

ENCUENTRO CON GABRIEL CELAYA

NOCIÓN Y MEMORIA DE POETA (1911-1991)

Edición al cuidado de
FÉLIX MARAÑA



ÁNGEL GONZÁLEZ, JOSÉ HIERRO,
ANTONIO CHICHARRO, JORGE. G. ARANGUREN,
JESÚS MARÍA LASAGABASTER,
ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN, JOSÉ ESTEBAN,
JOSÉ MONLEÓN, ARMANDO LÓPEZ SALINAS,
PELLO ZABAleta, FELIPE JUARISTI, FÉLIX MARAÑA

EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

UDA IKASTAROAK
CURSOS DE VERANO

ENCUENTRO CON GABRIEL CELAYA. NOCIÓN Y MEMORIA DE POETA (1911-1991)

Edición al cuidado de
FÉLIX MARAÑA

Fotografías de portada:
Gabriel Celaya y José Herraño, en el Palacio de Miramar de San Sebastián
(16-03-90). (Foto: Luis M. UNGUIT)

DR. JUAN JOSÉ GORRIENA DE GANZARABAN
Diseño y maquetación

Este libro recoge las ponencias presentadas
en el Curso de Verano dedicado a Gabriel Celaya,
organizado por la Universidad del País Vasco/
Euskal Herriko Unibertsitatea, en julio de 1990,
en San Sebastián, bajo la dirección de
Ángel González.

ÁNGEL GONZÁLEZ
ANTONIO CHICHARRO, JORGE G. ARANGUREN,
JESÚS MARÍA LASAGABASTER,
ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN, JOSÉ ESTEBAN,
JOSÉ MONLEÓN, ARMANDO LÓPEZ SALINAS,
PELLO ZABALETÁ, FELIPE JUARISTI, FÉLIX MARAÑA

© Servicio Editorial de la UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO
Argitaerpen Zuzendaritza EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

UDA IKASTAROAK
CURSOS DE VERANO

Fotografía de portada:

Gabriel Celaya y José Hierro, en el Palacio de Miramar de San Sebastián
(16-07-90). (Foto: Luis M. UNCITI).

Diseño y maquetación:

OFICINA DE IDEAS

Birmingham, 5

(2002) SAN SEBASTIÁN

Primera edición: julio de 1995.

© Servicio Editorial de la UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO
Argitarapen Zerbitzua EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA
48940 LEIOA (Vizcaya)

© De los textos: los Autores

© De las fotografías: los Autores.

ISBN: 84-7585-675-6

Depósito Legal: S.S. 802/95

Composición e impresión: Itxaropena, S.A. - Zarautz (Gipuzkoa)



Antonio Chicharro Chamorro, durante su intervención en el Curso de Verano dedicado a Celaya, acompañado por Ángel González, Ricardo Echepare y Félix Marañá (Foto: Luis M. Unciti).

Es lógico que el racionalista Celaya rechace lo que pertenece al ámbito del misterio, de la poesía de *Ídolo* que él simboliza en Bécquer. El racionalista convierte a Dios en Equis (1). Pero en el esquema —Yo, los Otros, Equis— no aparece aquel "otro", el doble o, teológicamente, "el diablo" que era "el Otro" de Rafael Múgica en *La soledad cerrada*.

¿Podría llegarse a la conclusión de que hay en estos planteamientos celayescos una obsesión en negar la existencia de un Dios, un Equis inexplicable al que sólo podría acercarse por medio de la fe?

(1) Equis, Dios, el Misterio irresoluble que trata de despejar con operaciones matemáticas.

