pinta ante un espejo
los labios como quien rima,
y quisiera parecerse,
repitiéndose, a sí misma.
Mapamundi de colores.
Velocidad: todo gira.
Aeroplanos irisados.
Muchachas hechas sonrisa.
Evidencias sorprendentes.
Escopetazos de vida.
Hoy curo mi trascendencia
en ti, Polo de Medina.
Tus poemas son cohetes;

y tus metáforas, prisa.
 ¡Fiesta, fiesta! El mundo es fiesta
 y disparo mi alegría.
 Versos, proa al alboroto.
 Rompeolas de la rima.
 Punto en la *i*. Luz que clama.
 Atlas de estrellas que gritan
 y voy nombrando, aunque nunca
 honradamente combinan.
 Les doy el alto. ¿Qué pasa?
 ¡Oh explotación de la dicha!
 Lo real es mi locura;
 Lo lento, melancolía:
 y lo bello va y se esconde
 tras la esquina de una rima.
 Desenmascaro el misterio.
 con escándalo de vida.
 Barajo mis versos sueltos.
 Saco al azar la alegría.
 ¡Fiesta, fiesta, todo es fiesta
 y diversión más que enigma!
 Como quien no dice nada,
 nombro a Polo de Medina.

El buen humor de las musas, de Polo de Medina

Aunque hoy día sólo se recuerda a Salvador Jacinto Polo de Medina como un “clásico olvidado” o como una gloria local de su ciudad natal —Murcia—, y a título de tal se han publicado últimamente sus obras, en ediciones de difícil acceso, fue un autor popular, no sólo en su época, sino también en siglos posteriores. Es cierto que no siempre ha sido estimado por las mismas razones. En su tiempo, y cuando todavía él era joven, logró nombre por sus poesías festivas. Pero en 1657, cuando ya tenía 54 años, publica una obra de un carácter muy distinto —*Gobierno Moral a Lelio*— que consigue un éxito inmediato, se reedita al año siguiente, y resulta después muy del gusto del siglo XVIII. Pueden señalarse entonces no menos de ocho ediciones de dicho opúsculo: Tres en Valencia (1700, 1711, 1714) y cinco en Madrid (1722, 1726, 1755, 1772).

El siglo XIX, poco amigo de sabidurías moralizantes, da de lado esa obra y vuelve a recordar los epigramas y las fábulas burlescas de Polo de Medina, porque en sus divertidos ataques al lenguaje artificial del culturanismo, a los recursos mitológicos y a las “zagalas hermosas” —“todo el

día daca la zagala, toma la zagala, aquella zagala es otra zagala, y nadie conoce a esta zagala que tan perdidos lleva a los poetas”— encontraba sin duda en esas burlas un precedente de su repulsa a las pastorales galantes y al énfasis retórico del neoclasicismo.

Nuestro siglo, con ocasión del centenario de Góngora (1927), recuerda a ese poeta, tan anticulterano en apariencia, aunque empapado de culteranismo como vamos a ver, pero este recuerdo no prende, quizá porque no se publican sus obras más significativas sino otras, juveniles y sólo interesantes para un especialista, como *Academias del Jardín* y *Ocios de la Soledad*, además de la pálida imitación de Quevedo y el propio autor confiesa que es tal— *Hospital de Incurables*, y del antes citado libro, patente imitación de Baltasar Gracián, *Gobierno Moral a Lelio*.

Nada de lo que acabo de decir quita para reconocer que el impresionable y un poco snob Polo de Medina tenía, además de ingenio, duende y personalidad. Pero es en sus poesías festivas donde burla burlando se manifiesta esto. Basta compararlas con las de su gran predecesor Baltasar del Alcázar, por no hablar de otros autores menores de los llamados jocosos, para advertir hasta qué punto su “gracia” es puramente poética, y está más en las palabras que en lo que se dice con ellas, y en cómo cuando caricaturiza el lenguaje gongorino, se recrea en él, le da una nueva dimensión y lo convierte en algo así como un juego artificial de greguerías del siglo XVII.

José María de Cossío, máximo conocedor de la vida y la obra de Polo de Medina, protesta —esta es la palabra que emplea contra el hecho de que siempre se haya prestado más atención a su poesía festiva que a su obra “seria”. Pero creo que no tiene razón. Y no sólo porque lo festivo es lo más característico de él, como Cossío reconoce, sino porque además, pese a las apariencias, es lo más profundamente representativo de su espíritu y del de su época. Recuérdese lo que fue esa “España alucinante y alucinada” que tan bien evoca Ortega y Gasset en *Papeles sobre Velázquez*, recogiendo curiosas noticias de ella. Es el momento del derrumbamiento español y de la consiguiente exaltación del ilusionismo mágico. El momento de Góngora y de Quevedo, el del Greco en su ápice y el de “Las Meninas”, el del Quijote y el del fantasmagórico teatro de Lope de Vega, el de la novela picaresca y también el de Saavedra Fajardo. La vida es sueño y el sueño es vida. O dicho sea con otro slogan de Calderón de la Barca: “Todo es verdad y es mentira”. Y así en la poesía de Polo de Medina todo es a la vez magia y juego: Juego de manos que parece un verdadero milagro y misterio poético tomado a risa.

Pero ¿quién es en este tremendo carnaval del Barroco, el personaje llamado Salvador Jacinto Polo de Medina? Poco sabemos. Nada en realidad

de lo que fue de él entre sus 35 y sus 54 años. Pero tenemos noticia de que en su juventud fue muy dado a las bromas y los juegos de ingenio, y que tenía dotes de actor, como demostró en algunas representaciones teatrales que montaba para sus amigos nobles; y sabemos también que, pese a lo que antecede, era de temperamento equilibrado y poco aventurero. Podemos suponer por tanto que su vida literaria y su vida de eclesiástico transcurrieron por cauces normales, sin peripecias pintorescas que, de existir, alguna huella hubieran dejado. Cabría decir por tanto, invirtiendo el modismo, que en Polo de Medina, por típicamente extrovertido y barroco, la procesión va por fuera, si procesión puede llamarse a un manso discurrir por la vida sólo animado por sus burlas literarias y sus juegos de veras. Y es curioso advertir en este sentido, cómo, cuando trata de imitar a Quevedo, en su *Hospital de Incurables*, el mordiente de nuestro gran satírico se vuelve en él puro e inofensivo garabateo de ingenio. Y cómo su *Gobierno Moral a Lelio*, más que moral, es arte de buen vivir, horaciana *mediocritas*. Así rezan algunos de sus títulos: “Discreta reportación”, “Subirás sin violencia”, “Más penoso es mandar que obedecer”, “Fortuna sin enemigos”, “Solamente es rico el que lo sabe ser”.

Nace nuestro poeta en Murcia el año 1603. Dice el acta de su bautismo en la parroquia de Santa Catalina de Murcia transcrita por Antonio J. González:

En quince días del mes de Agosto de mil seiscientos y tres años, bapticé yo, el Beneficiado Roque Martínez, a Salvador Jacinto de Buenaventura, hijo de Antonio Medina y de Juliana Apolo.

Como advertirá enseguida el lector un poco atento, Salvador Jacinto cambió el orden de sus apellidos, poniendo el de su madre —Apolo o Polo— delante del de su padre. ¿Por qué esto? No por consideraciones exóticas o eufónicas como las que le llevaron a Bécquer a prescindir del apellido de su padre (Domínguez) sino por razones prácticas. En efecto, aunque Juliana Apolo, su madre, figuraba como “pobre” en el libro de colecturía de la parroquia de Santa Catalina, su apellido era muy ilustre. Micer Polo Usodemar fue el fundador de una familia principal de Murcia, emparentado con la no menos importante de los Fajardo y Sandoval, que fueron protectores de nuestro poeta y que corrieron sin duda con la educación que tuvo, y que a juzgar por las muestras que da desde muy joven, debió de ser, además de bien aprovechada, muy superior a la que podía esperar por su condición de hijo de “pobre”. “A don Alonso Antonio Sandoval Usodemar y Fajardo, Señor de la Villa de Alcantarilla y Rexidor perpetuo de la ciudad de Murcia” dedica Polo de Medina su *Gobierno*

Moral a Lelio. Y en el Jardín de Espinardo, propiedad del marqués don Juan Fajardo, transcurren las reuniones literarias de que nos da noticia el poeta en el primer libro que publica, cuando tenía 27 años: *Academias del Jardín*, Madrid, 1630.

Las Academias literarias reales o ficticias estuvieron muy de moda en la España del Siglo de Oro. Tenemos noticias de algunas de estas reuniones literarias en las que los contertulios adoptaban sobrenombres ficticios, bien tomados de los escritores clásicos de la Antigüedad que admiraban, y quizá imitaban, o bien alusivos al personaje que representaban, pues verdaderos personajes teatrales transparen en Clareciente, Ardoroso, Meridiano, Elementar, Melancólico, Glorioso o Despierto. En estas reuniones que se celebraban, no sin aparato de fiesta escénica y cortesana, y de acuerdo con reglamentos minuciosamente estatuidos, se leían versos serios o jocosos escritos para la ocasión sobre temas de encargo, en una especie de Certámenes literarios, y tras Panegíricos, Elogios y Alabanzas, Cédulas, Memoriales, Enigmas e Interrogatorios poéticos más o menos ingeniosos, y dentro de las normas de esta especie de juego de sociedad, solía terminarse con la pieza fuerte: Un discurso en prosa o verso de carácter burlesco sobre un tema impuesto: El llamado Vejamen. Así se celebraron la Academia Imitatoria, la de los Humildes de Villamanta, la del Conde de Saldaña, la Selvaje, la Peregrina, etcétera. Y así probablemente se celebraron más o menos las reuniones literarias en la quinta de los marqueses de Espinardo, cerca de la ciudad de Murcia que dieron pretexto a Polo Medina para escribir sus *Academias del Jardín*.

Existe todo un género literario basado, bien en las Academias que realmente se celebraban, y cuyos textos se han conservado en ocasiones, bien en Academias que, según ese modelo, imaginaban algunos autores, y que les servían de pretexto o hilo argumental para ensartar una serie de ingeniosidades, versos y pláticas. A este último género pertenecen, aunque no seguramente sin vinculaciones con la realidad, el conocido "Cigarrales de Toledo" de Tirso de Molina, además de "Academias Morales de las Musas" de Antonio Enríquez Gómez, "Huerta de Valencia" y "Las Harpías de Madrid" de Castillo Solórzano, "La dama beata" de José Camerino, "La Peregrinación sabia", la "Academia de la Casa del placer honesto" y "El sutil cordobés Pedro de Urdemalas" de Salas Barbadillo, etcétera.

Las *Academias del Jardín* de Polo de Medina, como *La Arcadia* de Lope de Vega, que hace referencia a las reuniones del Duque de Alba, no son ni enteramente ficticias, ni enteramente reales. Todavía hoy subsiste como "Casa de los Ingenios Murcianos" el antiguo Palacio de los Marqueses de Espinardo, y, por artificioso que sea el montaje de la obra de

Polo de Medina, e idealizada su descripción del lugar, no hay duda de que existió el Jardín de Espinardo, “Estado dichoso de su ilustrísimo marqués don Juan Fajardo”, que tan circunstanciadamente describe nuestro poeta, con sus calles bordeadas de naranjos, cuadros de flores, cenadores y estatuas, además del Palacio con sus doce puertas “coronadas de galerías y balcones”, sus “doce espejos de cristal muy fino que de la medida de las puertas las corresponden en la pared de enfrente, sumando en lo brillante de las lunas la grandeza del jardín”, sus cuadros, minuciosamente descritos, y sus salas, “estrado de las Musas y Consejo Real de Apolo”.

También parece cierto que, no sólo Anfriso, el muchacho cuyas penas de amor tratan de distraer sus amigos con fiestas y juegos, y al que se ha podido identificar como don Francisco Milán, y “Jacinto” —es decir, el propio autor—, sino también los otros seis personajes que intervienen en la obra, ocultan a personas reales de noble condición y aficionadas a la literatura, cuyos versos transcribe Polo de Medina especificando de quién son y distinguiéndolos desde luego de los que atribuye a Jacinto, es decir, de los suyos. No es por tanto aventurado suponer que nuestro poeta, a pesar de ser de origen humilde, alternó con la aristocracia murciana, bien fuera por el favor de sus parientes nobles, que nunca le faltó, bien por su condición de hombre ingenioso y animador de las reuniones de sociedad. Pero su situación quizá no fuera siempre cómoda y a ello parecen aludir algunos personajes de las *Academias del Jardín*.

En la “Academia Cuarta”, por ejemplo, apela a su talento de escritor y a su buen trato como prueba de que su origen es noble, y quizá para justificar que no está allí como un bufón. Pues en su propio caso piensa sin duda cuando pone en boca de don Luis estas palabras:

¿Para qué averigua nadie, para dar un premio, la antigüedad del valor, lo puro de una sangre hidalga, sino la noblez de una lengua? ¿Puede haber más honrosa pesquisa de un nacimiento ilustre como los buenos respetos de un hablar comedido? ¿Hay por dónde más se pueda rastrear una nobleza que con los estragos de la fortuna se perdió? ¿Hay archivo que más conserve una lustrosa ejecutoria que está ajada de los desdenes de los hados? Por donde lucen más las brasas de oro de un generoso principio que, aunque cubiertas de un infeliz agravio de las estrellas, en vano las quisieron sepultar las cenizas del olvido; pues si el tiempo las intentó apagar con la pobreza (muerte del más noble merecimiento), al fin, como pedernales de oro, responden con lucientes centellas, con honrosas palabras, al golpe más licencioso. Pues si éste es el blasón más brillante, sin cuya luz no hacen buen viso las demás virtudes, ¿para qué se informa alguno de los antecesores del otro? ¿Ni para qué mendiga un hombre los honores que supieron merecerse sus

pasados si puede él ejecutoriarse de su boca, y ser testigo de su misma causa con un yo hablo bien, en mí vive seguro el honor de todos, un yo soy cortés?

La apelación a sus orígenes de hombre noble, aunque hoy no lo parezca por venido a menos, pero testimonia para quien sepa entender por su educación y su trato —que bastan para demostrar quién es él— se hallan patentes en estas frases. Pero aún insiste más sobre su circunstancia. Y más adelante, en esta misma “Academia Cuarta”, se lamenta, siempre pensando en sí mismo, de que los talentos con vocación puedan frustrarse por falta de medios económicos: “Oh, lo que maltrata la pobreza las honradas intenciones”. E invoca la ayuda de los poderosos, la de sus propios protectores, para los que está escribiendo, con el conocido cebo de que nada acreditará tanto su nobleza como su ayuda a los ingenios. Es la típica situación del mecenazgo, en el momento en que esa institución empieza a decaer y un Lope, por ejemplo, empieza a buscar el apoyo económico del público necio pero que paga, aunque la verdad es que a Polo de Medina, pese a sus constantes quejas, nunca le faltó la ayuda de sus protectores. Refiriéndose a ello, dice por boca de Anfriso —don Francisco de Milán, su protector precisamente—, lo que él pensaba o, más bien, lo que nuestro poeta quería que Anfriso pensara:

¡Oh castigo del siglo nuestro! que se endurezca el poderoso a las voces de una habilidad (desdichada por habilidad) que necesita de su poder, y no la quiera valer su avaricia. ¿Qué hace un señor que no se alarga a favorecer a los que hizo la naturaleza dignos? ¿Puede para ejercitarse la misericordia probar con más dulzura que con una habilidad pobre? ¿Hay reclamo que atraiga más, puede estar más de ocasión la piedad de un socorro, como en la virtud de un ingenio, en lo ingenioso de una voz y otras liberalidades de la naturaleza? y pues no puede un noble (por la parte del alma) ejercitar acción más lúcida, porque los huyen en el favor, a los que sin su generosidad no pueden obrar generosos intentos, amedrentados con su pobreza, desaliento bien grande al más bizarro ánimo y desmayo al más erguido ingenio ¿qué ánimo tendrá el que no ve socorrida su habilidad, su voz, su ingenio? ¿Qué vuelo tomará una pluma cuando sin esperanza quiere caminar los aires?

—y después, con la oferta de inmortalidad que ha sido siempre, en tiempos de mecenazgo, el chantaje de los poetas pobres: “porque si bien lo atendemos, ¿quién podrá alargar la noticia de un apellido a las más retiradas provincias como un papel (que si bien tierna las mina) sabe perpetuarse, inmortal castigo a las posteridades?”

¿Qué carrera podía seguir en aquel tiempo un hombre en la situación de Polo de Medina? Evidentemente, la de eclesiástico. Y con este disfraz, y el de poeta, entra en la vida. Y ambos disfraces, dicha sea la verdad, lleva bien, porque ni su desenfadada alegría dio nunca en escandalosa, ni su falta de devoción religiosa se hizo denotar, aunque nunca escribió ni un sólo poema sobre temas que parecían propios de su estado. Verdad es que tampoco los escribió amorosos como otros clérigos de la época hicieron. La literatura por la literatura era su gran juego y su pasión. Y como una Academia representada vivió sus mejores, o por lo menos, más lucientes y conocidos momentos, sin exaltaciones ni desgarramientos patéticos, siempre jugando, sólo jugando, pero guardando también la ropa y caminando por la vida con una calculada prudencia que fue granjeándole consideraciones y altos puestos. Porque, al margen de lo que a nuestros ojos pudiera parecer hipocresía, poca diferencia había para un poeta barroco entre la máscara y el rostro, y no es casual que Polo de Medina fuera un buen actor, ni que él mismo hable de los elogios que hacían sus amigos a su talento de comediante, como si no hablara de sí mismo, lo que no hubiera sido de muy buen gusto, sino de un segundo o tercer personaje —el Jacinto de sus “Academias”— desvinculado de la realidad inmediata y como perdido en un juego de espejos. Porque —recordemos— “todo es verdad y es mentira”, la vida es sueño, y el sueño, vida; la representación, real, y la existencia, magia.

Entre los 27 y los 34 años del poeta se publican en Madrid, *Academias del Jardín* (1630), *Fábula de Apolo y Dafne* (1634), *Fábula de Pan y Siringa*, que, añadida a la anterior, se publica en 1636, junto con *Las tres diosas* de Gabriel del Corral, *El Buen Humor de las Musas* (1637); y en Murcia: *Ocios de la Soledad* (1633) y *Hospital de Incurables* (1636). Es como se ve el período de máxima actividad de Polo de Medina, que por esta época debió visitar Madrid una o más veces, pues en la capital hay que suponerle cuando publica *Academias del Jardín*, pero en Murcia estaba en 1632 según consta por un documento de libranza existente en el Archivo del Ayuntamiento de Murcia, y a Madrid parece probable que debió volver más tarde, a juzgar por indicios más que por pruebas.

