

AMBITOS LITERARIOS
Premios Nacionales de las Letras Españolas



GABRIEL CELAYA

Premio Nacional de las Letras Españolas
1986

ANTHROPOS
EDITORIAL DEL HOMBRE

MINISTERIO DE CULTURA

Dirección General del Libro y Bibliotecas

Los pasos contados (Gabriel Celaya según Gabriel Celaya)

Antonio Chicharro Chamorro

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.» De esta forma tan clara, sin rodeos, justifica Gabriel Celaya (1979, pp. 13 y 14) su libro *Poesía y verdad*, 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 nues-

tro poeta en múltiples formas y ocasiones, tal como iremos viendo.

De momento sirvan estas palabras para justificar por qué me ocupé en un primer artículo, titulado precisamente «Gabriel Celaya sobre Gabriel Celaya»,¹ 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 materiales, críticos y periodísticos, en los que el poeta expresa y abiertamente se toma como objeto de consideración crítica. Esta vía, en la que se da entrada a artículos, prólogos, introducciones, entrevistas y declaraciones de distinta época, etc., 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 otros materiales que sirven para conocer al poeta. Me refiero, claro está, a los estrictamente literarios. Es el caso, por citar un libro suyo no poético —poéticos hay muchos: véase por ejemplo *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 —dice Celaya (1980, p. 54)— 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». 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» (pp. 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». ² «Mi madre se llamaba —dice (p. 13)— 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 ³ y ha explicado con más detenimiento después (Vivas, 1984, p. 16).

Tras su restablecimiento y el régimen de «archicuidados» a que estuvo sometido («estoy seguro —dice [1975, p. 14]— 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») 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, p. 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 o 26. Aquello fue un deslumbramiento» (Vivas, p. 29; véanse sus declaraciones

en Santamarina, p. 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 (véase Vicent, pp. 11 y 12; Vivas, p. 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, pp. 11 y 12).

Cuenta después (*ibíd.*) nuestro poeta un oscuro período de su vida que pasa por la guerra: «Cuando 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». 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 ha-

ciendo 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» (Vivas, p. 35; véase a este propósito, Bleiberg)—; 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, p. 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, aquellos 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 parecieran 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 el poeta (1975, p. 22)— publicamos, entre los extranjeros, a Rilke, Rimbaud, Blake, Éluard, Lanza del Vasto, Sereni, Mario Luzi, etc. Y entre los españoles, a Leopoldo de Luis, Labordeta, Cela, Crémer, Bleiberg, Ricardo Molina y otros. Lo que nosotros queríamos era romper un cerco: El estúpido cerco de la “poesía oficial”. Y si después, 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».⁴

Después vendría el traslado a Madrid, en 1956, con la consiguiente ruptura familiar y la laboral con su empresa, con la consiguiente 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]⁵ no tenía más que cuatro muebles indispensables... Empezamos a trabajar para el PC en



Gabriel Celaya y José Agustín Goytisolo



Gabriel Celaya y Amparitu, en Zaragoza

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 [...]» (Pereda, p. 7).

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 sería como pueda serlo una religión, influye en ella como influye todo lo que el poeta *es radicalmente*». ⁶ Estos razonamientos justifican mínimamente su 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 hay que 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, ⁷ 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, p. 11). Para completar este razonamiento tomemos en consideración lo que dice al respecto en 1979 (Cela Trulock, p. 60): «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».

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 artículo. 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*, consi-

derando parte de su prehistoria toda la producción poética anterior a esos doce años de vida poética, esto es, la producción de corte surrealista. 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 —dice (p. 18)— 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». 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» (véase Cela Trulock) y últimamente como su fase de poesía «órfica» (véase Celaya, 1987; Vivas, entre otros): la etapa de juventud, en la línea del surrealismo francés; la etapa existencialista, al modo de Heidegger («Yo llegué —dice [García Rico, p. 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”»),

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 (Vivas, Santamarina), ecológica.

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» (p. 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; Santamarina).