UNIDAD Y DIVERSIDAD EN LA POESÍA DE GABRIEL CELAYA

ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

“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

Ni que decir tiene que mis primeras palabras van a ser de agradecimiento. Agradezco a la Universidad del País Vasco, y en particular a los profesores y poetas Ángel González y Félix Maraña, no sólo el hecho de haberme invitado a intervenir en este curso sobre Gabriel Celaya, sino muy especialmente haber tenido la iniciativa de programar un curso de estas características, lo que va a hacer posible un productivo intercambio crítico entre interesados en la ingente y extraordinaria obra de Celaya. También agradezco la oportunidad que se me brinda de disfrutar de la noble presencia cercana del poeta vasco, un corredor de fondo de la poesía, uno de los poetas más lúcidos e inteligentes de este siglo XX europeo, una de las concreciones paradigmáticas de los múltiples rumbos de la poesía contemporánea, un poeta, tal vez por no haber abandonado lo particular, dialécticamente universal. En este sentido cuán expresivo resulta el título de un texto introductor de Félix Maraña: “Gabriel Celaya, desde la parte vieja donostiarra, mirando al mundo” (1984).

Como algunos de ustedes saben, he dedicado lo mejor de mi vida intelectual al estudio de la compleja obra de nuestro escritor y, sobre la base inestable y caótica que nos constituye, siempre he perseguido cierta objetividad. Pues bien, si aludo a esa difícil meta de la objetivi-

dad, es para hacer notar que la valoración global introductoria que estoy haciendo tiene una base que la sustenta más allá de legítimos gustos personales. 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 hace poliédrica y ciertamente insoslayable, tal como afirma Leopoldo de Luis (1987, p. 37): “Celaya es un poeta insoslayable —dice—, esto es: uno de esos poetas que, al margen de cualquier afición lectora, no es posible omitir”. De cualquier forma, aunque no me equivoque, lo que sí estoy consiguiendo sin duda alguna es que mis palabras, aquí y ahora, lluevan sobre mojado.

Por otra parte, como ustedes estarán pensando, el título que he mandado incluir en el programa del curso cumple una función fundamentalmente déctica, esto es, señala en un 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 y no sólo por razones del corto espacio de tiempo del que disponemos. Por ello voy a limitarme a efectuar una siempre engañosa cuenta de resultados que aisle 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 de la realidad tan engañosas y reductoras como lo puede ser la representación cartográfica de un territorio. Soy, pues, muy consciente de mis limitaciones como 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 —dice (1987, p. 39)— 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”. Por supuesto que lleva razón el poeta

y crítico, 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 mínimamente 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 inteligentes críticos de Celaya cuyas citas alargarían en exceso mi intervención [v., 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 —dice (1985)— 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”. 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 (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 (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 actual, 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 —dice (*ibídem*)— 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 actual 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 —dice el poeta (*ibídem*, p. 44)— 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".

Ni que decir tiene que a la luz de esta fundamentación filosófica 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, 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 (v. Celaya, 1972). Como ya he hablado de esto en otros trabajos míos (1983 y 1989), no voy a insistir en ello. Sólomente 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 la diferente función coyuntural de sus libros y, en su caso, diversidad por lo que respecta a algunos de los mecanismos productivos de los mismos.

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 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 heidggeriano 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 siempre por el tiempo o por la historia, así como 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 aúna lo humano, lo natural y lo cósmico-físico, toda la perspectiva dualista dominante en la cultura burguesa 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 —continúa afirmando— 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".

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* (v. Eagleton, 1988, p. 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, etc.? 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.

Decía al principio que no era solamente la escasez de tiempo disponible la que iba a impedirme explicar satisfactoriamente la fundamental cuestión planteada, sino la existencia de sesenta años de vida literaria y la complejidad que ello conlleva, aparte de otras carencias.

Lo expuesto hasta aquí son unos cuantos trazos, más o menos firmes, de lo que debería estudiarse minuciosamente. Por esta razón voy a dar 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 descodificadoras, etc. Por lo tanto, la producción poética del donostiarra, y muy particularmente sus cantatas y poemas dialogados, resulta difícilmente analizable con los instrumentos metodológicos habituales que proporcionan la métrica, la teoría de los géneros o la misma retórica, como sabemos. En relación con esto Marañón ha dejado escrito con claridad lo siguiente: "Gabriel Celaya llamó *cantatas* a composiciones poéticas de tono y ritmo dramático que, sin contar —dice (1989, p. 173)— 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 transpasar el límite estricto de los géneros académicos".