Las aprobaciones y los elogios que preceden el texto de *El Buen Humor de las Musas* (1637) van suscritas por Lope de Vega y por sus adictos: José de Valdivielso, López de Zárate, Peres de Montalván, Salas Barbadillo, Solís y otros escritores de vanguardia —de la vanguardia de la época— en cuyo medio debió ser introducido Polo de Medina por el escritor murciano, residente en Madrid, Pedro de Castro y Anaya, autor de *Las Auroras de Diana*, que se publicó también con aprobación y elogio del mismo grupo de poetas de la Corte que hizo suyo a Polo de

Medina: Lope de Vega y su incondicional Peres de Motalván, Calderón, Villazain, etcétera.

El anticulteranismo de Lope de Vega y de su grupo era manifiesto en aquella época pero a nuestro poeta le venía de muy atrás. Francisco de Cascales, humanista de gran autoridad, máxima figura intelectual de Murcia y maestro repetidamente reconocido por Polo de Medina, que le llamaba “nuestro gran Licurgo del Parnaso”, lanzó muchos ataques a Góngora en sus *Cartas Filológicas*, y aunque éstas sólo se publicaron en 1634, nuestro poeta debió escucharlos mucho antes, y de su propia boca. En sus primerizas y repetidamente citadas *Academias del Jardín*, las burlas y chistes a costa del lenguaje culto son constantes. Así nos cuenta que “un gran guisandero de vocablos”,

para mandarle a un criado que despabilase o limpiase una vela dijo: hola, alegrad esta vela. El paje, que debía ser bellaco sobre discreto, tomando una guitarra comenzó a bailar delante de la vela, diciendo que no sabía mejor modo de alegrarla.

Y poco más adelante, Polo de Medina se burla de los latinismos cultos poniendo en boca de Silverio otra anécdota:

Sé yo de un licenciado que escribía versos latinos a su dama, que diciéndole un día un labrador que su hacienda había menester labrarse dos veces, dijo: y esas dos veces son *simpliciter* necesarias, o *ad meliorem esse*? El labrador, pues, juzgando que era alguna injuria muy colérico le respondió: Vuestra merced mire cómo habla, que aquí no hay ningún hombre que sea simple, ni necesaria, que si no mirara que es clérigo de misa no se había de quedar esto desta manera.

Pero si burlarse del lenguaje culterano era un tópico del momento y una fácil ocasión de chistes, algo más complejo acerca del sentir de Polo de Medina sobre la cuestión nos dice el que, después de leer su *Epitalamio a las felices bodas de Anfriso y Filis*, que es el poema de más aliento de las *Academias del Jardín*, y que consta de más de tres centenares y medio de versos, un amigo —don Álvaro— los acuse de ser “cultos”. Contra lo que se defiende nuestro poeta —“no me infaméis con tan odioso nombre”—, recurriendo a la autoridad del licenciado Francisco de Cascales, y distinguiendo la oscuridad del lenguaje, que es lo que debe condenarse siempre, de “lo misterioso y retirado del concepto”, que no hay que repudiar aunque sea difícil de entender. Escribe así:

Lo que manda (el precepto) es que esto lo diga yo con palabras aprobadas por nuestro idioma y bien adjetivadas en el período; y si entonces

no fuere entendido, enójese el lector con su mezquindad, y culpe los cortos pasos de su entender, que el docto, el bien mirado de ingenio, se deleitará con el reparo sutil de la sentencia y alabará la decencia de las palabras con que se dice, que hemos de guardar también el respeto a la materia que tratamos y ajustar las palabras a su gravedad.

Pero algo más que esto del docto entender ciertas sutilezas que apuntan profundas doctrinas hay en realidad. El lenguaje culto —el lenguaje por el lenguaje, el gusto de las dicciones ricas, secretas y sorprendentes, las metáforas y las metamorfosis de lo que es y no es en un centelleo deslumbrante y casi incomprensible— ejerce un indudable atractivo sobre Polo de Medina. Así se desprende de las cédulas irónicas sobre los poetas cultos que lee como un juego, y quizá burlándose de sí mismo en la “Academia Primera”. Dice la 5ª de estas “cédulas”:

Esta cédula dice que han llegado a este lugar dos poetas religiosos que van convirtiendo a nuestra lengua católica poetas herejes y cultos. Vuestas mercedes les ayuden con su limosna, y cumplirán con lo que mandan los cuadros de las ánimas del purgatorio: “Sácame de aquí, que mañana será por ti”.

Y la cédula 6ª dice:

Cierto poeta que se ha convertido a su Dios, y dejando la mala secta culta en que vivía, pide por esta cédula que rueguen a Dios por él porque le conserve en su claridad y a Vuestas Mercedes no les deje caer en la tentación.

¿No es evidente que Polo de Medina, pese a todos los preceptos que acataba, se siente por temperamento en peligro —en tentación— de escribir culto? Y que a tal tendía, y que si caricaturizaba el culteranismo, era como quien disimula su complacencia en un lenguaje que sus amigos y maestros —un Cascales, un Lope de Vega, un Quevedo—, aunque no siempre limpios de pecado, condenaban, es lo primero que se advierte en su poesía como en un juego de espejos cóncavos y convexos, barroco a más no poder. Esto es precisamente lo que diferencia su “gracia” de ciertas fáciles jocosidades, y lo que hace tan profundamente poéticas unas bromas que quizá no lo son. O mejor dicho, que sí lo son, pero a dos niveles distintos y en un perpetuo juego alternante. Quizá su época no lo entendió, como suele decirse que no entendió el Quijote, pero lo cierto es que sus versos festivos, máxima expresión de ese “sí es, no es” manierista, se reeditan muchas veces y hasta se publican en París, en 1661. Por algo sería.

¿Qué ha sido entre tanto de nuestro autor, al que dejamos, seguramente en Madrid, en 1637? Sabemos que su madre, Juliana Apolo, muere en 1636, pero no tenemos noticia de que su hijo fuera a Murcia con esa ocasión. Su carrera eclesiástica debía llevarle por otros derroteros, y en 1638 (35 años tiene entonces), en un poema dedicado a la memoria de su amigo Pérez de Montalván, se nos presenta como “secretario del Señor Obispo de Lugo”. Iba en ascenso sin duda.

En esta época, su nombre de poeta es conocido y sus versos festivos se siguen reeditando, pero nada sabemos de su vida durante muchos años. Hasta que en 1657 publica en Murcia, quizá ya de vuelta allí, una obra nueva en muchos aspectos: *Gobierno Moral a Lelio*. Entonces, el poeta jugueteón de ayer, el divertido animador de sorprendentes fiestas de sociedad, convertido ahora en docto y prudente consejero de jóvenes, no reniega de un pasado al que a fin de cuentas debe su nombre y gloria literaria, pero escribe en el prólogo de su nueva obra:

Lector. Las acciones de la juventud siempre son más vistosas que sustanciales. El árbol en las flores estudia el fruto. Esto digo por mis primeros años, que se divertieron en escribir algunos donaires; decente empleo fueron de entonces, que tengo por especie de locura el demasiado seso en la mocedad. Tiene cada edad su genio; llégasele su plazo a cada una, y ofrecerte estas veras es proporcionarle la ocupación a los años. No es ostentar las dos erudiciones, sino probar a si enmiendo lo que erré en la primera, o averiguar que las ignoro entre ambas. Sólo espero tu parecer, o para servirte más, o excusándome con lo otro las culpas de porfiado.

Lo curioso es que, pese a todas las apariencias y todos los propósitos, Polo de Medina sigue siendo el mismo que siempre fue en este *Gobierno Moral a Lelio* de sus postrimerías: Un hombre fundamentalmente interesado en el lenguaje, que más se preocupa del decir cuidado, recortado ahora, siempre sorprendente, relampagueante y un poco esnob, que de la doctrina expuesta. De ahí su libro, novedoso en la forma, tópico en el fondo. Pues no buscaba otra cosa como se advertirá por estas palabras:

En hermosa lenidad de frases sean las voces, no las muchas, sino las significativas: ordénalas tan mañoso que siendo las usadas en todos, sean en ti singulares, no dejando descansar a la atención, empeñada en las novedades, socorridas todas de vigoroso espíritu; que se tiene por desvenerada la oración que, aunque suene dulce y corre premeditada, no está ordenada de sentencias. Grande primor si éstas tuviesen con la gala de breves la dicha de claras, en cuya fecundidad florida se diga más

de lo que se dice; a la manera de quien mirando por breve resquicio ve dilatado campo.

En 1664, se publica en Zaragoza —y es curioso cuántas veces se publican en esta ciudad libros suyos (¿residiría allí en los años de que no tenemos noticias tuyas?) *Obras en prosa y verso*. Se trata en realidad de sus obras completas o por lo menos de todas las que conocemos, salvo *Ocios de la Soledad*: Es decir: *Academias del Jardín*, *El Buen Humor de las Musas*, sus dos primeras fábulas burlescas, *Hospital de Incurables* y *Gobierno Moral a Lelio*.

Un año después, en 1665, a los 62 de su edad, Polo de Medina, autor ilustre y eclesiástico de rango, aparece en Murcia como presbítero y Rector del Seminario de San Fulgencio —donde debió de estudiar de joven— otorgando una escritura en la que constituye una pía memoria de misas sobre la instituida en 1606 por su tía Doña Catalina Polo, en la Parroquia de Santa Catalina, ya que ésta última se hallaba entonces exhausta.

Después, silencio otra vez. Hasta que el 17 de Diciembre de 1676, un día antes de su muerte, y encontrándose ya sin duda muy gravemente enfermo, otorga testamento en la villa de Alcantarilla, en favor de su criado y deudo Ginés de Medina. Deja el poeta su modesta casa vecina al Hospital, su retrato y algunos muebles que se hallaban, además de los de su casa, en el cuarto rectoral del Seminario de San Fulgencio. Hay partidas de su inhumación, según Antonio J. González, en el libro correspondiente de la parroquia de Santa Catalina, en el de la Hermandad de Clérigos de San Ildefonso, de la cual era cofrade, y en el de sepelios de la parroquia de Santa María, de la cual era feligrés.

Gabriel Celaya

El ingeniero del verso Gabriel Celaya, Doctor H. C. en Teoría de la Literatura: Justificación y adhesiones de Ángel González y Caballero Bonald

Aunque a título póstumo, la Universidad de Granada vio cumplido el día 14 de abril de 1994, en una solemne ceremonia académica, un viejo y latente deseo de Gabriel Celaya (1911-1991): culminar estudios de Filosofía y Letras. El lector debe recordar que, al término de los estudios de bachillerato, Celaya quiso cursar los estudios de Filosofía y Letras, lo que resultó imposible debido a las fuertes presiones familiares para que estudiara Ingeniería Industrial y poder así hacerse cargo un día de la empresa familiar. Ante las presiones ejercidas, escogió la carrera de ingeniero, lo que al menos conllevaba la posibilidad de vivir en el mundo abierto del Madrid de los años prerrepúblicanos y republicanos y, en particular, en el mundo más abierto todavía de la Residencia de Estudiantes cuyo ambiente cultural resultó definitivo para la formación del ingeniero...del verso. La ingeniería industrial pasó así a ser un asunto de puro trámite entre poema y poema, de influencia surrealista por supuesto, entre cuadro y cuadro, entre conciertos, cine, tertulias y conferencias.

Definitivamente, la vida de la famosa institución krausista de la calle del Pinar terminó por ahogar al joven estudiante de ingeniería. Era frecuente que el entonces aprendiz de poeta se cruzara en la Residencia con Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Federico García Lorca, etc. e incluso llegara a escuchar de viva voz a Baruzi, Keyserling, Marinetti, Calder, Aragon, Strawinsky, Le Corbussier, Milhaud, Worringer, Jules Romain, Valéry, entre otros muchos. Si a esto le añadimos el conocimiento directo que tuvo del surrealismo francés en sus visitas por las librerías de Tours en sus viajes de vacaciones de

verano, comprenderemos la cada vez más honda separación interna entre el estudiante y el artista, así como sus fracasados intentos posteriores de dedicarse por entero —una vez acabados sus obligados estudios— a la vida literaria —la guerra y otras miserias de la época lo explican—, lo que no ocurrirá hasta 1956 en que, junto a su mujer, Amparo Gastón, se marcha a Madrid, dejando el disfraz de ingeniero colgado en la percha de su despacho donostiarra de director gerente, a vivir del aire de la literatura, a escribir frenéticamente y a desplegar una actividad intelectual combativa y liberadora.

Así pues, Gabriel Celaya terminó cursando por libre la carrera de ingeniero y teórico del verso. Y lo nombro así porque él se denominó de este modo al hilo de uno de sus versos de 1955:

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.

Ahora bien, el hecho de que el poeta se autonombre de esta manera conlleva además un contundente rechazo del tópico crítico que lo da como poeta excesivo que apenas controla el proceso de construcción del artefacto poético al calor de una supuesta eficacia social inmediata. Pues bien, nada más lejos de la realidad de buena parte de sus versos, si los leemos sin prisas y sin deformaciones tópicas: Celaya es un poeta tan vital como calculador, muy consciente de su trabajo poético. No resulta muy atinada, por tanto, cierta crítica de dudosa y restrictiva exquisitez poética que se agota en muy pocos versos de muy pocos poetas. Pero es más, Celaya no sólo sabía lo que se hacía sino que incluso hacía partícipe al lector de su pasión cognoscitiva, poéticamente indagadora —ahí quedan sus libros teóricos: *El arte como lenguaje*, *Poesía y verdad*, *Exploración de la poesía*, *Inquisición de la poesía*, entre otros—, que lo llevaron a poner todos los mecanismos de la razón al borde mismo de lo innombrable e ignoto, situándose en un vasto territorio plagado de contradicciones.

Hay, además, otro tópico crítico que necesita su oportuno comentario descalificador. Me refiero al tópico que reduce la significación del poeta a una de sus etapas, la llamada etapa social, e incluso llega a interpretar toscamente el sentido de ese importante momento poético. En este sentido, se equivocan quienes interpretan la poesía social de Celaya como una coyuntural cesión del espacio poético al espacio de lo abiertamente político e ideológico por cuanto el poeta nunca abandonó tal espacio poético, sino

que intentó —así lo reconoce también García Montero— materializar en poesía la conciencia política.

Con esta especial sesión de investidura, en la que Amparo Gastón, viuda del poeta, recibió el diploma del nombramiento, la universidad granadina ha querido demostrar su agradecimiento institucional al poeta y crítico vasco más allá de su muerte física, ocurrida en 1991, apostando por el reconocimiento de la vida literaria del mismo. Por esta razón mantuvo abierto el expediente del doctorado honorífico, expediente iniciado en el curso 1989/1990 por el Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, resultando conocida su existencia por Celaya quien lo había aceptado de buen grado.

Las razones que justificaron tal petición fueron en síntesis las siguientes: Gabriel Celaya representa una de las concreciones más importantes del pensamiento literario español contemporáneo, ya que si sobresaliente, y verdaderamente insoslayable, resulta su obra poética, que se extiende por cerca de seis décadas de nuestra más reciente historia literaria y abarca en sí misma los caminos más diversos y fecundamente contradictorios de la poesía española, no menos sobresaliente es su labor de teoría y crítica literaria, estrechamente vinculada a la primera actividad.

A esta fundamental razón se le añadió la de la oportunidad que se brindaba a la Universidad de Granada de ser la primera universidad en reconocer, a través de este doctorado honorífico, la importancia intelectual del escritor vasco, previamente avalada por numerosos premios nacionales e internacionales. No cabía la menor duda de que la Universidad tanto honraba al poeta como se honraba a sí misma.

Por otra parte, con esta distinción se venía a cumplir una importante función de solidaridad institucional con el poeta y crítico en tiempos de enfermedad, saldándose además por parte de la universidad la deuda contraída con quien dio su poesía y teoría literaria por una España de progreso y de libertad, constituyendo ésta la dimensión política, en su más noble sentido, de tal nombramiento. Pero lo cierto es que entonces no se incluyó la razón más íntima y cordial: la de satisfacer el lejano deseo de Celaya de titularse en Filosofía y Letras.

Pues bien, entre las numerosas muestras de adhesión recibidas con ocasión de dicha sesión académica, sobresalieron por su interés testimonial y literario las del poeta Angel González y las del poeta y novelista José Manuel Caballero Bonald, adhesiones que transcribo literalmente a continuación.

*Adhesión de Ángel González***Carta a Gabriel Celaya con motivo de su Doctorado *Honoris Causa* por la Universidad de Granada**

Norman, Oklahoma, 12 de abril de 1994

Querido Gabriel:

siento mucho no poder estar ahí, en Granada, junto a los amigos que hoy te otorgan el título de doctor en un acto de homenaje y justo reconocimiento a tu mucha sabiduría en las ciencias, que estudiaste, y en las artes, que practicaste con diversa fortuna: la música, de oyente; la pintura, como aficionado; la poesía, como maestro. Pocas personas he conocido que sepan tantas cosas como tú sabes acerca de casi todas las cosas. Parte de esa sabiduría está en tus libros, y aunque ellos me enseñaron mucho —siempre te consideré uno de mis maestros—, creo que aprendí más en las largas conversaciones que manteníamos en Madrid, cuando yo vivía allí, y hablábamos, hablábamos durante noches interminables, y Amparo...

...¿Dónde está Amparo?

—preguntabas de pronto, interrumpiendo con un gesto de perplejidad y alarma lo que estabas contando, como si en aquel momento te faltase aire para seguir viviendo. (A lo mejor lo que te faltaba era vino para seguir bebiendo). Pero enseguida recuperabas el aliento. Y la copa. Y esa sonrisa ancha que se dibujaba en tu rostro a veces con un punto de malicia, otras con cierto deje de tristeza. Esa es la imagen más viva que conservo de ti.

Es curioso; he presenciado y en ocasiones —pocas, por fortuna— padecido tus terribles iras jupiterinas, por las que también fuiste famoso; pero el recuerdo que guardo de tí en aquellos años es el del hombre que, en el fondo, por debajo de todos tus disparates, eras: apacible, afable, tolerante y, sobre todo, inteligente y muy bien educado, virtudes muy de agradecer y no tan frecuentes como sería de esperar en nuestra sociedad literaria. Los maliciosos podrán pensar que estoy tratando de mejorar tu imagen o de deformar el pasado a tu conveniencia y a la mía, o de perdonar tus muchas faltas nuestras, como es habitual en los convencionales discursos de todos los homenajes. Pero no es así. Repentino y proteico, durante aquellos años que ahora evoco fuiste mucho Celaya y múltiples Celayas (Rafaelés, y Juanes, y Gabrieles, y Múgicas, Lecetas y otra vez

más Celayas) imprevisibles y antagónicos, y no era fácil averiguar quien andaba por debajo de todos ellos. Yo creo que quien en verdad estaba ahí era uno de esos Caballeritos de Azcoitia *que desafiaron / con gesto elegante / lo inerte y lo opaco*, tal como los defines en tus versos; un Caballerito de Azcoitia ilustrado en la Residencia de Estudiantes, al que a veces el caballo, acaso por la peligrosa y tan próxima presencia de lo terco y lo opaco, se le desbocaba en mitad de una de sus mejores cabriolas.