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» (p. 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 preten-

de 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 estos como una corriente y consiste precisamente en ese pasar transindividual» (p. 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, Pereda, Santamarina 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?; esta 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» (p. 24).⁸

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, este habría de incluir cuatro fábulas, que llegaron a convertirse en doce y que dispuso triádicamente en cuatro ciclos: «Tentativas trágicas», «Tentativas románticas», «Tentativas lúdicas» y «Tentativas históricas». Las circunstancias históricas, señala Celaya a continuación, contribuyeron a la superfecundación 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» (p. 20). Se puso enfermo. Se aproximó al suicidio. Publicó *Tentativas* a manera de testamento. Corría el año 1946.⁹

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 sorprendente lenguaje prosaico, etc. 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 álgido combate (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 dicotómicos: poeta-hombre temporal/poeta perfeccionista; 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



Gabriel Celaya, su hermana y sus padres



Gabriel Celaya y José Bergamín

poeta colectivo que, con su poesía no neutral, tiende a crear conciencia). 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, etc. 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 euskara* 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 quietista (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). 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 mue-

ve el segundo: «Uno» es el yo aislado; «Ene», los otros; y «Equis», un incomprensible orden que se rige según leyes no humanas. El poeta 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 descodificación 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 teorización 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» (p. 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 se-

ñala 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 reticencias, 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. Y 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 transfor-

mar el mundo». Como tal instrumento la traté en este libro» (p. 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» (p. 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 conoce mínimamente: 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» (p. 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 explica-

ción 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 textuales 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. Este 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 este 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 crítico.¹⁰ 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 poe-



Gabriel Celaya y Leopoldo de Luis



Gabriel Celaya y Carmen Conde

ma 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 (*El País*, 29-IV-1978)— un libro de poesía histórica en torno al sometimiento, por parte del Estado español, de las primitivas tribus ibéricas, que eran autónomas. Iberia y el Estado español estaban en contradicción; Iberia era lo más auténtico y el Estado español una construcción con la que se trataba de desmontar las comunidades tribales. En lugar de reorganizarlas lo que hizo fue negarlas».

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.

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 adoptarse 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 (véase Vivas, p. 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,¹¹ *Episodios nacionales* y *Cantata en Cuba*.

Una «Nota», esta más amplia, abre su publicación antológica *Parte de guerra*, que recoge los libros topados 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 socio-político— no sería contestar a lo que me preguntan» (p. 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 deter-

minados 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» (p. 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.¹² Aparte de la velada reflexión que el escritor vasco realiza sobre su situación heteronímica en un temprano artículo sobre Pessoa (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"» (1975, p. 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"» (*ibíd.*). 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 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» (1966, pp. 4 y 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 [...]».¹³ 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» (Vivas, p. 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 clara:¹⁴ nuestro poeta se siente profundamente vasco, a pesar de haber perdido aquella primitiva lengua,¹⁵ 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, etc.

El poeta, durante estos 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 co-

sas 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» (Vivas, p. 112; véase Santamarina, p. 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.

Referencias bibliográficas

- BENEYTO, A. «Gabriel Celaya: La constante preocupación por el hombre», en *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Euros, 1975.
- BLEIBERG, G., «"Norte" en San Sebastián» (entrevista), *Unidad* (San Sebastián), 23 julio (1947).
- BERMEJO MARCOS-ARAMBURU IRIGOYEN, «Gabriel Celaya y la conciencia colectiva», *Kantil* (San Sebastián), 13, febrero (1979).
- CELA TRULOCK, J., «Gabriel Celaya, sólo poeta» (entrevista), *Nueva Estafeta* (Madrid), 3 (1979).
- CLAVERÍA, A., «Diálogos donostiarras» (entrevista), *La Voz de España* (San Sebastián), 23 enero (1951).
- CELAYA, G., *Tentativas*, Madrid, Adán, 1946; Barcelona, Seix-Barral, 1972².
- , *Lázaro calla*, Madrid, Escelicer, 1949; Madrid, Júcar, 1974².
- , «Fernando Pessoa: Ensayos sobre poesía portuguesa», *La Voz de España* (San Sebastián), 6 mayo (1949).
- , *Las cartas boca arriba*, Madrid, Rialp, 1951, Adonais, 74; Madrid, Turner, 1974².
- , *Lo demás es silencio*, Barcelona, Jorge Furest ed., 1952; Madrid, Turner, 1976².
- , «Respuesta a una encuesta: ¿Qué es la poesía social?», *Correo Literario* (Madrid) (1952).
- , «Poesía eres tú», en *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, Distribuciones Mares, 1952.
- , *Paz y concierto*, Madrid, El Pájaro de Paja, 1953.
- , *Cantos iberos*, Alicante, Verbo, 1955; Madrid, Turner, 1975².