Así, pues, cómo explicar las frecuentes voces de su poesía, su estructura dialogada, etc., lo 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 (v. Chicharro, 1980), 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 mínimamente 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", *Insula*, 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 omisciencia 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, etc.

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.

Ni que decir tiene, como he afirmado ya, que la teoría de la poesía y del lenguaje poético se muestran insuficiente 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. Dice así (1989, p. 15): “En estas (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 fílmico a dicho texto, que no sería precisamente su argumento”.

Finalmente, y en esto estoy totalmente de acuerdo con José María 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.

DE LOS TEMAS

Dicho esto, que disculpa, la momentánea desconsideración de esta poesía para mi propósito, doy paso a la búsqueda de esos hilos temáticos, lo que no supone despreciar sino postergar el análisis de otros niveles de su poesía.

El primer bloque poético al que voy a referirme es el que va de los años treinta a mediados de los cuarenta. La poesía de estos años proviene de una actitud vitalista que sigue caminos vanguardistas y neorrománticos, con influencias del 27 y del surrealismo-francés. Por estos años aparecen ya las primeras manifestaciones de un tema, el tema de la poesía, muy presente en todo momento. Recordemos el poema que he leído antes como una significativa muestra reciente.

Pues bien, hay poemas en los que se plantea la génesis de la poesía, dando entrada a su concepto de escritura automática. Es el caso de su "Poema 8", de *Poemas de Rafael Múgica*, 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 (v. "Rapto", de *La soledad cerrada*, o "Bienaventuranza", de *Vuelo perdido*). Por otra parte, hay poemas en los que se ocupa de este tema también al exponer el modo surrealista de alcanzar ese misterio, esto es, procurar que hable el inconsciente, desatendiendo a la razón lógica y no interrumpiendo el flujo creador, lo que le lleva a rechazar el perfectismo poético en tanto que presupone control y esfuerzo creador (puede leerse el poema "Vida nueva", de *La música y la sangre*, entre otros).

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, entendido al modo jungiano, tal como expone en las *Reflexiones sobre mi poesía*. Ese concepto de la poesía como misterio y la técnica creadora que la posibilita llevan al poeta a tratar del rimbaudiano 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 transindividual del poeta, una poesía que no mira tanto las cosas ni la naturaleza y que introduce además nuevas expresiones chocantes, 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 numerosos 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 cons-

ciente. 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. Por otra parte, el poema de expresivo título “Con las fuerzas primeras”, de *Vuelo perdido*, muestra una de sus constantes temáticas; sentirse parte de los elementos naturales primarios, trascendiendo así su propio yo.

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 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 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. 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 textos en que aparece (“Entregarse”, “Abismos”, “Nocturnos”), aspecto temático éste de claras resonancias neorrománticas, lo que unido a otros rasgos explica que este intento de poesía pura resultara fallido.

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 (v. "Primer día del mundo", en el que la innumerable voz de la naturaleza actúa en el poeta) y una angustia más concreta que la de sus libros anteriores a 1936. *El principio sin fin* continúa las preocupaciones temáticas del primero.