Pero me estoy perdiendo en divagaciones. Sólo quería decirte que me alegra mucho que te hayan hecho doctor: ¡enhorabuena! Eso significa que estás vivo: una universidad como la de Granada no puede equivocarse, y otorgar un título así a alguien que no existe. Yo, por supuesto, ya lo sabía —te encuentro siempre en tus versos—, pero es bueno que se enteren otros, los olvidadizos, los envidiosos, todos los que molestaste (y sigues molestando) con tus versos, porque son buenos y sin doblez, claros y directos como tus actos. A ellos, a tus versos, vuelvo siempre. De manera que me despido de tí. Tengo a mano muchos libros tuyos. Como dicen en México, ahí te veo. Con un abrazo para todos, y muy especialmente para Amparo

Ángel

Adhesión de José Manuel Caballero Bonald

Para los escritores de mi edad o para los que pretendimos cambiar la historia durante nuestra larga postguerra, Gabriel Celaya tuvo siempre mucho de ejemplar hermano mayor. En su extensa y varia obra poética se reproduce esencialmente el programa de su propia vida. Fue un poeta íntegro e insobornable y disponía de una extraordinaria sensibilidad cultural. Su palabra nos sirvió a muchos de norma y sus actitudes morales nos enseñaron en cierto modo a ser libres. Con él y con Amparo conviví de manera fraternal y emocionante durante unas décadas nada prodigiosas. Me uno fervorosamente a este justo acto en su memoria, porque siempre me he acordado de él con un fervor justiciero.

José Manuel Caballero Bonald

Del escritor y sus medios

Me llevaría un buen número de líneas explicar al lector qué entiendo por oportunidad y por oportunismo. Pero no voy a hacerlo. Baste saber que escribo este artículo movido, creo, por la oportunidad, porque conviene hacerlo en este momento, en el que ese vasco cordial que es Gabriel Celaya se encuentra desde hace semanas en su casa recuperándose de los malos momentos vividos y en el que por supuesto está muy baja la cotización periodística de las noticias que rodearon la enfermedad del poeta, estando al alza de nuevo las que se relacionan con su poesía. Se escribió, como sin duda recuerda el lector, bastante al respecto. Se escribió además, como se comprende, demasiado deprisa, quiero decir, con mucha lástima o rabia suelta, con demagogia incluso, con el deseo a veces torpe de recoger ganancias ideológicas, políticas, etc.: lo normal. Sin embargo, tengo la impresión de que, salvo alguna excepción, se hizo una lectura muy plana de todo este asunto, quedando muchos cabos sueltos y, lo que no debe dejarse de lado, quedando en el silencio, por desconocimiento o desconsideración, las propias reflexiones del poeta sobre la situación social del escritor actual. Aquí radica fundamentalmente la oportunidad de mi intervención.

Vaya por delante una afirmación de principio: independientemente de cuál fuera y de cuál sea la situación económica del poeta, lo que importa más es conocer que, peseta arriba o peseta abajo, Gabriel Celaya apostó en su momento todo lo que tenía por un modelo social para este país que no ha podido ser. Celaya colgó los hábitos de empresario para darse definitivamente a la poesía y a otro tipo de vida. Por eso, el estado carencial del poeta, que no sólo hay que reducirlo al aspecto económico, fractura social para algunos rápidamente escayolada que explica el rubor y el eco sociales largamente mantenidos, es la demostración de su dignidad

personal, creadora y política, esto es, resulta en este caso paradójicamente la única riqueza de la que puede presumir un todavía significativo sector de la izquierda de este país. Para mucha gente ser no equivale necesariamente a tener.

Por otra parte, ni que decir tiene que el dinero no paga en cualquier caso ni un buen verso de Celaya, aunque finalmente su poesía, como toda actividad artística, tenga un precio histórico difícilmente cuantificable ahora. Sin embargo, en perfecta contradicción con este complejo modelo social de tantas prisas económicas y de tanta compraventa y brutal especulación, resulta esta situación no sólo una magnífica lección de coherencia personal y política, insisto, sino también una clarísima concreción histórica de la situación del escritor contemporáneo. Por esta razón merece la pena dar un giro de tuerca a esta cuestión ayudados por las mismas herramientas que un día proporcionara el propio poeta y crítico.

Acabo de decir que Celaya apostó por dedicarse enteramente a la poesía. Efectivamente, el lector debe saber que en 1956, cargado con la mala conciencia que le producen sus frecuentes visitas al taller y su contacto con los obreros de la empresa que dirigía, animado por Amparo Gastón, su mujer, a tener una vida literaria total, Celaya lo deja todo y toma la decisión de trasladarse a Madrid:

Al fin, en 1956, cerré los ojos y me lancé a lo que siempre había deseado: el amor, la poesía, la libertad. No fue fácil. Porque para hacerlo tenía que renunciar a mi nombre, a mi posición social (sucia pero cómoda), a mi estado civil, a mi ciudad (mi adorable y siempre adorado San Sebastián) y a mi puesto de Ingeniero Gerente que era mi único recurso económico.

Una vez en Madrid y dada la crítica situación económica, Celaya hace algunos “trabajos absurdos”, aunque relacionados con la actividad intelectual y literaria. Probablemente esta experiencia fue la que le llevó a escribir un importante y clarividente artículo, “El escritor y sus medios” (Celaya, 1958), donde denuncia y analiza la situación real del escritor en este sentido y donde toca necesariamente el tema de la relación del escritor con el público, así como la cuestión del “segundo oficio”, independiente o literario: plantea Celaya la lamentable situación económica del escritor español como consecuencia de un desajuste en el mercado literario, desajuste que no podrá á corregirse reduciendo la oferta, sino aumentando la demanda. Llega a la conclusión de que el escritor español no puede vivir hoy de lo que escribe y, a pesar de ello, escribe, lo que viene a significar que un escritor es un trabajador, pero un trabajador muy especial, en tanto

su labor exige grandes esfuerzos y no es compensado económicamente y en tanto, en lugar de objetivar un producto, se encarna en él. Citando a Carlos Marx ("Max Pressburg" para la censura), afirma que el escritor no considera nunca su trabajo como medio, sino que es un fin en sí al que sacrifica su existencia, lo que significa que el escritor ha comprendido la marcha del movimiento histórico moderno y se produce al margen de todas las coerciones propias de la sociedad en que ha nacido y todavía vive. Este desinterés por lo económico es una manera de romper el orden social burgués, sometido a determinadas leyes económicas, etc., y explica la actitud inconformista de la literatura desde el romanticismo para acá.

También señala en su artículo cómo el escritor independiente, cuyas actitudes rebeldes son aplaudidas por la burguesía liberal en un principio, al seguir la marcha del movimiento histórico moderno se siente desasistido y pierde su público que no quiere pasar de ciertos límites: no acepta la última ruptura. Como el escritor no encuentra su público, éste ha de crearlo mediante la desalienación personal y colectiva a través de los medios que tiene: los libros.

No hay que perder de vista que, a pesar de los últimos movimientos sísmicos de tipo ideológico y político que llevarían a matizar algunos aspectos del artículo, las afirmaciones de Celaya siguen siendo válidas para explicar globalmente la situación social del escritor actual en sociedades como la nuestra: la pérdida, por modificación, de la función social del artista con la imposición de la industrialización y de la ideología economicista, la contradicción entre trabajo útil y la aparente inutilidad de raíz de los trabajos literarios, la existencia de un divorcio entre escritor y público (masivo), etcétera.

A partir de aquí se pueden comprender situaciones como las que salpicaron las páginas de los periódicos e imágenes como las que carroñeramente saltaron en una televisión en un sentido más que personal. También se puede aprovechar la ocasión para reflexionar sobre las posibilidades y dificultades estructurales de solución existentes con vistas al futuro de la generalidad de los escritores, individuos en parte escritos al margen de esta página social. En cualquier caso el papel de la administración pública en este asunto resulta fundamental en un sentido que vaya más allá de la práctica de la caridad pública, esto es, en el sentido de que se convierta en un instrumento de justicia social, si es que estructuralmente puede serlo.

Mientras tanto, peseta arriba o peseta abajo, no hay dinero para comprar la escasez de muchos escritores y, cómo no, de Celaya.

Recordando a Gabriel Celaya

Hoy se cumple el décimo aniversario de la muerte del poeta Gabriel Celaya (Hernani, 1911-Madrid, 1991) y también la fecha de hoy es la elegida para dar comienzo a un seminario que, con igual título al que encabeza este artículo y organizado por la Universidad de Granada y por la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía, trata de conmemorar esta convencional fecha, con objeto de cultivar la divulgación y la memoria de un poeta y de un hombre buenos cuya extensa y poliédrica obra ha llenado durante décadas el horizonte de nuestra cultura literaria en sus más diversos frentes.

En efecto, no se puede olvidar una obra literaria que se aproxima al centenar de libros, entre los que no faltan los de narración, teatro y ensayo, sobresaliendo en todo caso los de poesía, una poesía que, desde la aparición de su primer libro, *Marea del silencio*, en 1935, hasta la publicación del último, *Orígenes / Hastapenak*, en 1990, cristaliza genuinamente los más diversos modos poéticos de nuestro tiempo, aunque el poeta persiguiera siempre con los mismos alcanzar un estado de conciencia que le permitiera romper la cerrada conciencia del yo individual y conseguir otra más allá de la que normalmente nos gobierna. A este proyecto de comunicación, de conocimiento y de acción poéticos dedicó su vida entera. Las buenas —estética y comunicativamente eficaces— formas de su poesía nutren en buena medida las ideologías estéticas de humana raíz que van desde el surrealismo hasta el social-realismo pasando por el existencialismo, sin olvidar ciertos momentos en su poesía de nihilismo, búsqueda y experimentación.

Ante tal legado y ante tanta generosidad creadora, ante la gran lección antiautoritaria y liberadora de su obra, no cabe la tristeza sino el reconocimiento y el homenaje de su lectura, aunque quienes lo conocimos y lo

tuvimos cerca recordemos, diez años después, la pérdida de un hombre y amigo ejemplares. En todo caso, nos consuela comprobar que haya conjurado el olvido con dicha monumental obra. Gabriel Celaya está ahora, tal vez, más presente que nunca entre nosotros por cuanto se está procediendo a la edición de sus obras completas, de las que el primer tomo correspondiente a su poesía acaba de ser presentado en San Sebastián. *Poesías Completas I* (Madrid, Visor, 2001) es el título de esta primera entrega que, auspiciada por el Centro Cultural Koldo Mitxelena de la Diputación Foral de Guipúzcoa, recoge su poesía publicada entre 1935 y 1960. Ofrecer a los tan minoritarios como fieles lectores de poesía más de mil páginas de poemas pulcramente editados y accesibles, es la primera condición que debe cumplirse para que un poeta siga vivo.

Pero es más, el poeta sigue vivo porque su biblioteca y legado documental, depositados en el Centro Cultural Koldo Mitxelena, se encuentran en perfecto estado de conservación y exhaustivamente catalogados. Este fondo documental, que comienza a ser estudiado por investigadores, puede aportar algunas preciosas claves para comprender no sólo la obra del poeta vasco, sino también para comprender en concreto aspectos de la vida literaria de un tiempo de silencio en el que los escritores debieron jugar un papel decisivo en muchos frentes de la vida cultural y política. Y no acaban aquí los signos de su presencia, ya que hace unos cinco años hemos conocido a un Celaya nuevo e inédito: el pintor. Los cuadros y dibujos del joven Rafael Múgica, su verdadero nombre con el que firmó sus primeras obras literarias y plásticas, han sido colgados en galerías de Madrid, San Sebastián, Alicante, Valencia, Valladolid y Granada, entre otras ciudades, volviendo a estar estos días entre nosotros, en la Sala de Exposiciones de la Casa de los Tiros, junto a una significativa muestra de sus libros y algunos manuscritos y documentos de su legado que se muestran por primera vez.

La exposición recoge una selección de treinta y dos dibujos originales del joven Rafael Múgica. Estos dibujos, de trazo ágil y de proyección vanguardista, coetáneos de sus libros poéticos de clara influencia surrealista, pertenecen al momento crucial de su vida de estudiante en la famosa Residencia de Estudiantes, en la que convivió con lo más granado de la cultura de la época y donde conoció a Federico García Lorca. Los dibujos, de los que la mayoría carece de título, están elaborados sobre papel, empleando tinta china. Una parte de ellos sigue la técnica del *gouache*. La iconografía es variada, si bien sobresalen los elementos alógicos, figurativos y no figurativos, caligráficos, etcétera. Parecen ser resultado de una intensa búsqueda y experimentación, mostrando una aguda sensibilidad y alto aprecio por las nuevas formas de la belleza que se ensayan en la Europa de aquellos años.

Si a este panorama, le añadimos que Gabriel Celaya tiene abierta una página en Internet, donde se puede ver al poeta, escuchar su voz recitando sus poemas, consultar su bibliografía, etc., habremos de deducir que, de momento y para nuestra suerte, el poeta sigue culturalmente vivo, aunque no podamos evitar recordar con tristeza aquella mañana primaveral de hace diez años en la que el poeta nos dejó para fundirse con el todo.

PARTE DOCUMENTAL

Cuatro cartas de Gabriel Celaya de interés teórico y crítico literario

Dos cartas a Alfonso Canales

Presentación

Gabriel Celaya envió una carta al escritor malagueño Alfonso Canales, fechada en San Sebastián el día 27 de octubre de 1954. Aunque la carta es privada, muchas de las afirmaciones allí vertidas rebasaban este límite dado el interés de las reflexiones expuestas. Por este motivo, Alfonso Canales en nombre de la revista malagueña *Caracola*¹²⁷ solicitó autorización a Celaya para publicarla parcialmente en dicha revista. El poeta accedió a ello en carta, aquí editada junto al texto completo de la primera, fechada en San Sebastián, el 18 de enero de 1955.

En la reproducción de la carta que incluyo tras estas palabras de presentación, ofrezco el texto completo de la misma señalando mediante el uso de cursiva los fragmentos que se dieron a conocer en el número 29 de *Caracola*, correspondiente a marzo de 1955. Del resto de la historia

127. *Caracola*, revista malagueña de poesía, comenzó a publicarse en 1952. Destacó por su apertura y, en consecuencia, evitó caer en el localismo. Por sus páginas pasaron poetas del 27, poetas contemporáneos, comprometidos y no comprometidos. En ella colaboró Celaya como poeta, además de haber accedido a la publicación de la carta en cuestión.

editorial de esta carta en la versión que se hizo pública, el lector debe saber que dos meses después la reprodujo en sus páginas la revista madrileña *Poesía Española*, en el número 41, correspondiente a mayo de 1955. Finalmente, Celaya la recoge en la segunda edición de su libro *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)* (Celaya, 1979²: 75-77).

Por otra parte, no me cabe la menor duda de su interés reflexivo para el conocimiento del genuino pensamiento del poeta vasco sobre lo que se ha llamado poesía social frente al reduccionismo crítico con que se ha abordado el análisis del alcance de su poesía y de su pensamiento poético de estirpe social-realista. Sobresale, además, esta carta por apuntar el concepto de "poesía real". Pero no voy a repetir aquí el estudio que hice de este concepto, así como de otros aspectos reflexivos ofrecidos por Gabriel Celaya sobre la poesía sin adjetivos y la poesía que tendenciosamente adjetivaron de social. En este sentido, puede consultarse mi libro *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya* (Chicharro, 1989: 99-124)

Textos de las cartas

San Sebastián, 27. 10. 54

Al Alfonso Canales,
en Málaga.

Mi querido amigo: Tu carta me puso muy contento. Respiraba verdad. Y me ha gustado.

Ya sé que tu fe no es la mía. Lo sabía hace tiempo. Pero hay católicos que sí y católicos que no. Y cuando los hombres dan el "sí" —el sí de corazón, que vale más que el hueco do de pecho— el diálogo y la amistad son posibles.

Siempre he visto en ti un amigo posible, y en Santiago, no sé por qué, esta impresión se reafirmó. Allí tuve ocasión de conocer a muchas personas (yo no conocía realmente a casi nadie) y mi detector funcionó, no sé si arbitraria o intuitivamente, diciendo sí y no, como Cristo nos enseña. Tú me pareciste un hombre de buena ley, y como además el recuerdo de tu poesía gravitaba en mí, me pareció que podía enviarte mi libro por encima de esas diferencias, que quizás sólo sean aparentes.

A mí me han colgado del cuello un letrerito que dice: "Poeta social. ¡Ojo!" Pero, ¿qué tengo que ver yo con eso? Lo que pasa es que cuando

alguien se refiere a la llamada "poesía social" me señala tácita o manifiestamente con el dedo. Y me obliga a revolverme, y a decir más de lo que realmente quisiera, porque soy un poco apasionado, y hasta violento.

Yo creo que la poesía es algo más que un "género literario". Pero, a la vez, me gusta jugar. Es decir, disfruto de verdad con poemas como los de "Las Musas en festín". *Yo creo que, más allá de la poesía intimista, existe la estupenda posibilidad del canto sobrepersonal: la del nuevo romancero anónimo, que tenemos que escribir, aunque seguramente no será posible escribir en romance, sensu estricto. Yo creo que la poesía en grande pide que salgamos, no sólo de la torre de marfil del arte por el arte, sino también del jardincito en que a veces nos quedamos. Pero a veces me derrumbo y canto en "yo" mayor. Creo también que la Belleza no es algo intemporal, y que si nuestro modo de apreciarla de una época a otra, no es como una mayor o menor aproximación a una idea platónica de lo Bello, fija de una vez para siempre, sino como cambia el tiempo mismo, inventando siempre, inventándonos a nosotros más allá de cuanto podíamos prever. Pero, a pesar de eso, siento la tentación de las buenas formas, como si esas formas momificantes, tuvieran pese a todo la virtud de salvarnos del mero fluir informe. Creo, y sigo así tratando de decirte lo que no logro apresar, que la poesía debe ser integradora: Es decir, que debe caber en ella tanto lo grande como lo pequeño, tanto "lo estético" que, por neutral, parece situado por encima de las diferencias de los tiempos y de las creencias, como la emoción bruta y vulgar, lo significativamente anecdótico, lo retórico —si sirve a la comunicación—, lo ideológico —hijo fatal del momento en que vivimos—. Y en fin, todo lo que demos por deleznable y pasajero, pero nos hace lo que somos, y debemos por eso recoger, si no queremos que nuestra poesía se convierta en una abstracción: Es decir, en una evasión de lo realmente real.*

Como comprenderás, si algo se comprende en este cúmulo de aparentes contradicciones, estoy a mil leguas de lo que se llama la "poesía social". Pero como hay quien no quiere entenderlo, a veces siento la tentación de explicar en unas notas lo que yo llamaría "la poesía real". Si llego a hacerlo, me acordaré de *Caracola*.