- , *De claro en claro*, Madrid, Rialp, 1956, Adonais, 135; Madrid, Turner, 1975².
- , *Las resistencias del diamante*, México, Remorovargas y Blasco Editor, 1957.
- , «Notas para una *Cantata en Aleixandre*», *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca), XXXII, 11 y 12 (1958).
- , *Cantata en Aleixandre*, Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, 1959.
- , «Doce años después», *Acento Cultural* (Madrid), 3, enero 1959.
- , *Poesía urgente*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- , *La buena vida*, Santander, La Isla de los Ratones, 1961.
- , «Carta abierta a Carlos Murciano», *Ínsula* (Madrid), 180, noviembre (1961).
- , *Rapsodia euskara*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1961.
- , *Episodios nacionales*, París, Ruedo Ibérico, 1962.
- , *Mazorcas*, Palencia, Rocamador, 1962.
- , *La linterna sorda*, Barcelona, José Batlló ed., 1964, El Bardo.
- , *Baladas y decires vascos*, Barcelona, José Batlló ed., 1965, El Bardo.
- , «Gabriel Celaya», *Poesía de España* (Madrid), 1 (1966).
- , *Poemas de Rafael Múgica*, Bilbao, Círculo Literario de Autores, 1967.
- , *Lo que faltaba*, Barcelona, José Batlló ed., 1967, El Bardo.
- , *Los espejos transparentes*, Barcelona, José Batlló ed., 1968, El Bardo.
- , *Cantata en Cuba*, Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, 1969.
- , *Lírica de cámara*, Barcelona, José Batlló ed., 1969, El Bardo.
- , *Poetas completas*, Madrid, Aguilar, 1969.
- , *Operaciones poéticas*, Madrid, Alberto Corazón, 1971, Visor de poesía.
- , *Campos semánticos*, Zaragoza, Fuendetodos, 1971.
- , *Función de Uno, Equis, Ene (F. 1, X, N)*, Zaragoza, Fuendetodos, 1973.
- , *El derecho y el revés*, Barcelona, Llibres del Sinera, 1973.
- , *Dirección prohibida*, Buenos Aires, Losada, 1973.
- , *Itinerario poético*, Madrid, Cátedra, 1975.
- , *Parte de guerra*, Barcelona, Laia, 1977.
- , *El hilo rojo*, Madrid, Alberto Corazón, 1977, Visor de poesía.
- , *Iberia sumergida*, Madrid, Hiperión, 1978.
- , *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, Barcelona, Planeta, 2.^a ed. corregida y aumentada, 1979.
- , *Memorias inmemoriales*, Madrid, Cátedra, 1980.

- , *Penúltimos poemas*, Barcelona, Seix-Barral, 1982.
- , *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB «Santa María», Universidad Autónoma de Madrid, 1987.
- FERNÁNDEZ, M., «Gabriel Celaya, uno de los primeros promotores de la poesía social» (entrevista), *España* (Tánger), 30 septiembre (1965).
- GARCÍA RICO, E., «Gabriel Celaya» (entrevista), *Cuadernos para el Diálogo*, (Madrid), 19 (1971), col. «Los Suplementos», «Literatura y política. En torno al realismo español».
- GOLIGORSKY, L., «Gabriel Celaya y Amparo Gastón: *Las cosas como son*» (entrevista), *Jano. Medicina y Humanidades* (Barcelona), 462, 13/19 marzo (1981).
- PEREDA, R.M.^a, «No soy solo un poeta social» (entrevista), *El País/Libros*, 27 julio (1980).
- SANTAMARINA, A., «Gabriel Celaya: "Hemos cambiado la vida"», *Mundo Obrero* (Madrid), 8 enero (1987).
- ULLÁN, J.M., «Gabriel Celaya: un vasco radical» (entrevista), *El Adelanto* (Salamanca), 17 marzo (1966).
- VICENT, M., «Gabriel Celaya como ingeniero sentimental» (reportaje-entrevista), *El País* (Madrid), 21 noviembre (1981).
- VIVAS, A., *Lo que faltaba de Gabriel Celaya* (entrevista), Madrid, Anjana, 1984.

NOTAS

1. Está a punto de aparecer en un libro-homenaje que la Universidad de Granada dedica al profesor Antonio Gallego Morell.
2. Para más detalle en este sentido, véase Vivas (pp. 13 y 14) y la espléndida entrevista de M. Vicent (p. 11).
3. *Jano. Medicina y Humanidades*, n.º 462, 13/19-3-1981, p. 100.
4. Para conocer detalles pequeños, aunque significativos, de estos años, de sus relaciones con el PCE, etc., véase Vivas (pp. 44, 46, 51 y 53), Santamarina y Vicent.
5. Véase Vivas (p. 53); el testimonio literario de J. Semprún en *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta, 1977 (pp. 46, 47, 53 y 180); y el artículo de J.M. Caballero Bonald, «La casa de Celaya», en *Noticia de Gabriel Celaya*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 23-24.
6. Esto lo afirma en su entrevista con E. García Rico (p. 24). Véanse también sus declaraciones a Cela Trulock (p. 64), Bermejo Marcos-Aramburu Irigoyen y a Beneyto (pp. 173-174). Asimismo, su artículo «Tirios y troyanos (sobre poesía y política)», *Ínsula*, 15-3-1962, entre otros.
7. Puede verse *El pensamiento literario de Gabriel Celaya (evolución y problemas fundamentales)*, Granada, Universidad de Granada, 1983; y «"Poesía eres tú" (sobre la poética de Gabriel Celaya)», en *Noticia de Gabriel Celaya*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 29-31.