La poesía escrita entre mediados de los años cuarenta y mediados de los sesenta 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 la llamada poesía social. Esta poesía, en la que obra la categoría de la historia, 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, esa conciencia transindividual que Celaya caracteriza como diacrónica. Ahora, en cambio, la descripción poético-fenomenológica 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 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 también señalan en esta dirección de un apoesía 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 tema existentes en la poesía de Celaya, temas que Miguel Fernández resalta en una reseña del libro (*Alcándara*, 2, 1952): "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". Efectivamente, el tema del hombre, por ejemplo, que siempre ha estado presente en su poesía, 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 se sabe. 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: el "yo" que habla ahora es la encarnación de un "nosotros", la conciencia colectiva a que se refiere Celaya. Esto explica las poéticas cartas con las que el poeta se busca a sí mismo en los demás (v. los poemas "A Blas de Otero" y "A Andrés Bastera", por ejemplo). Por tanto, el "yo" que hurgaba en las interioridades psíquicas o el angustiado yo existencial dejan paso a un yo más conscientemente social y a la vez parte de lo real, tal como nuestro poeta razona en sus *Reflexiones*, al poner de ejemplo de la apertura de conciencia a que aspiraba y que le ha llevado a su situación actual el poema "Buenos días", de *Paz y concierto*. Ahora el protagonista debe ser el nuevo hombre colectivo —la nueva sociedad que anuncia—, tal como se observa en su largo poema "El poeta", también de *Paz y concierto*.

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, los orígenes de sí mismo y de todo un pueblo. Precisamente va a ser en *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.

Para terminar ya con 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 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. En cualquier caso, en este y en otros poemas como el referido “Buenos días”, aparece como aspecto temático su concepción de la poesía como mostración de lo real, su concepción del yo colectivo, transindividual, que le lleva al compromiso de ser en otros y para los otros, etc.

Desde mediados los años sesenta en adelante, 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 experimentación; 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 constituido por sus dudas acerca del humanismo, lo que le conduce a posiciones nihilistas, 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 su, como sabemos, poesía órfica, esto es, la poesía destinada al otro, en la que el poeta expresa su yo prototípico y cósmico, la máxima expresión de la conciencia transindividual, según veíamos.

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 (1975, p. 28): “En aquella circunstancia (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*”. *De cualquier forma hay poemas en los* que el también viejo tema de la poesía, que va modulándose conforme a sus coyunturales concepciones, es cultivado en número importante de poemas. Reténganse los títulos de “Protopoesía”, “La aventura poética”, “Lo real”, así como el de “La herida”. Otros poemas se hacen eco del conocido tema de lo elemental y primario, 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 fácilmente reconocible 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 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 a su poética realista en algunos de sus poemas de tema vasco que nutren *Rapsodia eúskara* y *Baladas y decires vascos* y en sus poemas, en buen número coyunturales, que agrupó en *Lo que faltaba*, en 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. Estos libros son *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”, etc. 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 con-

tinua”, “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. En dos palabras: un poema es una mostración de lo real (el *fondo*), siendo éste su verdadero contenido poético, lo que a su vez explica que la poesía sea una representación en imágenes más que un discurso lógico.

Una vez tratado el paréntesis que representa *Operaciones poéticas*, debemos ocuparnos de esos dos curiosos libros antes citados que apuntan, según el propio autor (*Ibidem*, p. 30), “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 podemos 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”, los 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”. 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 un crisis más que personal. De ahí el “somos nadie” rede-

finido 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-e", "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-3", "Mu-6", etc.) en el que el intimismo lírico no tiene lugar —"Beta-6"— y en el que el tema tampoco tiene por qué 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". 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)".

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", donde expone 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 (v. "El criminal") y la reivindicación obsesiva de lo elemental en la mayoría de los poemas y particularmente, a título de ejemplo, en "Aquí del allá", "¡A paseol!", "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". 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 idiotez". 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", etc.). Finalmente, este libro, a decir de J.M^a Valverde (*Ibidem*, p. 17), es "síntesis de lo mejor de los últimos libros anteriores; unos temas, con perspectiva de universo, desarrollados en tono de filosofía irónica".

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 (*El País*, 29/abril/1978): "(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". 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; así como de su cerámica;

la llegada de los iberos y de su defensa de las invasiones; la segunda parte está dedicada a ironizar y denunciar lo castellano-español, haciendo un recorrido a través de su historia.