Hay un problema que sería necesario enfocar, pues atormenta —creo— la conciencia de todos los poetas auténticos de hoy, y vuestra revista podría quizá enfocarlo. Pero es necesario lograr los términos precisos de su formulación porque si no, todos nos iríamos por las ramas, como en Santiago. El primer término —el más sencillo— de este problema es, a mi modo de ver el de "la poesía mayoritaria". ¿Tiene sentido esa exigencia? Y, en caso de que la tenga, ¿qué condiciones impone? Un poeta, nefando hoy en España, pero gran poeta, Maiakovsky, se planteó esta cuestión hace treinta

años, en condiciones aún más difíciles que las nuestras. Y lo que él pensó —al margen de lo dogmático de su comunismo— me parece importante. Pero ¿cómo citarlo y comentarlo? —*Hay una circunstancia técnica que, a mi modo de ver, puede revolucionar todo el estilo de la poesía contemporánea. Me refiero al hecho de que los medios de transmisión orales —radio, cine sonoro, recitales públicos, cinta magnetofónica, etc.— están en auge, y parecen invitarnos a pensar cuáles eran las condiciones a que se plegaban los juglares y rapsodas. Toda nuestra poesía del Renacimiento a acá ha sido “poesía escrita”, poesía impresa, poesía que se leía a solas: y esta circunstancia técnica —la imprenta— cambió el carácter del “canto”, mucho más radicalmente que las variaciones de estilo. Bécquer tanto como Herrera es un poeta que escribe. Pero el Arcipreste de Hita como el autor del “Mío Cid” “decían” sus versos. Y me parece importante pensar en esto, hoy en que —¿quién iba a decirlo!— lo “hablado” tiende a arrollar lo “escrito”.*

A la circunstancia técnica, habría que añadir la circunstancia social. De un modo vergonzante, todos sentimos que en el mundo hay un dolor —un dolor general— que no podemos ignorar sin sentirnos a mal con nuestra conciencia. Como cantar es sentir como propio “lo otro”, el poeta, más que nadie, vive, más allá de sí mismo, ese dolor, y en la medida en que lo vive, siente la necesidad de contribuir a curarlo. Y es por haber dicho esto, por lo que algunos me llaman “poeta social” y me acusan de propagandista. Pero, es claro, que si el poeta es propagandista (¿por qué no decir misionero?) no es nunca “publicista”. Y es claro, también, que si quiere actuar, sólo podrá hacerlo con medios poéticos, ya que de lo contrario, además de destruir su poesía, destruiría la eficacia misma de su instrumento. Y, en estas condiciones, ¿qué puede hacer el poeta? Algo muy importante: Cambiar la conciencia. Es decir, obligar a ver y a sentir, lo que nuestra pereza de burgueses confortables quisiera ignorar.

¿Por qué te escribo todo esto, aplastándote, con una larga carta tan desordenada como improvisada? Quizás porque siento a la vez cerca y lejos, y porque me inspiras una confianza humana, y porque he leído “Yesera” y “Ladrones de arena”, y he sentido en ellos el palpito de la poesía de verdad.

El extraordinario de *Caracola* es muy bueno: vuestro mejor número sin duda. Y el “editorial” (¿tuyo, no?) tan interesante, en su apretada brevedad, que si quisiera comentarlo, tendría que dejar esta carta para seguirla mañana. Pero no quiero hacerlo. Demasiado me he retrasado.

Gracias por la atención que habéis prestado a mi proclama “A Sancho Panza”. Ahora estoy en deuda con Don Quijote, naturalmente, que bien se merece otra, y que bien de dentro me saldrá algún día. Porque uno es

Don Quijote, y otro el señorito Quijano, aunque siempre misteriosamente uno, nuestro gran don Miguel de Cervantes.

Dale un abrazo grande a Bernabé. Dile que tenemos aquí, muy a la vista, la concha que le firmó a Amparito en las islas Cíes. Bernabé, como tú, es uno de los hombres que, sin necesidad de hablar demasiado, ha quedado en nuestro recuerdo como un ser digno, noble y sencillo. ¡Y que se fastidien los poetas sociales “a la letra” que sólo hablan de podredumbre, y no saben cuánta belleza y verdad puede haber en un hombre con estilo!

Saludos de Amparito, y un abrazo grande y de verdad de

Gabriel

Amparito está muy contenta viendo que habéis aceptado en *Caracola* su poema. ¡Ya os mandaremos otras cosas más adelante!

* * *

San Sebastián, 18 de enero 1855

Sr. D. Alfonso Canales,
Málaga.

Mi querido amigo: ¿Crees tú que tiene algún interés publicar fragmentos de la carta que te escribí? He releído la copia y... ¡está tan brumosamente dicho lo que yo hubiera querido decir! Además, teorizar cada vez me da más miedo. De todos modos, si tú crees de verdad que mi carta tiene interés para *Caracola*, dispón de ella. Lo único que te pido es que hagas constar que se trata de fragmentos de una carta particular.

Vuestra revista sigue llegándome puntualmente. ¡Es un milagro!

¿Cuándo aparece tu libro? El mío se eterniza en la imprenta de los amigos alicantinos que lo tomaron a su cargo. Estoy desesperado.

Un abrazo muy grande de tu amigo,

Gabriel Celaya

*Carta del 30 de agosto de 1976 a Antonio Chicharro***Presentación**

La primera carta que el poeta me enviara desde San Sebastián está fechada el 30 de agosto de 1976 y consta de tres hojas manuscritas. La primera, en formato de cuartilla, es la carta propiamente dicha; las dos restantes, en formato A4, ofrece numeradas las respuestas a las cuestiones y preguntas que le planteo en mi carta dirigida al poeta desde Baeza, con fecha 24 de agosto de 1976. En este tiempo, me encontraba realizando mi tesina, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, sobre la primera etapa poética de Gabriel Celaya bajo la dirección del profesor Antonio Sánchez Trigueros. Como el lector comprenderá, el motivo de mi atrevimiento fue fruto tanto de la necesidad de saber y de suplir algunas carencias de medios para la investigación, que siempre quise rigurosa y bien fundada, como de mi juvenil osadía, de la que ahora que han pasado casi tres décadas desde luego me alegro.

Pues bien, con objeto de que el lector se sirva de esta información y conozca a qué numeradas cuestiones responde el poeta vasco, paso a transcribir los fragmentos de interés de la copia que conservo de la carta que le enviara cuyo original forma parte del Fondo Gabriel Celaya del que es depositario la Diputación Foral de Guipúzcoa y más concretamente la institución de ella dependiente Koldo Mitxelena Kulturunea:

“Estas son mis dificultades:

- 1) Durante los últimos días de junio estuve en Madrid por segunda vez con motivo de artículos, libros tuyos, etc. El principal objetivo era localizar las primeras ediciones de tus publicaciones. Para ello, me dirigí a la Biblioteca Nacional donde sólo conservan —antes de 1958— tres trabajos. A partir de esta fecha parecen estar al día. Lo que te pido es que hasta *Lo demás es silencio* me comentes las incidencias de cada libro con respecto a posteriores ediciones, o bien me envíes fotocopia de lo que interese o lo que tú veas mejor.
- 2) *Los poemas de Rafael Múgica* (escrito 1934-publicado 1967) como es lógico pertenece a tu primera etapa y ahí es donde lo voy a estudiar. Pero, pese a mi constante búsqueda aún no lo he localizado. Puesto que se me echa el tiempo encima ¿puedes enviarme un ejemplar o fotocopia del libro?

- 3) De tu libro *Deriva* que reúne “La música y la sangre” (en *Poesías completas*), y “Protopoesía”: no lo tengo localizado. Por cierto ¿el tercer libro de *Deriva* titulado “Avisos” se corresponde con *Avisos de Juan de Leceta*?
- 4) En la segunda edición de *Las cartas boca arriba* publicas “Otras cartas” ¿de qué época son?
- 5) ¿Puedes hablarme de tu actividad periodística durante 1947-1950?
- 6) El poema “Primavera” que incluyes en *Vuelo perdido*, que a su vez pertenece a *La soledad cerrada* ¿es —no estoy seguro— el que publicaste en 1940, el único en versos libres?
- 7) A. Benet en *La trayectoria poética de Gabriel Celaya* te considera “existencialista integral desde sus originarios balbuceos líricos hasta hoy...” ¿Qué piensas de esto?
- 8) Frente a *Marea del silencio*, emancipado métricamente, *La soledad cerrada* posee ciertas estructuras, cierta estrofa de cuatro largos versos muy repetida ¿Puedes hablarme de la métrica y tus primeros libros?
- 9) El surrealismo tiene claras raíces románticas ¿puedes hablarme de la relación surrealismo-neorromanticismo que se aprecia en tus primeros libros?
- 10) Si consideras oportuno que reproduzcamos algún documento gráfico o de otro tipo puedes enviarme su fotocopia.”

Texto de la carta

San Sebastián, 30.8.76

Mi querido amigo:

De prisa y corriendo, y malamente porque aquí no tengo ni una máquina de escribir decente, contesto a tu carta. No quería retrasarme, y por eso he dejado correr la pluma pues creo que necesitabas una pronta contestación.

Ahí va y ya iremos puntualizando cosas que ahora quizá no haya contestado tan como quieres.

Nosotros estaremos aquí por lo menos hasta mediados de octubre.

¡Escríbeme!

Abrazos de Amparitxu y de tu amigo

Gabriel Celaya

El año pasado nos enamoramos de Cádiz. Éste, no hemos ido a Andalucía. Pero Amparitu no conoce Córdoba, y yo llevo mucho tiempo sin verla. ¡No fallaremos!

- 1) Publiqué mi primer libro (*Marea del silencio*) a fines de 1935. Después no volvía a publicar nada hasta 1946, aunque seguía escribiendo. A partir de 1947 empecé a publicar lo que tenía escrito; y a veces cosas antiguas antes que otras modernas. Las fechas y Editoriales las encontrarás en la Bibliografía que hizo Amparitu. Ahora te indico las fechas en que los libros fueron realmente escritos: *Marea del silencio* (1932-1934, en realidad es una antología de lo que escribí en esos años), *Los poemas de Rafael Múgica* (1934), *La soledad cerrada* (1934), *Vuelo perdido* (1935), *La música y la sangre* (1934-1936), *Avenidas* (1939), *Objetos poéticos* (1940-1941), *Movimientos elementales* (1942-1943), *El principio sin fin* (1942-1944), *Avisos de Juan de Leceta* (1944-1946), *Tranquilamente hablando* (1945-1946), *Se parece al amor* (1947), *Las cosas como son* (1948), *Las cartas boca arriba* (1949-1950), *Lo demás es silencio* (1951). Después, todo va más ordenado.

Los libros anteriores a 1936 son los que firmaba Rafael Múgica. Los de 1939-1944 son del mismo tono (¿surrealista?) salvo *Objetos poéticos* que fue un intento fallido de orden, disciplina y poesía hermética (pura). Después vienen los poemas de Juan de Leceta, prosaicos, más existenciales. *Las cartas boca arriba* es el fin de Leceta, aunque tiene mucha influencia suya. Después viene la poesía propiamente social.

La primera edición de *Movimientos elementales* fue incompleta. La primera edición de *El principio sin fin*, caótica, pues mezclé con ese libro poemas de *Avenidas* con otros tampoco recogidos de *Movimientos elementales*. Más tarde —y esto se relaciona con tu pregunta 3— reuní en la segunda parte de *Deriva*, con el título *Protopoesía*, todos los poemas de esos libros que aún no había publicado.

En mis *Poesías Completas* aparecen ya bien ordenados estos tres libros que tan desordenadamente publiqué: *Avenidas*, *Movimientos elementales* y *El principio sin fin*. No aparece *Protopoesía* porque todos los poemas que publiqué con este título pertenecen a los tres libros que acabo de citarte.

- 2) Lo editó: “Comunicación Literaria de Autores” —Av. Hurtado de Garacho, 14, 1º A, Bilbao—. Te mandaré un ejemplar desde Madrid

- pues aquí no lo tengo. Te digo esto porque me temo que el libro esté agotado. Son pequeños poemas en prosa (¿o versículos?)
- 3) Ya te he explicado lo relativo a *Protopoesía* en 1. *La música y la sangre* y *Avisos* se publicaron exactamente como están en las *Poesías Completas*. Mi intención al publicar *Deriva* era dar tres muestras de lo que yo consideraba entonces mis tres etapas: 1) *Música* (*La música y la sangre*); 2) *Celaya* (*Protopoesía*); *Leceta* (*Avisos*).
 - 4) Como *Las cartas boca arriba* resultaba corto, los editores me pidieron que lo completara. Recurrí por eso a poemas (de otros libros) que estaban personalmente dedicados. No puedo darte una referencia exacta porque no tengo aquí los libros pero me parece recordar que los tomé de *Paz y concierto*, *El corazón en su sitio* y *Motores económicos*. Todos están en las *Poesías Completas*, salvo el de Alberti, quizá.
 - 5) Fue circunstancial. Lo mismo que más tarde mi corresponsalía de *Excelsior* (México) para ganar dinero. Como las cosas recientes y banales que he hecho para *El País* o las que en tiempos escribí para *Ínsula*. Amparitxu se ha tomado la paciencia de reseñar todas estas cosas en su Bibliografía. La verdad es que no me siento periodista.
 - 6) Sí.
 - 7) El existencialismo influyó mucho en mí. Pero... hay muchos existencialismos. El de Heidegger pesó mucho más sobre mí que el de Sartre. En fin, esta pregunta 7 es difícil y creo que sois los críticos los que debéis contestarla. Yo sólo te señalaré que los poemas de Leceta, y mi novelita *Lázaro calla* (¡tan existencial!) fueron escritos cuando no conocía a Sartre. *Lázaro calla* fue escrita en 1945-1946 aunque no se publicó hasta 1949.
 - 8) En mis primeros tiempos no pensaba para nada en la métrica. Me abandonaba a una especie de impulso rítmico. Creo que en *La soledad cerrada* tendía a un verso amétrico de 14 / 16 sílabas aunque no sé por qué. No era nada consciente desde luego. Ni aún menos deliberado.
 - 9) El tema que propones abarca mi poesía y también la de otros muchos. Para contestarte habría que escribir un ensayo. 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— y desde luego características tanto del romanticismo como del surrealismo. Pero la verdad es que entre mis poetas españoles predilectos no figuran los románticos

(salvo Bécquer) sino el Arcipreste de Hita, Gonzalo de Berceo, el Romancero, San Juan de la Cruz, Lope y Quevedo.

- 10) ¿A qué clase de documento te refieres? ¿Foto? ¿Autógrafo? Concrétame.

Abrazos,

Gabriel

Carta del 21 de febrero de 1980 a Antonio Chicharro

Presentación

La carta —dos folios mecanografiados con correcciones y añadidos manuscritos— que ofrezco a continuación, en la que Gabriel Celaya reflexiona sobre “lo que hay de vasco” en su poesía y que incluí en la Parte Documental de mi tesis doctoral —*Gabriel Celaya, teórico y crítico literario*, Universidad de Granada, 1981—, fue publicada por primera y única vez en el número 16 de *Cuadernos del Sur (Suplemento de Cultura de Diario Córdoba)*, correspondiente al 26 de marzo de 1987. La razón de su publicación en dicho medio, además de porque se trata de uno de los suplementos literarios de diarios de mayor interés de los que aparecen en España, se debió al hecho de que dicho suplemento le dedicara el número en cuestión a Gabriel Celaya con motivo de haberle sido concedido el Premio Nacional de las Letras Españolas. A tanta generosidad yo correspondí con el ofrecimiento de este documento además de con unos artículos. Dada la naturaleza efímera de las páginas periodísticas, literarias y no literarias, incluyo la citada carta en la presente publicación con objeto de que se sirvan de la misma, ahora con voluntad de mayor permanencia, los lectores interesados en su poesía.

Texto de la carta

Madrid, 21. 2. 80.

Sr. D. Antonio Chicharro Chamorro.
GRANADA

Contesto muy de prisa a tu carta de ayer porque dentro de un par de días salimos para San Sebastián. Vamos con la TVE que está haciendo

una especie de reportaje o biografía mía y quiere sacar fotos de mi casa de niño, Colegio, etc. Dentro de una semana estaremos de vuelta. Pero prefiero escribirte antes porque las cosas que se dejan para mañana no se hacen nunca.

No conservo la carta de Alfonso Canales que me pides. Es más, ni siquiera tengo completa la que yo le escribí. Lo único que conservo es el fragmento de esta última que publicó *Caracola*, y que es el que he reproducido en *Poesía y verdad*.

No recuerdo qué le escribí a Canales pero supongo que no sería nada impublicable. Así que, autorizado a reproducir ese texto. Aunque me gustaría que me mandaras una fotocopia.

Con los años me estoy volviendo muy vago. Pero voy a tratar de hacer un inédito para ti en el que quisiera referirme a lo que hay de vasco en mi poesía. Es una cuestión que me plantean muchas veces en mi país con esto de las autonomías.

Yo me siento profundamente vasco, y la verdad es que de niño hablaba el euskera cuando no sabía el castellano. Después, en la Escuela y el Colegio perdí mi lengua natal. Y más tarde, cuando he intentado recuperarla —demasiado tarde quizá— pensando que mi memoria inconsciente me ayudaría, he fracasado.

Como tú sabes, en Euzkadí, a diferencia de Cataluña y Galicia, no existe una Literatura escrita que tenga entidad y calidad. Lo que en mi país existe y perdura, al margen de los actuales intentos neoculturales, es una poesía oral, muy popular, en la que dos bertsoaris se enfrentan uno a otro, y sobre la base de un metro obligado y unas cantinelas tradicionales, se replican mutuamente, siempre improvisando, un poco a la manera de los payadores americanos y de otros improvisadores de la Península. Esta literatura popular solía ser recogida en una especie de pliegos de aleluyas, cuando tenía éxito (los llamados BERTSO-PAPERAS o “Papeles de versos”) pero lo importante era su manifestación oral (improvisada) que llenaba y llena aún hoy grandes plazas de toros, con un público que en su mayoría es analfabeto (o rural, al menos).

Pensando en esto, y no ciertamente porque yo crea que en mi poesía hay influencia de los versolaris —a los que desgraciadamente ya no entiendo—, se me ha ocurrido pensar que por una afinidad de temperamento (vasco, pero sin racismos, ¡por favor!) mi poesía tenga algo común con la de ellos. En este sentido podría recordar por de pronto el poema VERSOLARIS (en *Rapsodia éuskara*), que te será fácil localizar. Y ¡ah! —dicho sea incidentalmente— quiero aclararte que en ese poema los versos “Chori, choriya — chori choruá”, o, con ortografía vasca: “Txori

txoriyá — txori txoruá” significan “Pájaros pajaritos — pájaros locos”, es decir que no sólo son una onomatopeya.

