ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

PRODUCCION POETICA Y TEORIA LITERARIA EN GABRIEL CELAYA

UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE GRAMATICA GENERAL
Y CRITICA LITERARIA

1985

PRODUCCION POETICA Y TEORIA LITERARIA EN GABRIEL CELAYA

ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

PRODUCCION POETICA Y TEORIA LITERARIA EN GABRIEL CELAYA

UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE GRAMATICA GENERAL
Y CRITICA LITERARIA

1985

I.S.B.N.: 84-398-3672-4
D.L.: GR. - 206 -1985
Impreso en Copistería La Gioconda
Melchor Almagro, 16 - GRANADA

A Mª Francisca Lázaro.

NOTA INTRODUCTORIA

***Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya**, libro que el lector tiene en sus manos, es resultado concreto de un proyecto de investigación más amplio sobre el pensamiento literario del escritor vasco Gabriel Celaya, sobre su labor teórico y crítico literaria, faceta ésta suya comúnmente desconocida o no suficientemente reconocida. Como es lógico, acudir a la producción poética de Celaya tomada como objeto de estudio desde esta específica perspectiva tiene un sentido muy concreto y, obviamente, una justificación. En principio, se puede esgrimir una doble razón de tipo empírico: Gabriel Celaya ha hablado de la poesía desde la poesía misma -a lo largo de la lectura de la extensa producción poética de nuestro escritor es fácil darse cuenta de la importancia cuantitativa y cualitativa que concede a la reflexión sobre la poesía desde, como digo, la poesía misma, lo que no es ajeno a otros poetas contemporáneos, aunque bien es cierto que tal práctica cobra en el autor de **Cantos iberos** particular relevancia, tal como se puede comprobar en las páginas que siguen- y, al mismo tiempo, buena parte de su producción teórico-crítica*

ha tenido su origen en la necesidad de justificar su quehacer poético, estando por tanto estrechamente ligados ambos discursos. Pero con ser ésta una razón suficiente, la delimitación y análisis de este objeto de estudio básico me han sido impuestos por una conclusión de tipo teórico, que sería prolijo exponer ahora: producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya participan de una misma lógica productiva y parecen unificarse en sus efectos históricos globales. En realidad, no hay diferencia, para lo que aquí nos trae, entre sus reflexiones "literario-teóricas" y las teóricas propiamente dichas. Así, pues, tal como se va a poder comprobar a continuación, los dos tipos de reflexiones a que me refiero, con la diferencia obvia de su concreta presentación lingüística, fundamentalmente, constituyen dos magníficas vías para penetrar en el pensamiento literario de nuestro autor.

Por otra parte, no pretendo ofrecer este trabajo como fruto erudito, con el que ilustrar las posiciones teóricas de Gabriel Celaya, expuestas en otras publicaciones de quien esto escribe. Se trata, por el contrario, de exponer cómo se producen y reproducen en esta vía una serie de posiciones teóricas y/o ideológicas, de idéntica validez, de nuestro poeta.

Así,pues, rastrear, seleccionar y analizar este tipo de poemas merecía la pena -la merece en otros muchos casos. Y aún más, si tenemos en cuenta que los críticos habituales de Celaya, pese a haber señalado la presencia de estos poemas, no se han ocupado de estudiarlos suficientemente. Es cierto que en determinados artículos se comentan algunos de estos textos

poéticos, pero no es menos cierto tampoco que tras la esporádica lectura se dejan a un lado, abandonando así a su suerte un magnífico hilo conductor para explicar y conocer creación y reflexión literarias. Este es, pues, el objetivo básico de la publicación.

A.Ch.Ch.