8. Celaya expone a Vivas (p. 91) 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».

9. La segunda edición de *Tentativas*, en 1972, incluye una «Nota» muy breve en la que expone que este libro era para él un libro abierto en el que debían irse sucediendo ciclos. Al iniciar el quinto, «Tentativas mínimas», este, 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.

10. Carlos Murciano había publicado un artículo, «La buena vida, de Gabriel Celaya» (*Poesía Española*, n.º 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 conforme se va avanzando crece la confusión, preguntándose por lo que pretende el poeta, lo que ha querido decir, lo que simbolizan esas figuras, etc. Tras señalar fragmentos del libro de donde parece desprenderse esta confusión, termina tachándolo de oscuro y no ubicándolo entre los mejores del poeta.

11. Sobre la censura, Celaya ha hablado en numerosas ocasiones, no obstante véanse Beneyto (pp. 171-175) y Vivas (p. 82).

12. En este sentido puede verse mi artículo «Heteronimia e ideologías estéticas: Fernando Pessoa y Gabriel Celaya», en *Homenaje a Camoens (Estudios y Ensayos Hispano-Portugueses)*, Granada, Universidad de Granada, 1980, pp. 131-149.

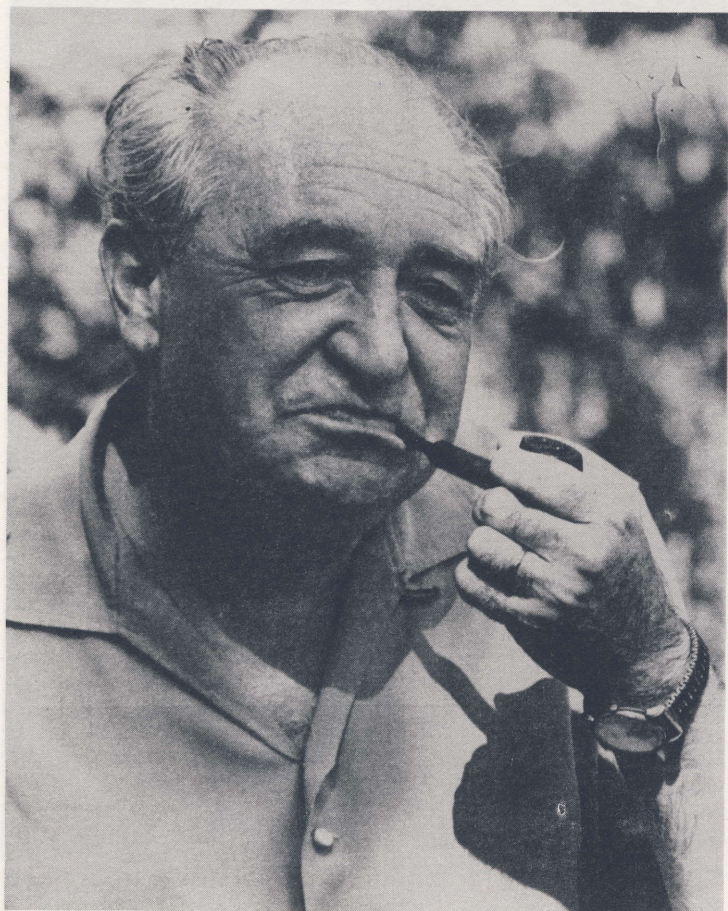
13. En una entrevista realizada por J.M. Ullán a nuestro poeta, este decía al respecto: «Como novelista soy un aprendiz. He recurrido a la novela porque había cosas que quería expresar y no cabían en el poema, aunque, como sabes, he intentado el poema narrativo de gran extensión».

14. 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.

15. Puede verse lo que al respecto dice en su artículo «La cultura vasca», *El País/Libros*, Madrid, 28-2-1982.



Gabriel Celaya y Eduardo Chillida



Giuseppe Caputo, 1900-1980