Y volviendo a los bersolaris, quisiera indicarte lo que a mi modo de ver, mi poesía tiene en común con ellos:

- 1) Si mi poesía no es improvisada, pues suelo corregir el primer brote, siempre tiene algo de espontáneo o inmediato, por decirlo así.
- 2) Cuando un bersolari canta siempre se dirige a otro y debate con él. Pues bien, creo que en mi poesía —y no sólo en las CANTATAS— hay siempre una tendencia a entablar lo que podríamos llamar un coloquio (o un debate).
- 3) Mi lenguaje —para bien o para mal— es siempre liso y llano como el de los bersolaris, que siempre rehuyen el lirismo de alto estilo, y tienden al prosaísmo e incluso a la burla y el humor. Creo que en esto también me parezco a ellos aunque no llego a sus extremos.

Bueno, amigo Antonio, te señalo estos tres puntos de una manera muy sintética que me gustaría desarrollar, y que ya hubiera desarrollado si no estuviera un poco cansado.

Ya comprenderás que por muy vasco que me sienta, mi parentesco con los bersolaris no me parece mayormente halagador. Más bien lo tomo como una especie de aviso de los peligros en que puedo caer casi sin darme cuenta, si en lugar de superar esas tendencias del bersolarismo, me dejo llevar por el camino de la facilidad o —digamos— del instinto.

Hasta otro rato. Muchos abrazos grandes de Amparitxu y de tu amigo

Gabriel Celaya

Debido a un cambio de numeración de la calle, mi dirección actual es

Nieremberg, 23, 4º F

En lugar de Nieremberg 21, 4º F.

Abrazos.

Perdona la precipitación con que te escribo.

BILIOGRAFÍA Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía general de Gabriel Celaya

1. *Obra poética*

1.1. Libros de poesía

- (1935) Rafael Múgica, *Marea del silencio*, Zarauz, Itxaropena; edición facsímil (Presentación de Antonio Chicharro): Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa-Koldo Mitxelena Kulturunea, 1999.
- (1947) Rafael Múgica, *La soledad cerrada*, San Sebastián, Norte; edición facsímil (Presentación de Juan Manuel Díaz de Guereñu): Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa-Koldo Mitxelena Kulturunea, 1999.
- (1947) Rafael Múgica, *Vuelo perdido*, en *La soledad cerrada*, San Sebastián, Norte; edición facsímil (Presentación de Juan Manuel Díaz de Guereñu): Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa-Koldo Mitxelena Kulturunea, 1999.
- (1947) *Movimientos elementales*, San Sebastián, Norte; edición facsímil (Presentación de Jesús María Lasagabaster): Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa-Koldo Mitxelena Kulturunea, 1999.
- (1947) Juan de Leceta, *Tranquilamente hablando*, San Sebastián, Norte; edición facsímil (Presentación de José Ángel Ascunce Arrieta): Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa-Koldo Mitxelena Kulturunea, 1999.
- (1948) *Objetos poéticos*, Valladolid, Halcón.
- (1949) *El principio sin fin*, Córdoba, Cántico, 1949.
- (1949) *Se parece al amor*, Las Palmas de Gran Canaria, El Arca Cerrada, 1949.
- (1949) *Las cosas como son (Un "decir")*, Santander, La Isla de los Ratones, 1949; 1952².

- (1950) *La música y la sangre*, en *Deriva*, Alicante, Ifach, 1950, pp. 15-42.
- (1950) *Avisos de Juan de Leceta*, en *Deriva*, Alicante, Ifach, 1950, pp. 75-109.
- (1951) *Las cartas boca arriba*, Madrid, Rialp, Col. Adonais; Madrid, Turner, 1974²; 1978³.
- (1952) *Lo demás es silencio* (Prólogo, "Gabriel Celaya y su poesía", de Luis Lendínez), Barcelona, Jorge Furest Editor, col. El Cucuyo; Madrid, Turner, 1976²; 1977³.
- (1953) *Paz y concierto*, Madrid, El Pájaro de Paja.
- (1953) *Ciento volando* (en colaboración con Amparo Gastón), Madrid, Neblí.
- (1955) *Cantos iberos*, Alicante, Verbo; Madrid, Turner, 1975²; 1976³; 1977⁴.
- (1955) *Coser y cantar* (en colaboración con Amparo Gastón), Guadalajara, Doña Endrina; en *Ciento volando, Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1969.
- (1956) *De claro en claro* Madrid, Rialp, col. Adonais; Madrid, Turner, 1977.
- (1957) *Entreacto*, Madrid, Ágora.
- (1957) *Las resistencias del diamante* (Prólogo, "Raíces de Gabriel Celaya", de Max Aub), México, Remorovargas y Blasco Editor, Libros Luciérnaga; edición bilingüe: *L'irreductible diamant*, París-Marsella, Action Poétique, 1960.
- (1958) *Música celestial* (en colaboración con Amparo Gastón), Cartagena, Balandre, 1958; en *Ciento volando, Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1969.
- (1959) *El corazón en su sitio* Caracas, Lirica Hispánica.
- (1959) *Cantata en Aleixandre*, Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans; en *Dos cantatas*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- (1960) *Para vosotros dos*, Bilbao, Alrededor de la Mesa; en *De claro en claro*, Madrid, Turner, 1975.
- (1960) *Vías de agua*, en *Poesía urgente*, Buenos Aires, Losada.
- (1961) *La buena vida*, Santander, La Isla de los Ratones.
- (1961) *Rapsodia éuskara*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de Amigos del País; en *Canto en lo mío*, Barcelona, El Bardo, 1968 y San Sebastián, Auñamendi, 1973²; y en *Trilogía vasca*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1984.
- (1962) *Episodios nacionales*, París, Ruedo Ibérico, 1962.
- (1962) *Mazorcas*, Palencia, Rocamador, 1962.
- (1963) *Versos de otoño*, Jerez de la Frontera, La Venencia.
- (1963) *El derecho y el revés*, en *Dos cantatas*, Madrid, Revista de Occidente; Barcelona, Llibres de Sinera, 1973, col. Ocnos.
- (1964) *La linterna sorda*, Barcelona, José Batlló Editor, col. El Bardo, 1964; *Lo que faltaba. Precedido de La linterna sorda y Música de baile*, Barcelona, José Batlló Editor, col. El Bardo, 1967.
- (1965) *Baladas y decires vascos*, Barcelona, José Batlló Editor, col. El Bardo; en *Canto en lo mío*, Barcelona, El Bardo, 1968 y San Sebastián, Auñamendi, 1973²; y en *Trilogía vasca*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1984.
- (1967) *Música de baile, Lo que faltaba. Precedido de La linterna sorda y Música de baile*, Barcelona, José Batlló Editor, col. El Bardo, 1967.

- (1967) *Lo que faltaba. Precedido de La linterna sorda y Música de baile*, Barcelona, José Batlló Editor, col. El Bardo, 1967.
- (1967) *Poemas de Rafael Múgica*, Bilbao, Círculo Literario de Autores.
- (1968) *Los espejos transparentes*, Barcelona, José Batlló Editor, col. El Bardo; 1969²; Buenos Aires, Losada, 1977³.
- (1969) *Avenidas*, en *Poesías completas*, Madrid, Aguilar.
- (1969) *Motores económicos*, en *Poesías completas*, Madrid, Aguilar.
- (1969) *Lírica de cámara*, Barcelona, Saturno, col. El Bardo.
- (1971) *Campos semánticos*, Zaragoza, Ediciones Javalambre, col. Fuentetodos.
- (1971) *Operaciones poéticas*, Madrid, Visor.
- (1972) *Cantata en Cuba*, Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans; en *Dirección prohibida*, Buenos Aires, Losada, 1973.
- (1973) *Función de Uno, Equis, Ene (F I. X. N.)*, Zaragoza, Ediciones Javalambre, col. Fuentetodos.
- (1973) *Poemas tachados*, en *Dirección prohibida*, Buenos Aires, Losada; en *Parte de guerra*, Barcelona, Laia, 1977; y en *El hilo rojo*, Madrid, Visor, 1977.
- (1975) *La higa de Arbigorriya*, Madrid, Visor.
- (1976) *Buenos días, buenas noches*, Madrid, Ayuso, Libros Hiperión; 1978².
- (1978) *Iberia sumergida*, Madrid, Hiperión.
- (1982) *Penúltimos poemas*, Barcelona, Seix Barral.
- (1984) *Cantos y mitos*, Madrid, Visor.
- (1984) *Ixil*, en *Trilogía vasca*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa.
- (1986) *El mundo abierto*, Madrid, Hiperión.
- (1990) *Cantatas minoicas*, en *Orígenes / Hastapenak*, San Sebastián, Universidad del País Vasco, 1990.
- (1997) *Poemas aderezados* (edición de Juan Manuel Díaz de Guereñu), Málaga, Poesía Circulante-Unicaja, núm. 13 [Edición póstuma].
- (1999) *Danzas* (edición e introducción de Antonio Chicharro), Granada, Asociación de Padres de Alumnos "Torres Bermejas"-Instituto "Alhambra", colección "Espada de Luz", núm. 5 [Edición póstuma].

1.2. Refundiciones y ediciones conjuntas de libros de poesía

- (1950) *Deriva*, Alicante, Ifach.
- (1954) *Vía muerta*, Barcelona, Alcor.
- (1960) *Poesía urgente*, Buenos Aires, Losada.
- (1961) *Los poemas de Juan de Leceta*, Barcelona, Seix Barral, col. Colliure; Barcelona, El Bardo, 1974².
- (1963) *Dos cantatas*, Madrid, Revista de Occidente.
- (1967) *Lo que faltaba*, Barcelona, El Bardo.
- (1968) *Canto en lo mío*, Barcelona, El Bardo.
- (1969) *Poesías completas*, Madrid, Aguilar.

- (1973) *Dirección prohibida*, Buenos, Aires, Losada; Madrid, Losada-Edaf, 1977².
- (1977) *Parte de guerra*, Barcelona, Laia.
- (1977) *Poesías completas (1932-1939. Tomo I)*, Barcelona, Laia.
- (1977) *Poesías completas (1940-1948. Tomo II)*, Barcelona, Laia.
- (1978) *Poesías completas. Tomo III*, Barcelona, Laia.
- (1978) *Poesías completas. Tomo IV*, Barcelona, Laia.
- (1980) *Poesías completas. Tomo V*, Barcelona, Laia.
- (1980) *Poesías completas. Tomo VI*, Barcelona, Laia.
- (1981) *Poesía, hoy (1968-1979)* (Prólogo de Amparo Gastón), Madrid, Espasa Calpe, Selecciones Austral.
- (1984) *Trilogía vasca*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa.
- (1990) *Orígenes / Hastapenak*, San Sebastián, Universidad del País Vasco.
- (2001) *Poesías Completas I* (Edición de José Ángel Ascunce, Antonio Chicharro, Juan Manuel Díaz de Guereñu y Jesús María Lasagabaster), Madrid, Visor Libros.
- (2002) *Poesías Completas II* (Edición de José Ángel Ascunce, Antonio Chicharro y Jesús María Lasagabaster), Madrid, Visor Libros.
- (2004) *Poesías Completas III* (Edición de José Ángel Ascunce, Antonio Chicharro y Jesús María Lasagabaster), Madrid, Visor Libros.

1.3. Antologías

- (1957) *Pequeña antología poética* (Edición del autor), Santander, La Cigarra.
- (1961) *L'Espagne en marche* (Prefacé e traduit de l'espagnol par François Lopez), París, Pierre Seghers Editeur.
- (1962) *Poesía. 1934-1961* (Edición del autor), Madrid, Giner.
- (1967) *Poesie* (Antología bilingüe; traducción, prólogo y selección de Mario di Pinto), Milán, Mondadori.
- (1970) *Gabriel Celaya. Choix de textes* (Estudio de Pierre-Olivier Seirra), París, Pierre Seghers Editeur.
- (1971) *Cien poemas de un amor* (Edición del autor), Barcelona, Plaza Janés; 1974².
- (1975) *Itinerario poético* (Edición del autor), Madrid, Cátedra; 1976^{2, 3}, 1977⁴; 1982⁵.
- (1976) *Poesía abierta* (Edición del autor), Madrid, Doncel.
- (1977) *El hilo rojo* (Edición del autor), Madrid, Visor.
- (1977) *Poesía* (Introducción y selección de Ángel González), Madrid, Alianza.
- (1983) *Gabriel Celaya. Ahnungen* (Andreas Klotsch), Berlín, Volk und Welt.
- (1984) *The Poetry of Gabriel Celaya* (Betty Jean Craige), U.S.A., Granbury, Associated University Presses.
- (1985) *Gabriel Celaya para niños* (Edición de M^a Asunción Mateo), Madrid, Ediciones de la Torre.

- (1988) *Gaviota. Kaio* (Antología bilingüe prologada, seleccionada y editada por Félix Maraña con ilustraciones fotográficas de Sigfrido Koch), Bilbao, Repsol Exploración.
- (1989) *San Sebastián, ciudad abierta* (Antología prologada y seleccionada y editada por Félix Maraña con ilustraciones fotográficas de Sigfrido Koch), San Sebastián, Ayuntamiento de San Sebastián / Donostiako Udala.
- (1989) *San Sebastián, ciudad abierta* (Antología prologada y seleccionada y editada por Félix Maraña), San Sebastián, Ayuntamiento de San Sebastián / Donostiako Udala.
- (1990) *Gaviota. Antología esencial* (Selección y estudio de Félix Maraña), San Sebastián, Repsol Exploración, Segunda edición corregida y aumentada.
- (1990) *Antología poética* (Edición de A. Chicharro), Madrid, Alhambra Longman.
- (1991) *Antología Poética* (Edición de Gustavo Domínguez), Madrid, El Sol (Compañía Europea de Comunicación e Información).
- (1992) *Recordando a Gabriel Celaya* (Edición de Félix Maraña), Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid-Ministerio de Cultura.
- (1993) *Trayectoria poética. Antología* (Edición, introducción y notas de José Ángel Ascunce), Madrid, Castalia.
- (2000) *Primeras tentativas poéticas* (Prólogo y edición de José Ángel Ascunce), Valencia, Editorial Denes.

1.4. Colaboraciones poéticas sueltas

- (1936) Rafael Múgica, "Tierra", *Floresta*, 4.
- (1941) Rafael Múgica, "Fragmento de un poema inédito ["Primavera"]", *Cuadernos de Poesía*, 4, abril.
- (1948) Rafael Múgica, "Primera inocencia", *Espadaña*, 32.
- (1948) Juan de Leceta, "La vida que uno lleva", *Espadaña*, 33.
- (1948) "Rapto" y "Etxecoandre", *Espadaña*, 35.
- (1948) "Dios de ira", "Primer día del mundo", "La hierba", "Tranquilamente hablando", "Nocturno", *Espadaña*, 36.
- (1948) "Juguetes", *Egán*, 2.
- (1948) "Colegio junto al mar", *La Isla de los Ratones*, mayo.
- (1948) "Un amor", *La Isla de los Ratones*, 3.
- (1948) "La fábula del río", *Cántico*, 5, junio.
- (1948) "Epimeteo [fragmento]" y "Paseo", *Verbo*, julio-agosto.
- (1948) "La clara soledad", *Informaciones*, 16 de diciembre.
- (1948) "Paseo", *Cántico*, 6.
- (1949) "Naturaleza", *Espadaña*, 37.
- (1949) "Otro poema sin remedio", *Espadaña*, 41.
- (1949) "Desesperadamente", *Raíz*, 4.

- (1949) "La hierba", *África*, 12 de junio.
- (1950) "Carta a un amigo [Blas de Otero]", *Egán*, 1, enero, febrero, marzo.
- (1950), "El mundo en gracia", *Almenara*, 1.
- (1951) "La buena nueva [fragmentos de *Lo demás es silencio*]", *La Calandria*, 2, febrero.
- (1951) "Soneto a la Calandria" (en colaboración), *La Calandria*, 5, mayo.
- [¿1951?] "Buenos días", *Deucalión*, 3.
- [¿1951?] "La noche", *Deucalión*, 10.
- (1951) "La buena nueva [fragmentos de *Lo demás es silencio*]", *Doña Endrina*, 2.
- (1951) "Lo demás es silencio [fragmentos]", *Doña Endrina*, 4.
- (1952) "Teoría de silencios", *Unidad*, San Sebastián, 10 de enero.
- (1952) "Lo demás es silencio [fragmentos]", *Ágora*, 10.
- (1952) "En mi última hora", *Bernia*, 3.
- (1952-1953) "La buena nueva [fragmentos de *Lo demás es silencio*]", *El Pájaro de Paja*, 2 y 5.
- (1953) "Despedida", *Trilce*, 5, mayo.
- (1953) "Contigo [fragmento]", *Alfoz*, 7, marzo-abril.
- (1953) "La poesía es un arma cargada de futuro", *Verbo*, 28, diciembre.
- (1954) "Empecemos por el principio", *Cántico*, 6, julio.
- (1954) "Nueve poemas [de *Cantos iberos*]", *Verbo*, 29, diciembre.
- [¿1956?] "Un día entre otros", *Poesía Española*, 53.
- (1956) "A Sancho Panza" y "Espagne debout", *Europe* [París], 127.
- (1956) "Instancia", *Cuadernos Ágora*, 1, noviembre-diciembre.
- (1957) "Vías de agua [fragmento]", *Papeles de Son Armadans*, VII, 20.
- (1958) "A Leopoldo de Luis", *Poesía Española*, 66, enero.
- (1958) "A un péte d'hier (Vivir para ver)", *Europe* [París], 345-346.
- (1958) "El corazón contra todos", *Acento Cultural*, 2, diciembre.
- (1959) "A Antonio Buero Vallejo", *Rocamador*, 14, invierno.
- (1959) "Cantata en Aleixandre [fragmentos]", *Cuadernos Ágora*, 29-30, marzo-abril.
- (1959) "Homenaje a Antonio Machado", *Cuadernos* [París], 6, julio.
- (1959) "A Antonio Machado", *Ketama*, 13-14.
- (1959) "La pistola en el pecho", *Poesía Española*, 81, septiembre.
- (1959) "El poeta en su trampa", *Cuadernos Ágora*, 36-37, noviembre-diciembre.
- (1959) "Homenaje a Juan Ramón Jiménez", *Mijares*, 15.
- (1960) "Teoría de silencios", "A vuestro servicio", "Dirección prohibida", "Tenerte", "Nocturno" y "¡Hola, Juan!", *Poesía de España*, 1.
- (1960) "A Pablo Picasso, obrero pintor", *Papeles de Son Armadans*, XVII, 49.
- (1960) "Acuso amor", *Poesía de España*, 4.
- (1960) "A la media vuelta" (en colaboración con Amparo Gastón), *Rocamador*, 20, otoño.
- (1960) "A Alberto Jiménez Fraud", *Ínsula*, 169, diciembre.
- (1960) "En la gloria de Formentor", *Papeles de Son Armadans*, XIX, 57 bis.