I

EN EL PRINCIPIO DEL FIN DE LAS VANGUARDIAS LITERARIAS

"¿Qué puede haber de común entre la poesía concebida como una exploración de lo desconocido, según la entendía en los años de ***La soledad cerrada****, la poesía como un fin en sí de* ***Objetos poéticos****, la poesía como un retorno a los orígenes de* ***Movimientos elementales****, la poesía confesional y coloquial de* ***Tranquilamente hablando*** *o la poesía concebida como un instrumento? Quizá quepa encontrar la ilación de todo esto. Pero, como yo, a diferencia de quienes cada día creen haber llegado a una visión justa y deprecian y dan por nada su obra anterior, respeto mi pasado, por muy imperfecto y equivocado que hoy me parezca, tanto en el aspecto ideológico como en el literario, prefiero dejar cada libro en su sitio y en su momento, con la poética y la* ***Weltanschauung*** *que en él van implícitas y que me parecería falso reducir a mis ideas actuales".*

Gabriel Celaya

El pensamiento de Gabriel Celaya en cuestiones literarias se entronca con el del mundo de las vanguardias y muy especialmente con las concepciones surrealistas, tanto teórica como prácticamente. Así lo pone de manifiesto su definición de la poesía como misterio, su concepción de la génesis del poema y su concepto de escritura automática, y, finalmente, la relación que establece entre la poesía y la vida a través de ese "segundo yo" o inconsciente. Pero no sólo descubrimos su concepción a través de sus teorizaciones en verso, sino que también se hace visible obviamente a través del uso poético de la lengua.

Ahora bien, de lo que acabo de exponer se desprende una contradicción: ¿Cómo es posible que nuestro autor teorice en verso si desde las posiciones surrealistas se persigue una escritura automática, esto es, no racional? La posibilidad existe , en tanto que la poesía surrealista no es resultado de un proceso creador donde el puro automatismo psíquico sea lo dominante, entre otras cosas porque es imposible, tal como expone el propio André Breton, sino que posee un hilo racional que se alía a la técnica de expresar directamente

las "zonas oscuras inconscientes". Algo de interés dijo en este sentido Max Aub: "Los verdaderos poetas surrealistas no hicieron más que vendimiar el nuevo campo puesto a su disposición -lo inconsciente y su aparente desbarajuste- para ordenar concienzudamente sus poemas" (1). El hecho, dicho sea de paso, de que muchos poetas españoles no respondieran al principio del "automatismo psíquico puro" es lo que ha llevado a que muchos críticos nieguen de alguna manera la existencia del surrealismo en España. De todos modos, hay críticos que se pronuncian en sentido contrario, si bien no suelen hablar de un movimiento surrealista español, limitándose a ofrecer una nómina de **poetas surrealistas** españoles entre los que no falta Gabriel Celaya (2).

Lo que más arriba apuntaba sobre la génesis del poema y el concepto de escritura automática que posee nuestro escritor, puede verse en una serie de poemas que escribió en 1934 y que fueron publicados muchos años después. Así en su libro *Poemas de Rafael Múgica* (3) hay textos en este sentido. Veamos el "Poema 8" de la parte del libro titulada "En par de los levantes de la aurora":

Viene el poema y es como una impetuosa
(y espesa cabellera de tinta
que la pluma, meticulosa, desenreda.
Y entonces deletreo: la balanza, la rosa,
(el pez del paraíso.
Y es como la escarcha verde de las estre-
(llas en la cabellera torrencial
de la noche.
O como los pequeños y blanquísimos jacin-
(tos en la cabellera delgada y
transparente de la brisa.

No es sólo, pues, en la utilización del verso ni, en este caso, del poema en prosa donde se aprecian sus concepciones surrealistas, ni en el lenguaje metafórico ni en las continuas comparaciones o extrañas asociaciones de ideas, sino también en que muestra el motor o principio creador de su poesía. Nos habla de ese "segundo yo", del inconsciente al que se refiere "creando" desde su experiencia creadora, tal como se observa en el "Poema 5"de "El total anticipado", parte segunda del libro anteriormente citado:

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

Hay otros testiminios de este segundo yo tan rimbaudiano, de este mirarse adentro y buscarse, llegando a conclusiones como las de su poema "Quien me habita" (4),

¡Oh, qué extraño,qué horriblemente extraño!
la sorpresa hace mudo mi espanto.
Hay un desconocido que me habita
y habla como si no fuera yo mismo.

o en los siguientes versos que inician su poema "El espejo" (5):

En soledad no estoy solo; alguien vive

(dentro mío.
Narciso ve en el agua un ser que no es
(él mismo;
se inclina ávidamente buscando su secreto,
pero descubrirlo es entrar en la muerte.