Los últimos libros del poeta, publicados a partir de 1981, *Poemas órficos*, *Penúltimos poemas*, *Cantos y mitos* y *El mundo abierto*, configuran su poesía órfica: “Llegamos así —dice el poeta en ‘Hacia una poesía órfica’— 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”. Ni que decir tiene que esta poesía es una suerte de expansiva 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. Las referencias de poemas en este caso harían interminable mi ya larga intervención.

Por eso voy a terminar. Pero antes les solicito un minuto más para leerles parte de unas breves declaraciones que un periodista recogía hace poco más de un mes (*El País*, 2-6-1990, p. 33) de boca del buen poeta vasco: 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.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS(*)

- ASCUNCE, J.A., "La poesía social y Gabriel Celaya", en: *Gabriel Celaya. Homenaje/Omenaldía*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1984.
- "La técnica de las frases hechas en la poesía de Gabriel Celaya: *Las cosas como son*, *Antípodas (Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland)*, n. 2, 1989, pp. 85-95.
- CELAYA, G., *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus, 1972.
- *Itinerario poético*, Madrid, Cátedra, 1975.
 - *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de E.G.B. "Santa María", Universidad Autónoma, 1987 (incluido también en: *Noticia de Gabriel Celaya*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 39-45, por donde cito).
 - *Ritos y farsas (Obra teatral completa)* (Epílogo y edición de Félix Marañá), San Sebastián, Editorial Txertoa, 1989.
- CHICHARRO, A., "Heteronimia e ideologías estéticas: Fernando Pessoa y Gabriel Celaya", en *Homenaje a Camoneus (Estudios y Ensayos Hispano-Portugueses)*, Granada, Universidad, 1980, pp. 131-149.
- *El pensamiento literario de Gabriel Celaya (Evolución y problemas fundamentales)*, Granada, Universidad, 1983.
 - *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya*, Granada, Universidad, 1989.
- DOMÍNGUEZ, G., "Introducción" a *Memorias inmemoriales*, de Gabriel Celaya, Madrid, Cátedra, 1980.
- EAGLETON, T., *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1988.
- GARCÍA MONTERO, L., "La poesía de Celaya", *Cuadernos del Mediodía del Diario de Granada*, Granada, 8-febrero-1985.
- GASTÓN, A., "Gabriel Celaya, hoy", prólogo a *Poesía, hoy (1968-1979)*, de Gabriel Celaya, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- GONZÁLEZ, A., "Introducción" a *Poesía*, de Gabriel Celaya, Madrid, Alianza, 1977.
- "Inquisición de Gabriel Celaya (notas para un anteproyecto de retrato imposible)", en: *Noticia de Gabriel Celaya*, citado, pp. 11-12.
- LUIS, L. DE, "Gabriel Celaya entre la conciencia mágica y la conciencia colectiva", en: *Noticia de Gabriel Celaya*, citado, pp. 33-37.

(*)Para las referencias de los libros de poesía citados, puede verse mi "Bibliografía de Gabriel Celaya", en 1989, pp. 321-331.

MARAÑA, F., "Gabriel Celaya, desde la parte vieja donostiarra, mirando al mundo", en: *Gabriel Celaya. Homenaje/Omenaldia*, citado.

- "Epílogo: El sentimiento dramático en Gabriel Celaya", V. Celaya, g., 1989, pp. 161-200.

- "Las antologías poéticas de Gabriel Celaya", introducción a *Gaviota. Antología esencial*, de Gabriel Celaya, Madrid, Repsol, 1990, pp. 7-14.

- "Celaya vive", *El Mundo*, Madrid, 4-marzo-1990.

VALVERDE, J.M^a., "Introducción" a *Poetas completas. I (1932-1939)*, de Gabriel Celaya, Barcelona, Laia, 1977.



Amparo Gastón y Gabriel Celaya, en su exposición bibliográfica, acompañados, en primer término, por Ángel González, director del Curso de Verano dedicado al poeta vasco. (Foto: Carlos Villagrán).