- (1961) "A lo suelto" (en colaboración con Amparo Gastón), *El Molino de Papel*, 25, febrero.
- (1961) "A J. L. Prado Nogueira", *Rocamador*, 27.
- (1961) "Hay que tener confianza", *La Caña Gris*, 4.
- (1961) "Ejercicio", *Papeles de Son Armadans*, XXIII, 68.
- (1961) "Canto al ascensorista", *Papeles de Son Armadans*, XXIII, 69 bis.
- [¿1962?] "Octubre en el Norte", *Poemas* [Zaragoza].
- (1962) "Episodios Nacionales [Fragmento]", *Europe* [París], 401-402.
- (1962) "Muchas gracias, cubanos", en *España canta a Cuba*, París, Ruedo Ibérico.
- (1962) "Lettre a André Basterre", en *Romance de la résistance espagnole*, París, Maspero.
- (1962) "A Antonio Machado", en *Versos para Antonio Machado*, París, Ruedo Ibérico.
- (1964) "A Vicente Aleixandre", en *Homenaje a Vicente Aleixandre*, Barcelona, El Bardo.
- (1965) "A Raimon", *Palabra Nueva*, 11, enero-marzo.
- (1965) "Contigo", *Tiempos Modernos* [Buenos Aires], 2, abril.
- (1965) "Aires vascos", *Cuadernos para el Diálogo*, 20.
- (1965) "El emigrante", *Claraboya*, 9.
- (1967) "A Rubén Darío", *Ínsula*, 248-249, julio-agosto.
- (1968) "La llamada", *El Mundo* [La Habana], 10 de enero.
- (1968) "Coplas de Rafael Múgica", *Papeles de Son Armadans*, XLVIII, 143-144.
- (1969) "Homenaje a José María Pemán", *Caracola*, 200-204.
- (1969) "Yo estoy con el Ché, ¿y usted?", en *Poemas al Ché*, La Habana, Instituto del Libro.
- (1970) "España" y "Pasa y sigue", *Mensaje de Nueva York*, Segunda Época, 4, verano.
- (1970) "Todos a una", "Hay mañanas que resultan excesivamente luminosas" y "Aviso", *ABC* [Sección "...y poesía cada día"], Madrid, 26 de septiembre.
- (1971) "Plástica del toro", *El Urogallo*, 7, enero-febrero.
- (1971) "El relevo", *ABC* [Sección "...y poesía cada día"], Madrid, 26 de mayo.
- (1972) "Cantata en Cuba", *Papeles de Son Armadans*, LXIV, 192.
- (1972) "Jazz", *ABC* [Sección "...y poesía cada día"], Madrid, 23 de febrero.
- (1972) "A Pepe Amarillo, en directo", *ABC* [Sección "...y poesía cada día"], Madrid, 28 de abril.
- (1972) "Del estar sin ser", *La Nación* [Buenos Aires], 30 de octubre.
- (1973) "A Dámaso Alonso", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282.
- (1975) "Carta mortal a Pablo Neruda", en *Chile en el corazón (Homenaje a Pablo Neruda)*, Barcelona, Península.
- (1975) "Ven, Miguel", en *Homenaje a Miguel Hernández*, Barcelona, Plaza y Janés.
- (1975) "Matinal", *Nordes*, 1.

- (1976) "A José María Pemán", *Torre Tavira*, septiembre.
 (1977) "Vías de agua [fragmento]", *Litoral*, 61-63.
 (1977) "Recuerdo a Blas de Otero contra la envidia", *Papeles de Son Armadans*, LXXXV, 254.
 (1978) "A Vicente Aleixandre", *Ínsula*, 374-375, enero-febrero.
 (1978) "A Carlos Edmundo de Ory", *Operador*, 1, abril.
 (1978) "A Carlos Sanz", *Cantil*, 9, mayo.
 (1979) "Los términos" y "Bai, baño...", *Nueva Estafeta*, 3, febrero.
 (1979) "Nueve poemas prometeicos", *Nueva Estafeta*, mayo.
 (1987) "Cantata de Mnemosine", *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, 29, otoño-invierno.
 (1990) "Orígenes" (Selección de Félix Maraña), *ABC Literario*, 24 de febrero.

2. *Obra narrativa*

- (1946) *Tentativas*, Madrid, Adán; Barcelona, Seix Barral, 1972².
 (1949) *Lázaro calla*, Madrid, S. G. E. L.; Madrid, Júcar, 1974².
 (1960) *Penúltimas tentativas*, Madrid, Arión.
 (1962) *Lo uno y lo otro*, Barcelona, Seix Barral.
 (1965) *Los buenos negocios*, Barcelona, Seix Barral.
 (1980) *Memorias inmemoriales* (Edición de Gustavo Domínguez), Madrid, Cátedra.

3. *Obra teatral*

- (1963) *El relevo (divertimento poético)*, San Sebastián, Gora; Madrid, Escelicer, 1974² (Prólogo de Trino Trías).
 (1989) *Ritos y farsas. Obra teatral completa* (Epílogo y edición de Félix Maraña), San Sebastián, Txertoa.

4. *Obra ensayística*

4.1. Libros

- [1951] *El arte como lenguaje*, Bilbao, Ediciones de Conferencias y Ensayos.
 (1959) *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)* (Prólogo de Luciano del Río), Pontevedra, Ediciones Litoral, col. Huguín; Barcelona, Planeta, 1979² (edición corregida y muy aumentada).
 (1959) *Juan Manuel Caneja*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes.

- (1964) *Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix Barral; 1968²; 1971³.
- (1970) *Castilla, a Cultural Reader* (en colaboración con Phyllis Turnbull), New York, Appleton-Century-Crofts, Educational División Meredith Corporation.
- (1972) *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus.
- (1972) *La voz de los niños*, Barcelona, Laia.
- (1972) *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Júcar.
- (1974) *Los espacios de Chillida*, Barcelona, Polígrafa.
- (1987) *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Universidad Autónoma.
- (1994) *Discursos pronunciados en el Acto de Investidura de Doctor Honoris Causa del Excelentísimo Señor Gabriel Celaya*, Granada, Universidad de Granada [Edición póstuma].

4.2. Artículos

- (1947) "Defensa de nuestros poetas", *La Voz de España*, San Sebastián, 23 de diciembre.
- (1947) "Lo que "Uno" opina de la Quincena Musical", *La Voz de España*, San Sebastián, 27 de diciembre.
- (1948) "Penúltimas noticias de la poesía española", *La Voz de España*, San Sebastián, 17 de marzo.
- (1948) "Penúltimas noticias de la poesía española", *La Voz de España*, San Sebastián, 27 de marzo.
- (1948) "La obra de Juan Ramón Jiménez", *La Voz de España*, San Sebastián, 13 de abril.
- (1948) "García Lorca en San Sebastián", *La Voz de España*, San Sebastián, 2 de mayo.
- (1948) "Ricardo Molina: *Elegías de Sandúa*" (número ocho de *Cántico*, Córdoba), *Doncel*, Zaragoza, abril-mayo.
- (1948) "La tentativa de Pedro Caba", *La Voz de España*, San Sebastián, 7 de mayo.
- (1948) "El tercer camino", *La Voz de España*, San Sebastián, 15 de mayo.
- (1948) "El 'existencialismo'", *La Voz de España*, San Sebastián, 5 de junio.
- (1948) "Así es Europa", *La Voz de España*, San Sebastián, 26 de junio.
- (1948) "El cuarto 'Nadal'", *La Voz de España*, San Sebastián, 10 de julio.
- (1948) "Poesía de hoy", *La Voz de España*, San Sebastián, 24 de julio.
- (1948) "Entre Pío Baroja y Papini", *La Voz de España*, San Sebastián, 28 de julio.
- (1948) "Veinte años de poesía (1927-1947)", *Egán*, núm. 2, San Sebastián.
- (1948) "La pequeñez de Europa", *La Voz de España*, San Sebastián, 12 de agosto.
- (1948) "Bécquer, una vez más", *La Voz de España*, San Sebastián, 21 de agosto.
- (1948) "Y usted ¿qué?", *La Voz de España*, San Sebastián, 9 de octubre.

- (1948) "Un fantasma recorre Europa", *La Voz de España*, San Sebastián, 20 de octubre.
- (1948) "Poesía en el aire", *La Voz de España*, San Sebastián, 29 de octubre.
- (1948) "La poesía pura de Fernando de Herrera", *Finisterre*, Madrid, pp. 314-337.
- (1948) "El peligro de la técnica", *La Voz de España*, San Sebastián, 11 de noviembre.
- (1948) "El problema de Sartre", *La Voz de España*, San Sebastián, 2 de diciembre.
- (1948) "Más allá del psicoanálisis", *La Voz de España*, San Sebastián, 31 de diciembre.
- (1948) "El horror de 'El Ángel'", *La Voz de España*, San Sebastián, 31 de diciembre.
- (1949) "Usted como yo", *La Voz de España*, San Sebastián, 14 de enero.
- (1949) "España hace dos mil años", *La Voz de España*, San Sebastián, 28 de enero.
- (1949) "Libros nuevos: Emilio García Gómez, *Silla del moro*; Juan Bosch, *Catecismo de puericultura*; *Mundo Hispánico*", *La Voz de España*, San Sebastián, 4 de marzo.
- (1949) "Pintura de la realidad y realidad de la pintura (un artículo a cuatro manos)" (en colaboración con Carlos Ribera), *La Voz de España*, San Sebastián, 10 de marzo.
- (1949) "María Paz Jiménez tiene ángel", *La Voz de España*, San Sebastián, 10 de marzo.
- (1949) "Robert Henriques: *El capitán Smith y compañía*", *La Voz de España*, San Sebastián, 17 de marzo.
- (1949) "Lo que el público lee y el público que lee", *La Voz de España*, San Sebastián, 8 de abril.
- (1949) "Fernando Pessoa: *Ensayos sobre poesía portuguesa*", *La Voz de España*, San Sebastián, 6 de mayo.
- (1949) "El Arte como lenguaje", *Gaviota*, San Sebastián, mayo.
- (1949) "Noticia de Henry Millar", *Ínsula*, 41, Madrid, 15 de mayo.
- (1949) "Manuel Granell: *Lógica*", *La Voz de España*, San Sebastián, 26 de mayo.
- (1949) "Sólo un día entre setenta y cinco años dedica el hombre a reír", *La Voz de España*, San Sebastián, 5 de junio.
- (1949) "La exposición de A. F. Redondo", *La Voz de España*, San Sebastián, 9 de junio.
- (1949) "Cuando Bécquer estuvo en San Sebastián", *La Voz de España*, San Sebastián, 9 de julio.
- (1949) "Ricardo Gullón, José Manuel Blecua, *La poesía de Jorge Guillén*", *La Voz de España*, San Sebastián, 20 de septiembre.
- (1949) "Libros nuevos", *La Voz de España*, San Sebastián, 7 de octubre.
- (1949) "Pedro Caba: *¿Qué es el hombre?*", *La Voz de España*, San Sebastián, 22 de noviembre.

- (1949) "Cada poema a su tiempo", *Manantial*, Melilla.
- (1950) "Leyendo a Manuel Munoa", *La Voz de España*, San Sebastián, 22 de enero.
- (1950) "El porvenir del analfabetismo", *La Voz de España*, San Sebastián, 8 de marzo.
- (1950) "La personalidad literaria de Blas de Otero", *La Voz de España*, San Sebastián, 9 de noviembre.
- (1952) "Memoria de Miguel Hernández", *Unidad*, San Sebastián.
- (1952) "El cuento de 'Gu'", *Unidad*, San Sebastián, 16 de abril.
- (1952) "La mujer española es la más española de las mujeres", *Unidad*, San Sebastián, 18 de septiembre.
- (1956) Felipe San Miguel, "La España de hoy en su poesía real", *Las Españas*, México, abril.
- (1957) "Noticias literarias de España", *Excelsior*, México, 29, diciembre.
- (1958) "El hombre es el porvenir de la poesía", *Nueva Expresión*, Buenos Aires, enero.
- (1958) "El escritor y sus medios", *Ínsula*, 137, Madrid, 15 de abril.
- (1958) "Con la lírica a otra parte", *Excelsior*, México, 20 de abril; *Nuestras Ideas*, París, noviembre.
- (1958) "Notas para una *Cantata en Aleixandre*", *Papeles de Son Armadans*, XI, 32-33, Palma de Mallorca, noviembre-diciembre.
- (1959) "Doce años después", *Acento Cultural*, Madrid, 3, enero.
- (1959) "Por Machado, en Collioure y en Segovia", *Excelsior*, México, 15 de marzo.
- (1959) "L'Espagne dans sa poésie actuelle", *Europe*, núm. 360.
- (1959) Juan de Juanes, "El XX aniversario de Machado", *Las Españas*, México, julio.
- (1960) "Arte poética", *Cuadernos Ágora*, Madrid, 5, julio.
- (1960) "Rafael Múgica, Gabriel Celaya y Juan de Leceta", *Poesía de España*, 1, Madrid.
- (1961) "Xavier de Lizardi, poeta vasco", *Ínsula*, 175, Madrid, julio.
- (1961) "*Las Meninas*, de Buero Vallejo", *Índice Literario*, México, 18, julio.
- (1961) "En torno a Luis Cernuda", *El Universal*, Caracas, 21 de noviembre.
- (1962) "Poesía y circunstancia", *El Universal*, Caracas, 6 de febrero.
- (1962) "Tirios y troyanos (sobre poesía y política)", *Ínsula*, 184, Madrid, marzo.
- (1962) "Con Machado en Collioure", *El Universal*, Caracas, 20, de marzo.
- (1962) "Penúltimas noticias de Vicente Aleixandre", *El Universal*, Caracas, 24, abril.
- (1962) "La actualidad de Miguel Hernández", *Excelsior*, México, mayo; *Nuestras Ideas*, París, 1962.
- (1964) "Last encounter with Lorca", *The Massachusetts Review*, Massachusetts, Summers (traducción de José Yglesias).
- (1965) "La poesía oral", *Revista de Occidente*, Segunda época, VIII, Madrid, enero-febrero-marzo.

- (1966) "Un recuerdo de Federico García Lorca", *Realidad*, Roma, abril.
- (1968) "La responsabilidad del escritor", *Congreso Cultural de La Habana* [vers. francesa en *Gabriel Celaya. Choix de textes* (Estudio de Pierre-Olivier Seirra), París, Pierre Seghers Editeur, 1970; vers. española en CELAYA, Gabriel, *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*, Barcelona, Planeta, 1979²].
- (1970) "Poesía y cine", *Triunfo*, Madrid, 20 de noviembre.
- (1972) "Pablo Neruda, poeta del Tercer Día de la Creación", *Revista de Occidente*, Segunda época, Madrid, febrero.
- (1972) "Pío Baroja y San Sebastián", en *Encuentros con don Pío*, Madrid, Editorial Alborak.
- (1972) "Uts-Cero, de Javier Aguirre", en *Anticine (Apuntes para una teoría)*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- (1974) "La poesía nativa y la emigrante", *Cuadernos para el Diálogo*, Extra XLII, agosto.
- (1976) "La poesía cantada", *Berriak*, San Sebastián, 1976.
- (1976) "Recordando a García Lorca", *El País*, Madrid, 10 de junio.
- (1979) "Hablo de Pedro Guerrero", *Márgenes*, otoño.
- (1982) "La cultura vasca", *El País / Libros*, 123, Madrid, 28 de febrero.

4.3. Cartas abiertas

- (1947) "Sobre poetas y poesía (carta abierta a W. Noriega)", *La Voz de España*, San Sebastián, 16 de diciembre.
- (1949) "Carta abierta a Victoriano Crémer", *España*, núm. 39, León.
- (1952) "Una carta de Gabriel Celaya y un punto sobre la i", *Unidad*, San Sebastián, 9 de abril.
- (1955) "Carta a Alfonso Canales", *Caracola*, núm. 29, Málaga; *Poesía Española*, 41, Madrid, mayo.
- (1956) "Carta abierta de Gabriel Celaya a José García Nieto", *Boletín de la Unión de Intelectuales de México*, México, 15 de octubre.
- (1961) "Carta abierta a Carlos Murciano", *Ínsula*, 180, Madrid, noviembre.
- (1964) "San Juan de la Cruz y pistolas al santo", *La Estafeta Literaria*, 297, Madrid, 1, agosto.
- (1966) "Carta a un poeta andaluz" en "Notas y encuestas sobre la 'generación sevillana del cincuenta y tantos'", *Caracola*, 168-169, Málaga, octubre-noviembre.
- (1967) ["Una teoría del plagio: el equipo"], *La Estafeta Literaria*, 366, Madrid, marzo.
- (1975) "Carta... sobre Antonio Machado", *Informaciones. Suplemento de las Artes y de las Letras*, 367, Madrid, 24 de julio.
- (1985) "Palabras para Larrea", en *Al amor de Larrea (Actas de las Primeras Jornadas Internacionales Juan Larrea)*, San Sebastián-Bilbao.

4.4. Prólogos, notas e introducciones

4.4.1. A libros y catálogos

- (1949) “¿Qué es la poesía?”, *Antología de Horas poéticas*, San Sebastián (S / E).
- (1950) “María Paz Jiménez”, *Catálogo de la Exposición*, Librería Clan de Madrid, 1-15 de mayo.
- (1951) “Esther Navaz”, *Catálogo de la Exposición*, Librería Clan de Madrid.
- (1952) “María Paz Jiménez tiene un mundo propio”, *Catálogo de la Exposición*, Galería Estilo de Madrid, 14-28 de mayo.
- (1952) “Así es Manuel Pinillos”, en PINILLOS, Manuel, *De hombre a hombre*, Las Palmas de Gran Canarias, Alisio.
- (1960) “Prólogo”, *4 poetas de hoy: Julio F. de Maruri, José M^a de Baldasúa, Vidal de Nicolás, Gregorio San Juan*, Bilbao, Asociación Artística Vizcaína.
- (1969) “Rimbaud sin más”, en RIMBAUD, Arthur, *Una temporada en el infierno*, Madrid, Alberto Corazón Editor; 1972².
- (1973) “Lugar de encuentros”, *Catálogo de la Exposición de Eduardo Chillida*, Galería Maeght de París, junio.

4.4.2. A sus propios libros y publicaciones

- (1949) “Digo, dice Juan de Leceta”, *Las cosas como son (un “decir”)*, Santander, La Isla de los Ratones.
- (1952) “Poesía eres tú”, *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, Distribuciones Mares.
- (1953) “Nadie es nadie”, *Paz y concierto*, Madrid, El Pájaro de Paja.
- (1960) “Nota”, *Poesía urgente*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- (1962) “Prólogo”, *Poesía (1934-1961)*, Madrid, Giner.
- (1964) “Preámbulo”, *Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix Barral.
- (1970) “Prólogo”, *Castilla, a Cultural Reader* (en colaboración con Phyllips Turnbull), New York, Appleton-Century-Crofts Educational Division Meredith Corporation.
- (1972) “Nota”, *Tentativas*, Barcelona, Seix Barral, segunda edición.
- (1972) “Preliminares”, *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus.
- (1972) “Introducción”, *La voz de los niños*, Barcelona, Editorial Laia.
- (1973) “Nota”, *El Derecho y el revés*, Barcelona, Llibres de Sinera.
- (1973) “Nota”, *Dirección prohibida*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- (1974) “Noticia”, *Las cartas boca arriba*, Madrid, Turner, segunda edición.
- (1975) “Nota”, *Cantos iberos*, Madrid, Turner, segunda edición.
- (1975) “Introducción”, *Itinerario poético*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- (1976) “Introducción”, *Lo demás es silencio*, Madrid, Turner, segunda edición.