(...)

Un fantasma se levanta de mis ruinas
(congeladas
y soy yo, soy yo mismo, mi doble;
oigo su voz que es un frío en mis huesos,
su voz que me revela...No sé; no recuerdo.

o del poema "Rapto" (6), donde una vez más se observan referencias a ese otro ser que vive en él en un tono de misterio, de miedo o de angustia,

¡Oh vértigos al fondo, y gritos a lo
(alto!
sofocado latir, y hundirse, y levantarse,
y sentir que en mí duerme un ser descono-
(cido,
que mi angustia es tan sólo su respirar
(ahogado.

(...)

Eres tú lo que vive con alas cuando callo,
con manos impacientes cuando sufro;
eres tú, ser nocturno que siento
tan cerca que ya casi no sé quién soy
(yo mismo.

En otros poemas define lo que es la poesía: la poesía es el misterio. Huelga, pues, todo

razonamiento lógico o, mejor dicho, esta es la lógica de su pensamiento. Las difiniciones que vamos a encontrar no son "poéticas", sino que apuntan a decir de esta manera lo que para Gabriel Celaya era la poesía en aquellos años: la poesía virgen o la poesía en estado bruto. Así, en su poema citado más arriba, "Rapto", leemos:

¡Oh virgen, virgen loca, virgen ciega,
virgen de la poesía que sólo ve hacia
(dentro,
misterioso delirio, te siento como un
(ansia
de agua viva en la raíz que la música
(conmueve!

Del poema 14 de "El total anticipado" - *Poemas de Rafael Múgica*- son estos versos definidores de la poesía:

Yo no sumo, sucedo. Transcurro como un
(verso.
Un poema -¡sabedlo!- es esa equivocación
(que el hombre comete cuando
cuenta el número de estrellas.

En su poema "Bienaventuranza" (7) hay una estrofa en la que vuelve sobre la poesía,

Sé que tú eres un murmullo indeciso,
lo que se mueve entre música y palabra,
siempre a punto de nacer en lo inefable,
siempre destrozada por las garras de
(mis ansias.

Y no sólo define la poesía, sino que en una

estrofa siguiente del mismo poema expone concienzudamente la técnica, típicamente surrealista, de cómo alcanzar ese ansiado misterio: "los ojos cerrados" para que hable el inconsciente, desatención a la razón lógica, no interrupción del flujo,

La encontrará el que camine con los ojos
(cerrados,
el que no haga cálculos ni atienda a
(la razón,
el que se deje llevar por la ola del
(sueño
en blando movimiento de músicas perpétuas.

Insiste en este mismo poema, por otra parte, en el carácter "revolucionario" de este concreto quehacer poético, en tanto intenta destruir determinados valores establecidos y en tanto da a conocer *-porque descubrirán certezas que los demás ignoran-* aquel nivel del individuo desconocido propiamente hasta no hace mucho tiempo: el inconsciente,

Bienaventurados los que aman el absurdo,
porque descubrirán certezas que los demás
(ignoran.
Bienaventurados los que temen el misterio,
porque temerlo es ya un presentimiento.

Bienaventurados los que se abandonan
(y olvidan,
porque esa ausencia es la presencia de
(lo eterno.
Bienaventurados los que cierran los ojos,
porque miran con ellos hacia dentro.

"Vida nueva", poema recogido en *La música y la sangre* (8), vuelve a insistir en el tema de la creación literaria. Aquí se descubre su oposición al perfectismo poético, al control y al esfuerzo creador tan propios de la "poesía pura":

Con alegría,
creo y destruyo.
Estoy amando siempre.
soy puro impulso.

Playas flotantes del iris,
aire que tiembla como recién nacido,
dioses desnudos, radiantes,
como la llama ligeros,
siempre cara a lo abierto.

En vosotros aprendo.
El secreto es el juego.
El trabajo es estéril
si el gozo da en esfuerzo.

Hemos visto algunas muestras de las concepciones surrealistas de Gabriel Celaya.En este sentido no debemos olvidar como nuestro autor manifiesta haber atravesado por una etapa surrealista no sólo como técnica, "bisutería literaria", sino también como concepción del mundo. Lo ha dicho en innumerables ocasiones de las que voy a citar una reciente: "En los primeros años treinta -dice- yo no era comunista. Era, más bien, una especie de anarquista, y los comunistas me parecían gente de derechas. Es lógico, por tanto, que los surrealistas me fascinaran. Tengo todos sus libros y revistas de la época, en primeras

ediciones. Y claro que influyeron en mí" (9). Después, nuestro poeta hablará de aquella rebeldía como una rebeldía subjetiva y anarquizante, postura "snob" y de "señorito", cuyos aires revolucionarios resultaban ciegos e inoperantes. Es más, posteriormente también utilizará sus conocimientos acerca del surrealismo para sustentar teorías contrarias o a veces aunarlas eclécticamente a sus posiciones del momento, tal como ocurre en *Exploración de la poesía* (10) por ejemplo; o bien utilizará dichos conocimientos a la hora de efectuar algunas críticas concretas, como es el caso de sus críticas de Vicente Aleixandre (11), etc. Nuestras referencias aquí se harían interminables.

Ahora bien, si seguimos la trayectoria de la producción poética del escritor vasco, vamos a encontrar unos poemas escritos entre 1940 y 1941 pertenecientes a su libro, de título bien expresivo, *Objetos poéticos* (12),en los que aparentemente se opera una evolución en sus concepciones de la poesía. Ahora, Gabriel Celaya, una vez concluida la guerra civil, escribe "Poema-cosa", por ejemplo:

ARRANCADAS a una hondura
surgen, visibles, las cosas
antes apenas sentidas
como llanto, brisa o sombra.

Aún desconozco sus nombres,
mas yo las noto pesar,
increíbles y reales,
con su enjundia elemental.

¡Pleamar de la canción

que levanta hasta el nivel
de lo humano ese latido
vegetal del corazón!

Poema, vuélvete objeto,
brilla redondo en la luz,
que ella te toque temblando
sin fundirte en lo uno-azul.

Para que cese mi anhelo,
sé tú una cosa que pueda
acariciarse, mirarse,
increíble, cierta, externa.

Ceda el rítmico latido
y hágase así tu silencio:
el de las cosas que están,
y estando, están porque sí,
y están ahí sin saberlo.

En este poema apreciamos la aparición de una concepción del poema como objeto elaborado y en "Cantar", por ejemplo, observamos cómo el origen último de sus canciones ya no son las "oscuras zonas inconscientes", sino que aparentemente se da entrada a las "cosas", a los "objetos", al "mundo" en definitiva:

PERDIDO entre las cosas
mi corazón, mi corazón
que toma el nuevo nombre
de cada nuevo amor.

Una sonrisa basta,
un jazmín, un color
para llevarse entero
mi corazón, mi corazón.

El mundo en vilo viene
a ser en mí canción,
a ser él mismo siendo
en mí que ya no soy.

¡Oh pasos en la nada!
Mi corazón, mi corazón
diciendo los mil nombres
y olvidando mi voz.

¡Oh tú, que yo recreo
más puro en la canción,
que ya no eres tú mismo
como yo no soy yo!

Se me va, peregrino,
mi corazón, mi corazón,
pero me queda, eterno,
el hijo de mi amor.

Y en consonancia con lo anterior, la técnica constructiva parece haberse modificado: antes, el automatismo psíquico con cierto control racional; ahora, como descubrimos en "Pasos en la nada", se impone al menos en apariencia el control racional de la creación, la equilibrada construcción, tal como las estrofas de cuatro versos que siguen, en las que predominan los octosílabos y las asonancias de segundo y cuarto verso, parecen decirnos:

ENTRE música en balumba
y vértigos de silencio,
yo avanzo por el camino
pequeñito de mi verso.