- (1977) "Prólogo", *De claro en claro*, Madrid, Turner, segunda edición.
 (1977) "Prólogo", *Parte de guerra*, Barcelona, Editorial Laia.
 (1977) "Prólogo", *El hilo rojo*, Madrid, Alberto Corazón Editor.
 (1979) "Prólogo a la segunda edición" de *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, Barcelona, Planeta, segunda edición.
 (1980) "Prólogo", *Memorias inmemoriales*, Madrid, Cátedra.
 (1982) "Hacia una poesía órfica", *Penúltimos poemas*, Barcelona, Seix Barral.
 (1990) "Poesía y origen", *Orígenes / Hastapenak*, San Sebastián, Universidad del País Vasco.

5. *Obra plástica*

- (1996) MÚGICA, Rafael, *Los dibujos de Gabriel Celaya* (Edición de Juan Pérez de Ayala), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes-Koldo Mitxelena Kulturunea [Edición póstuma].

6. *Traducciones*

6.1. **Libros de poesía traducidos**

- (1947) Rainer María Rilke, *Cincuenta poemas franceses*, San Sebastián, Norte.
 (1947) William Blake, *El libro de Urizen*, San Sebastián, Norte.
 (1947) Jean Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, San Sebastián, Norte; Madrid, Visor, 1969²; 1972³.
 (1954) Paul Eluard, *Quince poemas*, Guadalajara, Doña Endrina.

6.2. **Poemas traducidos**

- (1948) Louis Aragon, "La caja de las mariposas" y "España en el corazón", *Espadaña*, 36.
 (1951) Jacques Prévert, "Poemas", *Ámbito*, 2.
 (1952) Paul Eluard, "La cabeza contra las paredes", *Trilce*, 5.
 (1952) Paul Eluard, "Poema", *Trilce*, 6.
 (1952) Paul Eluard, "La poesía debe tener por fin la verdad práctica", *Deucalión*.

7. *Entrevistas y declaraciones*

- (1947) "'Norte', en San Sebastián" (Entrevista de Germán Bleiberg), *Unidad*, San Sebastián, 23 de julio.

- (1949) "¿Qué opina usted de la Quincena Musical?", *La Voz de España*, San Sebastián, 29 de septiembre.
- (1949) "Seis preguntas" (Entrevista de Luciano del Río), *El Faro de Vigo*, Vigo.
- (1951) "Diálogos donostiarra" (Entrevista de Alberto Clavería), *La Voz de España*, San Sebastián, 23 de enero.
- (1951) "Gabriel Celaya a J. I. Taibo", *Claridades*, octubre.
- (1951) "Diálogo entre dos poetas: Gerardo Diego y Gabriel Celaya", *La Voz de España*, San Sebastián, 21 de octubre.
- (1952) "¿Qué es la poesía social?" (Respuesta a una encuesta), *El Correo Literario*, Madrid.
- (1958) "¿Por qué y para qué escribe?", *Mediodía*, 2, 11 de diciembre.
- (1959) "[Entrevista con Daniel Sueiros]", *Pueblo*, Madrid, 11 de julio.
- (1959) "Gabriel Celaya al habla" (Encuesta), *La Voz de España*, San Sebastián, julio.
- (1961) "[Entrevista con Alfau]", *Hierro*, Bilbao, 15 de mayo.
- (1961) "Respuesta a una encuesta sobre Góngora", *Ínsula*, julio-agosto.
- (1963) "Respuesta a '¿En qué situación se encuentra la joven poesía española?'" , *Presencia*, 3, marzo.
- (1963) "Coloquio sobre poesía popular", *Verbo*, 32-33, enero-febrero y julio-septiembre.
- (1963) "[Entrevista con Arrigo Reppeto]", *Avanti*, Roma, 20 de junio.
- (1963) "[Entrevista con Sergio Vilar]", *Arte y libertad*, New York, Las Américas Publishing Company.
- (1963) "[Entrevista con Ricardo Doménech]", *Ínsula*, julio.
- (1963) "[Entrevista con Díaz Lastra]", *Marca*, México, 8 de octubre.
- (1963) "[Entrevista con 'Ras']", *El Nacional*, Caracas, 10 de noviembre.
- (1963) "[Entrevista con Urbano Tavares]", *República*, Lisboa, 22 de noviembre.
- (1964) "[Entrevista con Javier de Aramburu]", *La Voz de España*, San Sebastián, 28 de junio.
- (1965) "Gabriel Celaya, uno de los primeros promotores de la 'poesía social'" (Entrevista de Miguel Fernández), *España*, Tánger, 30 de septiembre.
- (1966) "Gabriel Celaya: un vasco radical" (Entrevista de José Miguel Ullán), *El Adelanto*, Salamanca, 17 de marzo.
- (1967) "[Entrevista con José Carlos Clemente]", *El Pensamiento Navarro*, Pamplona, 11 de junio.
- (1967) "[Entrevista con Roberto Branly]", *La Gaceta de Cuba*, La Habana, diciembre.
- (1968) "[Entrevista con José Batlló]", *Si la Pildora Bien Supiera*, Ontario (Canadá), enero-marzo.
- (1968) "[Entrevista con Alfonso Martínez Mena]", *SP*, Madrid, 18 de junio.
- (1968) "Celaya, premio Taormina" (Entrevista de Alfonso Martínez Mena), *SP*, Madrid, 23 de noviembre.
- (1968) "[Entrevista con Luis María Lizonda]", *El Norte de Castilla*, Valladolid, 15 de diciembre.

- (1969) “[Entrevista con Miranda Rinaldi]”, *Firme Nostre*, Firenze, junio.
- (1970) “[Entrevista con Lino Mondragón]”, *Criba*, Madrid, 18 de julio.
- (1971) “Gabriel Celaya”, *Cuadernos para el Diálogo*, 19, col. Los Suplementos, Madrid, septiembre.
- (1971) “[Entrevista con Alfonso López Gradolí]”, *Avanzada*, Madrid, septiembre.
- (1971) “[Entrevista con Agustín Pons]”, *El Noticiero Universal*, Barcelona, 27 de octubre.
- (1971) “[Entrevista con María José Arias]”, *Express*, Barcelona, octubre.
- (1972) “‘Gabriel Celaya: Mis poemas, cantados por Paco Ibáñez, me han abierto un camino en Hispanoamérica’” (Entrevista de Albino Mallo), *Unidad*, San Sebastián, 18 de enero.
- (1972) “[Entrevista]”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de marzo.
- (1972) “[Entrevista con M. C. de Celis]”, *El Adelanto*, Salamanca, 22 de abril.
- (1972) “[Entrevista con Daniel Barros]”, *La Nación*, Buenos Aires, octubre.
- (1973) “Coloquio sobre ‘Création et public’”, *Création et public*, Paris, Ed. E. de Boccard.
- (1975) “Gabriel Celaya: La constante preocupación por el hombre” (Entrevista), en Antonio Beneyto, *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Euros.
- (1976) “La poesía es un modo de crear experiencia colectiva” (Entrevista de Gloria Otero), *El País*, Madrid, 26 de junio.
- (1979) “Gabriel Celaya, sólo poeta” (Entrevista de Jorge Cela Trulock), *Nueva Estafeta*, 3, febrero.
- (1979) “Gabriel Celaya y la conciencia colectiva” (Entrevista de Álvaro Bermejo Marcos y Fernando Aramburu Irigoyen), *Kantil*, 13, febrero.
- (1980) “Gabriel Celaya: ‘No sólo soy un poeta social’” (Entrevista de Rosa María Pereda), *El País / Libros*, Madrid, 27 de julio.
- (1981) “Gabriel Celaya como ingeniero sentimental” (Reportaje-Entrevista de Manuel Vicent), *El País*, 21 de noviembre.
- (1982) “Gabriel Celaya y Amparo Gastón: Las cosas como son” (Entrevista de Lilian Goligorsky), *Jano (Medicina y Humanidades)*, 462, 13-19 de marzo.
- (1987) “Gabriel Celaya: ‘Hemos cambiado la vida’” (Entrevista de Antonio Santamarina), *Mundo Obrero*, Madrid, 8 de enero.
- (2004) “Entrevista con Fernando González Lucini”, *Caleta*, Segunda Época, 10 [Entrevista publicada póstumamente, aunque realizada meses antes del fallecimiento del poeta].

Referencias bibliográficas*

- Aguirre, J. M. (1950), "Un poeta de verdad. Rafael Gabriel Juan Música Celaya Leceta", *El Noticiero*, Zaragoza, 15, octubre.
- Aleixandre, V. (1958), *Los encuentros*, Madrid, Guadarrama.
- Antología consultada de la joven poesía española* (1952), Santander, Bedia [Valencia, Distribuciones Mares]; Valencia, Prometeo, 1983, edición facsímil (prólogo de Josefina Escolano).
- Ascunce, J. A. (1984), "La poesía social y Gabriel Celaya", en *Gabriel Celaya. Homenaje / Omenaldía*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa.
- (1989), "La técnica de las frases hechas en la poesía de Gabriel Celaya: *Las cosas como son*", *Antipodas (Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland)*, 2, pp. 85-95.
- Aullón de Haro, P. (2001), *Teoría general del personaje*, Madrid, Heraclea.
- Azaola, J. M. de (1948), "Una obra poética", *Boletín de Amigos Vascos del País*, Cuaderno 1, San Sebastián, año IV.
- (1949), "Otros dos libros de Rafael Música", *Egán*, enero-febrero-marzo, pp. 30-32.
- Bajtín, M. (1929), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- (1965), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974.
- Barral, C. (1953), "Poesía no es comunicación", *Laye*, 23, abril-junio, 1953, pp. 143-146.
- (1969), "Reflexiones acerca de la aventura del estilo en la penúltima literatura española", *Cuadernos para el Diálogo*, núm. XIV Extraordinario ("Treinta

* El lector debe consultar las referencias de las publicaciones de Gabriel Celaya en la anterior bibliografía específica de nuestro escritor, con el objeto de evitar duplicaciones. En esta parte, pues, podrá encontrar el resto de referencias.

- años de literatura: narrativa y poesía española [1939-1969]”), mayo, pp. 39-42.
- Benet, A. (1951), *La trayectoria poética de Gabriel Celaya*, Alicante, Verbo.
- Beneyto, A. (1975), *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Euros, 1975².
- Bermejo Marcos, A. y Aramburu Irigoyen, F. (1979), “Gabriel Celaya y la conciencia colectiva” (Entrevista), *Kantil*, 13, febrero.
- Bleiberg, G. (1947), “‘Norte’, en San Sebastián” (Entrevista), *Unidad*, San Sebastián, 23, julio.
- (1948), “Crónica donostiarra”, *Cuadernos de Literatura*, enero-febrero.
- (1972), *Diccionario de Literatura Española*, Madrid, Revista de Occidente, 1972⁴.
- Bodini, V. (1971), *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets.
- Bousoño, C. (1964), “Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea”, *Papeles de Son Armadans*, CI, agosto, pp. 121-184.
- (1952), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970⁵.
- Buckley, R. y Crispín, J. (1973), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza.
- Caballero Bonald, J. M. (1962), “Gabriel Celaya: Poesía (1934-1961)”, *Ínsula*, 190, septiembre.
- (1987), “La casa de Celaya”, en *Noticia de Gabriel Celaya*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 23-24.
- Candela, F. (1947), “En torno a la poesía”, *La Voz de España*, San Sebastián, 18, diciembre.
- Cano, J. L. (1960), “Una revista ‘RESIDENCIA’”, *Ínsula*, 169, diciembre, p. 6.
- Cano Ballesta, J. (1972), *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos.
- Cela, C. J. (1952), *Del Miño al Bidasoa*, Barcelona, Noguer.
- Cela Trulock, J. (1979), “Gabriel Celaya, sólo poeta”, *Nueva Estafeta*, 3, febrero.
- Chicharro, A. (1981), “Una carta de Juan Ramón Jiménez sobre la cuestión poeta / público, en *Criatura afortunada (Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez)*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, pp. 41-54.
- (1983), *El pensamiento literario de Gabriel Celaya (Evolución y problemas fundamentales)*, Granada, Universidad de Granada.
- (1985), *Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya*, Granada, Universidad de Granada.
- (1987), *Gabriel Celaya frente a la literatura española*, Sevilla, Alfar.
- (1989), *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya* (Prólogo de Antonio Sánchez Trigueros), Granada, Universidad de Granada.
- (1998), “Poéticas rehumanizadoras en la España del medio siglo: La *Antología Consultada de la Joven Poesía Española*”, en LEDESMA PEDRAZ, M. (ed.), *Ensayo y creación literaria. I Seminario del Aula de Literatura Comparada*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 15-34.

- Crémer, V. (1978), "¡Espadaña a la vista! (El resplandor de las cenizas)", en *Espadaña (Revista de Poesía y Crítica)* (edición facsímil), León, Espadaña Editorial.
- Cruz, M. (2002), *Filosofía contemporánea*, Madrid, Taurus.
- Delgado Valhondo, J. (1949), "Gabriel Celaya y Juan de Leceta (dos poetas en una sola persona)", *Extremadura*, 26, abril.
- Díaz, E. (1974), *Pensamiento español (1939-1973)*, Madrid, Edicusa.
- Diego, G. (ed.) (1932), *Antología de la poesía española, 1915-1931*, Madrid, Signo.
- Domínguez, G. (1980), "Introducción", en CELAYA, G., *Memorias inmemoriales*, Madrid, Cátedra, pp. 9-48.
- Eagleton, T. (1978), *Literatura y crítica marxista* (introducción y notas de A. Sorel), Madrid, Zero-ZYX.
- (1983), *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1988.
- Extremera Tapia, N (1979), "Fernando Pessoa y las Estéticas de *Orpheu*", en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, tomo 1, pp. 455-458.
- Fernández, M. (1952), "*Las cartas boca arriba*, de Gabriel Celaya", *Alcándara*, 2.
- (1965), "Gabriel Celaya, uno de los primeros promotores de la 'poesía social'" (Entrevista), *España*, Tánger, 30, septiembre.
- Frutos, E (1963), "Gabriel Celaya, vocación poética", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 10, agosto.
- 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.
- García de la Concha, V. (1969), "*Espadaña* (1944-1951), biografía de una revista de poesía y crítica", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 236-237, agosto, pp. 380-397.
- (1973), *La poesía española de posguerra*, Madrid, Prensa Española.
- García Montero, L. (1985), "La poesía de Celaya", *Cuadernos del Mediodía del Diario de Granada*, Granada, 8, febrero.
- (1986), "Del cincuenta en adelante", *Olvidos de Granada*, núm. 13 (Extraordinario 'Palabras para un tiempo de silencio'), pp. 147-149.
- García Nieto, J. (1955), "Carta a Gabriel Celaya", *Poesía Española*, 46, octubre.
- García Rico, E. (1971), "Gabriel Celaya" (entrevista), *Cuadernos para el Diálogo*, 19, col. "Los Suplementos".
- Garrido Gallardo, M. A. (1975), *Introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, S. G. E. L.
- Garrote, V. (1949), "Desde el Norte", *Trabajos y días*, 11, abril-mayo.
- Gastón, A (1981), "Celaya, hoy", prólogo a CELAYA, G., *Poesía, hoy (1968-1979)*, Madrid, Espasa Calpe.
- Genette, G. (1966), *Figures 1*, Paris, Seuil.
- Gil, I. M. (1948), "Cuatro libros de Gabriel Celaya", *Heraldo de Aragón*, 26, febrero.

- Gil de Biedma, J. (1974), *Diario de un artista seriamente enfermo*, Barcelona, Lumen.
- Girolamo, C. di (1978), *Teoría crítica de la Literatura*, Barcelona, Crítica.
- Goligorsky, L. (1982), "Gabriel Celaya y Amparo Gastón: Las cosas como son" (Entrevista), *Jano (Medicina y Humanidades)*, 462, 13-19, marzo.
- González, A. (1977), "Celaya, 30 años después (Juan de Leceta)", *Triunfo*, núm. 730, 22, enero.
- , "Introducción" (1977), en CELAYA, G., *Poesía*, Madrid, Alianza.
- (1987), "Inquisición de Gabriel Celaya (notas para un anteproyecto de retrato imposible)", en: *Noticia de Gabriel Celaya*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 11-12.
- González de Ávila, M. (1997), "Sobre ciencia y verdad en el estudio crítico de los signos", *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, 11.
- González de Lama, A. (1949), "Prosaísmo", *España*, 38.
- (1949), "Las cosas como son, de Gabriel Celaya y Juan de Leceta", *España*, 40.
- Grande, F. (1969), "1939, Poesía en castellano, 1969", *Cuadernos para el Diálogo*, núm. XIV Extraordinario ("Treinta años de literatura: narrativa y poesía española [1939-1969]"), mayo, pp. 43-61.
- (1970), *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus.
- Gullón, R. (1949), "Los caminos del romanticismo", *Alerta*, Santander, 20, abril.
- Heraldo de Aragón* (1949), "Gabriel Celaya y compañía", Zaragoza, 15, mayo (firmado con las iniciales L. H. G.).
- Jakobson, R. (1960), "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Lasagabaster, J. M. (S/F), "La prosa narrativa de Gabriel Celaya", en *Homenaje a Ignacio Elizalde. Estudios literarios*, Universidad de Deusto (separata).
- Lázaro, F. (1976), "El realismo como concepto crítico literario", en *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus.
- Lechner, J. (1975), *El compromiso en la poesía española del siglo XX Parte segunda: de 1939 a 1974*, Leiden, Universitaire Presse.
- Luis, L. de (1948), "Objetos poéticos, de Gabriel Celaya", *Ínsula*, 33, septiembre.
- (1965), *Poesía social. Antología*, Madrid, Alfaguara.
- (1987), "Gabriel Celaya entre la conciencia mágica y la conciencia colectiva", en *Noticia de Gabriel Celaya*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 33-37.
- Mainer, J.-C. (ed.) (1994), *Historia y crítica de la literatura española, 6/1: Modernismo y 98. Primer suplemento*, al cuidado de Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- Maraña, F. (1984), "Gabriel Celaya, desde la parte vieja donostiarra, mirando al Mundo", en *Gabriel Celaya. Homenaje / Omenaldia*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa.

- (1989), “Epílogo: El sentimiento dramático en Gabriel Celaya”, en CELAYA, G., *Ritos y farsas (Obra teatral completa)*, San Sebastián, Editorial Txertoa, pp. 161-200.
- (1990a), “Las antologías poéticas de Gabriel Celaya, en CELAYA, G., *Gaviota. Antología esencial*, Madrid, Repsol, pp. 7-14.
- (1990b), “Celaya vive”, *El Mundo*, Madrid, 4, marzo.
- Matamoro, B. (1980), *Saber y literatura. Por una epistemología de la crítica literaria*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- Mercader, T. (1949), “Gabriel Celaya y sus libros”, *Al-Motamid*, Melilla, núm. 17, junio.
- Moreiras, J. M. (1967), “Vasco y chino”, *La Estafeta literaria*, 362, 28, enero.
- Murciano, C. (1961), “La buena vida, de Gabriel Celaya”, *Poesía Española*, 104, agosto.
- Nora, E. de. (1952), “Respuestas muy incompletas”, en *ANTOLOGIA consultada de la joven poesía española*, Santander, Bedia [Valencia, Distribuciones Mares]; Valencia, Prometeo, 1983, edición facsímil (prólogo de Josefina Escolano), pp. 149-157.
- (1978), “Espadaña, 30 años después”, en *Espadaña (Revista de Poesía y Crítica)* (edición facsímil), León, Espadaña Editorial, pp. IX-XVII.
- “Noriega, W.” (1947), “Poetas y poesía”, *La Voz de España*, San Sebastián, 14, diciembre.
- (1947), “Más sobre poetas y poesía”, *La Voz de España*, San Sebastián, 19, diciembre.
- Pereda, R. M.^a (1980), “Gabriel Celaya: ‘No sólo soy un poeta social’” (Entrevista), *El País / Libros*, Madrid, 27, julio.
- Pérez Masegosa, A. (1947), “Tentativas, de Gabriel Celaya”, *Ínsula*, 15, enero.
- Pérez Valiente, S. (1949), “Mapa poético de España: Guipúzcoa”, *Informaciones*, Madrid, 26, enero.
- Pinillos, M. (1952), *De hombre a hombre* (Prólogo de Gabriel Celaya), Las Palmas de Gran Canaria, Alisio.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1990), “Cela y la tradición viajera del noventa y ocho”, *Ínsula*, 518-519, febrero-marzo, pp. 58-59.
- Prego, A. (1947), “Gabriel Celaya: Tentativas”, *El Correo Español*, 5, febrero.
- Rodríguez, C. (1963), “Unas notas sobre poesía”, en RIBES, F. (ed.), *Poesía última*, Madrid, Taurus.
- Rogers, P. P. y Lapuente, F. A. (1977), *Diccionario de seudónimos literarios españoles*, Madrid, Gredos.
- Rubio, F. (1976) *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner.
- Ruiz, L. A. (1956), *Diccionario de la literatura universal*, Buenos Aires, Rial.
- Sánchez-Mesa Martínez, D. (1992), “La carnavalización en la crítica y la narrativa de Francisco Ayala”, en SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. y CHICHARRO CHAMORRO, A. (eds), *Francisco Ayala, teórico y crítico literario*, Granada, Diputación Provincial.

- Sáinz de Robles, F. C. (1954), *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Madrid, Aguilar, 1954².
- Santamarina, A. (1987), "Gabriel Celaya: 'Hemos cambiado la vida'" (Entrevista), *Mundo Obrero*, Madrid, 8, enero.
- Santos, D. (1959), "Las tentativas de Gabriel Celaya", *Arriba*, Madrid, 22, noviembre.
- Semprún, J. (1977), *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta.
- Talens, J. y Company, J. M. (1985), "De la retórica como ideología", *Eutopías (Teoría, Historia, Discurso)*, I. 3.
- Torrente Ballester, G. (1956), *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- Trías Folch, L. (1979), *Fernando Pessoa: sensacionismo y heteronimia* (tesis doctoral), Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras.
- Tuero, F. (1947), "Gabriel Celaya: *Tentativas*", *La Voz de España*, San Sebastián, 29, septiembre.
- Ullán, J. M. (1965), "Canción de Euzkadi", *El Adelanto*, Salamanca, 12, diciembre.
- (1966), "Gabriel Celaya: un vasco radical" (Entrevista), *El Adelanto*, Salamanca, 17, marzo.
- Valente, J. A. (1963), "Conocimiento y comunicación", en RIBES, F. (ed.), *Poesía última*, Madrid, Taurus.
- Valle, T. del (1987), "La mujer vasca a través del análisis del espacio", en *Mujer vasca. Imagen y realidad*, Barcelona, Anthropos, pp. 41-54.
- Valverde, J. M^a (1977), "Introducción", en CELAYA, G., *Poesías Completas. Tomo 1 (1932-1939)*, Barcelona, Laia.
- Vilar, P. (1975), *Historia de España*, Paris, Librairie Espagnole.
- Vivas, A. (1984), *Lo que faltaba de Gabriel Celaya* (entrevista), Madrid, Anjana.
- Vicent, M. (1981), "Gabriel Celaya como ingeniero sentimental" (Reportaje-entrevista), *El País*, Madrid, 21, noviembre.
- Ynduráin, F. (1952), "Tres poetas: Gabriel Celaya (...)", *El Noticiero*, Zaragoza, 9, diciembre.
- Zardoya, C. (1949), "Rafael Múgica: *La soledad cerrada*", *Corcel*, núm.16.
- Zavala, I. M. (1991), *La posmodernidad y Mijail Bajtin (Una poética dialógica)*, Madrid, Espasa Calpe.

NOTA SOBRE LA PROCEDENCIA DE LOS TRABAJOS

- (1980) "*Revasquizar España*": *Reflexiones en torno a Iberia sumergida de Gabriel Celaya*, Granada, Universidad de Granada, Curso de Estudios Hispánicos [pp. 18-48].
- (1980) "Heteronimia e ideologías estéticas: Fernando Pessoa y Gabriel Celaya", en *Homenaje a Camoens (Estudios y Ensayos Hispano-Portugueses)*, Granada, Universidad de Granada.
- (1983) "Juan Ramón Jiménez visto por Gabriel Celaya", en *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, celebrado en La Rábida durante el mes de junio de 1981, organizado por la Excm. Diputación Provincial y la Universidad de Sevilla, Huelva, Diputación Provincial, Instituto de Estudios Onubenses, Tomo I, pp. 253-258.
- (1985) "Noticia biobibliográfica de Gabriel Celaya (1911-1950)", en *Estudios Románicos dedicados al Profesor Andrés Soria Ortega*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Filología Románica, Tomo II, pp. 117-133.
- (1986) "Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española", en GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983, Madrid, C. S. I. C., pp. 603-617.
- (1986) "De viejos y jóvenes poetas en la España del medio siglo", *Olvidos de Granada*, núm. 13, Extraordinario ["Palabras para un tiempo de silencio ("Encuentro sobre la poesía y la novela de la generación de los cincuenta)"], pp. 151-153.
- (1986) "*Espadaña* y el prosaísmo: un caso particular", en CONCHA, V. G. de la *et alii*, *Literatura Contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, pp. 191-197.
- (1987) "«Poesía eres tú» (Sobre la poética de Gabriel Celaya)", en *Noticia de Gabriel Celaya*, Catálogo de la exposición "Gabriel Celaya, Premio Nacional

- de las Letras Españolas, 1986", Biblioteca Nacional, noviembre-diciembre, 1987, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 29-31.
- (1987) "Una lección de poesía y vida: la trayectoria literaria y humana de Gabriel Celaya", seguido de "Su relación con la poesía cordobesa" y de "Una carta inédita dirigida a Antonio Chicharro", *Cuadernos del Sur (Suplemento de Cultura de Diario Córdoba)*, núm. 16, Córdoba, 26 de marzo.
- (1988) "Pablo Neruda visto por Gabriel Celaya", *Mundaiz (Revista Crítica del Libro Universitario / Unibersitate liburuaeren aldizkari kritikoa)*, núm. 35 zb, enero-junio, pp. 5-10.
- (1988) "El sur de Gabriel Celaya", *Cuadernos del Sur (Suplemento de Cultura de Diario Córdoba)*, núm. 61, Córdoba, 31 de marzo.
- (1989) "Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya", en *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad de Granada, Tomo I, pp. 371-385.
- (1989) "El autor de *Ángel fieramente humano* visto por Celaya", *Cuadernos del Sur (Suplemento de Cultura de Diario Córdoba)*, núm. 117, 8 de junio.
- (1990) "Estudio preliminar", en CELAYA, Gabriel, *Antología Poética* (edición de A. Chicharro Chamorro), Madrid, Alhambra Longman [pp. 24-48 y 171-175].
- (1990) "Primeras exploraciones poéticas y vuelos bajos de Gabriel Celaya", *Zurgai (Euskal Herriko Olerkiaren Aldizkaria / Poetas por su Pueblo)*, Bilbao, diciembre, número especial "Poetas vascos", pp. 83-89.
- (1990) "Los pasos contados (Gabriel Celaya según Gabriel Celaya)", en *Gabriel Celaya. Premio Nacional de las Letras Españolas 1986*, Barcelona, Anthropos-Ministerio de Cultura (Centro de las Letras Españolas), pp. 55-84.
- (1990) "Del escritor y sus medios", *Granada 2000*, Granada, 15 de junio.
- (1991) "Cela / Celaya (De escritores y escrituras)", en *La palabra en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, Murcia, Paraninfo, vol. II, pp. 47-64.
- (1992) "Tentativas, de Gabriel Celaya, en su lógica interna", *Zurgai (Euskal Herriko Olerkiaren Aldizkaria / Poetas por su Pueblo)*, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, diciembre, número especial "Gabriel Celaya", pp. 22-24.
- (1994) "Aspectos de una poética y poesía carnalesco-nihilistas en Gabriel Celaya", en ASCUNCE, José Ángel (ed.), *Gabriel Celaya: contexto, ética y estética*. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura, San Sebastián, Universidad de Deusto, pp. 117-128.
- (1994) *Discursos pronunciados en el Acto de Investidura de Doctor Honoris Causa del Excelentísimo Señor Gabriel Celaya*, Granada, Universidad de Granada, 1994.
- (1995) "Unidad y diversidad en la poesía de Gabriel Celaya", en MARAÑA, Félix (ed.), *Encuentro con Gabriel Celaya. Noción y memoria de poeta (1911-1991)*, San Sebastián, Euskal Herriko Unibersitate / Universidad del País Vasco, Uda Ikastaroak / Cursos de Verano, pp. 47-69.
- (1995) "Recepción del 98 en la poesía y en la crítica de Gabriel Celaya", *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios Segunda Época*, Tomo 6, núm.

- 1, Actas del Simposio Internacional "Recepción del 98 a partir de 1939", Universiteit van Amsterdam, pp. 127-138.
- (1996) "El Ingeniero del verso Gabriel Celaya, Doctor *Honoris Causa* por Teoría de la Literatura: justificación y las adhesiones de Ángel González y Caballero Bonald", *Discurso*, núms. 9/10, pp. 179-183.
- (1997) *De un dulce sentimiento de origen en Gabriel Celaya*, Torredonjimeno, Ayuntamiento de Torredonjimeno, Casa Municipal de Cultura, col. "Pliegos de Don Ximeno", tercera entrega.
- (1997) "En la luz negra y radiante: Poética, tipología metafórica y simbolización surrealistas en *Poemas de Rafael Múgica*, de Gabriel Celaya", en HANSEN, Hans Lauge y JENSEN, Julio (eds.), *La metáfora en la poesía hispánica (1855-1936)*. Actas del Simposio celebrado en la Universidad de Copenhague, 25 y 26 de septiembre de 1996, Sevilla, Ediciones Alfar, pp. 141-158.
- (1998) "Vicente Aleixandre y Gabriel Celaya: dos poetas encontrados", *Extramuros. Revista Literaria*, núms. 11-12, octubre, Suplementos Especiales núm. 7 ("Homenaje a Vicente Aleixandre en el Centenario de su Nacimiento"), pp. 15-16.
- (1999) CELAYA, Gabriel, *Danzas* (edición e introducción de Antonio Chicharro), Granada, Asociación de Padres de Alumnos "Torres Bermejas"-Instituto "Alhambra", 1999, col. Espada de Luz, núm. 5.
- (1999) "Presentación", en MÚGICA, Rafael, *Marea del silencio* (edición facsímil de la primera edición, de 1935), San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 1999, pp. IX-XIV.
- (2000) "Un día que no nombro", *Ideal. Artes y Letras (Suplemento de Cultura)*, 8 de agosto.
- (2001) "Recordando a Gabriel Celaya", *Ideal. Artes y Letras (Suplemento de Cultura)*, 17 de abril.
- (2001) "Arte ibero y poesía: «La Dama de Baza», de Celaya", *Ideal. Artes y Letras (Suplemento de Cultura)*, 4 de septiembre.
- (2001) "La vida par: La mujer / lo femenino en la poesía de Gabriel Celaya", *Ficciones*, 2ª época, número doble 7/8, pp. 69-76.
- (2005) "«Elegía del muerto juvenil», poema inédito de Gabriel Celaya en memoria de Federico García Lorca", en *Solo de amigos. Homenaje al poeta José G. Ladrón de Guevara*, Granada, Dauro, 2005, pp. 28-31.
- (2005) "Cuatro cartas de Gabriel Celaya de interés teórico y crítico literario", *Extramuros. Revista de Literatura*, 38-39, pp. 50-57.
- (2006) "De ciencia y poesía en Gabriel Celaya: *Lírica de cámara* y la física cuántica", *República de las Letras. Revista Literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 94 ("Einstein, un científico humanista"), febrero, 2006, pp. 122-143.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	11
1. POESÍA Y VIDA	15
Noticia biobibliográfica.....	15
Heteronimia e ideologías estéticas.....	45
Los pasos contados: sobre el proceso de autopercepción crítica.....	63
<i>Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya</i>	63
<i>Gabriel Celaya según Gabriel Celaya</i>	78
2. POESÍA Y POÉTICA.....	99
Introducción a la poesía y poética y estudio de algunos aspectos generales	99
<i>Unidad y diversidad en la poesía de Gabriel Celaya</i>	99
<i>Poesía eres tú (Sobre la poética de Gabriel Celaya)</i>	126
<i>De un dulce sentimiento de origen</i>	130
<i>Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española: Gabriel Celaya</i>	134
<i>Espadaña y el prosaísmo: Un caso particular</i>	149
<i>La vida par: La mujer / lo femenino en la poesía de Gabriel Celaya</i> .	156
<i>El Sur de Gabriel Celaya</i>	169
Aproximación al estudio de la poesía y poética a través de algunos poemas y poemarios.....	173
<i>Introducción a la poesía inédita de juventud: Danzas</i>	173
<i>Presentación de Marea del silencio</i>	178
<i>En la luz negra y radiante: Poética, tipología metafórica y simbolización surrealistas en Poemas de Rafael Múgica</i>	181
<i>Primeras exploraciones poéticas</i>	197
<i>Una lectura de "Aviso"</i>	207
<i>De ciencia y poesía en Gabriel Celaya: Lírica de Cámara y la física cuántica</i>	211

	<i>"Revasquizar España": Reflexiones en torno a Iberia sumergida.</i>	228
	<i>Arte ibero y poesía: "La Dama de Baza"</i>	240
	<i>Aspectos de una poética y poesía carnavalesco-nihilistas</i>	243
3.	APROXIMACIÓN A LA OBRA NARRATIVA	255
	<i>Tentativas en su lógica interna</i>	255
4.	GABRIEL CELAYA FRENTE A SU MUNDO LITERARIO: ASPECTOS DE LAS RELACIONES LITERARIAS Y RECEPCIONES CRÍTICAS.....	261
	Recepción del 98 en la poesía y en la crítica de Gabriel Celaya.....	261
	<i>Justificación previa</i>	261
	<i>Del modernismo y de la generación del 98</i>	262
	<i>Del tema de Castilla</i>	265
	<i>De los escritores finiseculares</i>	268
	<i>Para terminar</i>	271
	Juan Ramón Jiménez visto por Gabriel Celaya.....	273
	<i>Cuestión preliminar</i>	273
	<i>Un breve artículo crítico sobre Juan Ramón Jiménez</i>	274
	<i>Opiniones sueltas sobre Juan Ramón Jiménez</i>	276
	<i>Juan Ramón Jiménez en la poesía de Gabriel Celaya</i>	277
	Pablo Neruda visto por Gabriel Celaya.....	281
	Un día que no nombro	289
	"Elegía del muerto juvenil", poema inédito de Gabriel Celaya en memoria de Federico García Lorca	293
	Gabriel Celaya y la poesía cordobesa	297
	Vicente Aleixandre y Gabriel Celaya: dos poetas encontrados	299
	Cela / Celaya (De escritores y escrituras).....	305
	<i>Cuestiones preliminares</i>	305
	<i>La orilla literaria del Urumea</i>	306
	<i>¿De un "forajido inocente"?</i>	311
	<i>Para terminar</i>	315
	Blas de Otero visto por Gabriel Celaya	317
	De viejos y jóvenes poetas en la España del mediosiglo.....	321
5.	DE VARIA LECTIO	329
	Discursos pronunciados con motivo de la investidura del Excmo. Sr. Don Gabriel Celaya como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Granada	329
	<i>Discurso del Doctor Don Antonio Chicharro Chamorro</i>	329
	<i>Discurso del Doctor Don Gabriel Celaya pronunciado en su nombre con motivo de su investidura como Doctor Honoris Causa</i>	336

El ingeniero del verso Gabriel Celaya, Doctor H. C. en Teoría de la Literatura: Justificación y adhesiones de Ángel González y Caballero Bonald	351
<i>Adhesión de Ángel González</i>	354
<i>Adhesión de José Manuel Caballero Bonald</i>	355
Del escritor y sus medios.....	357
Recordando a Gabriel Celaya.....	361
 PARTE DOCUMENTAL.....	 365
Cuatro cartas de Gabriel Celaya de interés teórico y crítico literario..	365
<i>Dos cartas a Alfonso Canales</i>	365
<i>Carta del 30 de agosto de 1976 a Antonio Chicharro</i>	370
<i>Carta del 21 de febrero de 1980 a Antonio Chicharro</i>	374
 BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 377
Bibliografía general de Gabriel Celaya	377
1. Obra poética.....	377
2. Obra narrativa	384
3. Obra teatral	384
4. Obra ensayística.....	384
5. Obra plástica	390
6. Traducciones	390
7. Entrevistas y declaraciones	390
Referencias bibliográficas	393
 NOTA SOBRE LA PROCEDENCIA DE LOS TRABAJOS	 399

M BIBLIOTECA
MONOGRÁFICA DE HUMANIDADES/
TEORÍA Y CRÍTICA
LITERARIAS

Directora:

Sultana Wahnón Bensusan



Editorial Universidad de Granada

ISBN 978-84-338-3989-3



9 788433 839893