Todo se va por el iris

con el brillo de su cambio.
Yo avanzo por lo ligero
del "ahora" resbalado.

Paso justo, peso fiel
entre la nada y la vida,
yo avanzo por lo que, a veces,
llamo mi sabiduría.

¡Oh la segura vereda
que me conduce suspenso
mientras la estrofa equilibra
lo que fue un vago deseo!

Paso a paso, yo rodeo
y hago presencia el silencio.
¡Oh que calle lo que aún tiembla
entre la nada y mi verso!

Este control en la creación, así como la concepción del poema como objeto o aparato verbal vuelve a descubrirse en su largo poema titulado precisamente "Aparato verbal", del que cito las dos últimas estrofas:

Yo, que me entiendo,
mas mido mis pasos
y peso mi peso
y sé limitarme

construyo aparatos
de palabras bellas,
manejo el misterio
(mas sin que me coja).

¿Qué ha ocurrido aquí? ¿Se trata de una evolución, ruptura o experimentación? ¿Qué

relación real guardan estas nuevas concepciones del fenómeno poético con las anteriores?*Objetos poéticos* es una experimentación orientada hacia la consecución de una poesía pura. Ahora Celaya, más que someterse al "flujo creador" y husmear constantemente en el misterio o en ese "segundo yo", pretende construir aparatos verbales, objetos poéticos en sí mismos, esto es, objetos independientes con respecto a su "yo". Pero, aunque este libro parezca suponer una ruptura con lo anterior, realmente no puede considerarse tal ruptura, porque el origen y el fin último de esta poesía son los mismos que los de la anterior y porque, salvo en los casos concretos aquí vistos en los que expone su poética, el resto de poemas del libro está plagado de elementos típicamente neorrománticos, aunque controlados y previamente pulidos. Su poética no pasa de ser una mera declaración de intenciones, esporádicamente conseguidas. Pero eso no obsta para que restemos la importancia que merecen sus intentos de experimentación, su orientación a la práctica de la poesía pura precisamente en los comienzos de la postguerra. De todos modos, este intento resultó finalmente fallido y no porque, como vemos directamente, los "objetos" de Celaya, lejos de responder al "cosismo" o al "dependo de las cosas" guilleniano, tengan su origen en la nada o mundo interior del poeta, sino porque aparecen en sus versos muchos elementos impuros y porque el verdadero sujeto de la obra no es, aunque así lo piense nuestro poeta, la técnica constructiva, sino el sujeto-poeta Celaya. No obstante, insistiré posteriormente en estas concepciones de la poesía que, pese a sus diferencias, responden

a una misma problemática.

La última escala que vamos a hacer en la producción de estos años es la que va a llevarnos a su libro *Movimientos elementales*, escrito entre 1942 y 1943 (13). Aquí vamos a encontrar poemas que nos ofrecen la clave de su producción lírica de este momento. Es el caso de "Posesión", donde de nuevo la mano surrealista deja verse, al mismo tiempo que se dejan intuidas posturas de corte existencialista. Ya no parece concebir la poesía como exploración de lo desconocido y como revulsivo social, ni como objeto poético en sí mismo, sino que parece concebirla como evasión que tanto consciente como angustiosamente acepta:

Si el sol sale, zumba, truena
como un dios antiguo de la luz poderosa,
hermoso, con sus barbas floridas y sus (muslos
morenos, duros, recios,
también yo soy mujer,
también me abro en espasmo, pues eso (es hacer versos:
llorar mientras resbalo por caricias (y ríos
de sombra espesa y dulce.

"Matinal" es el título de otro poema de este libro en el que Gabriel Celaya parece afirmarse más en lo cotidiano y en el que parece negar, lo que entra en contradicción con lo anterior, la poesía como evasión: *su soledad heroica / no es irse por las ramas cantando*, dirá. Veámoslo concretamente:

UN hombre; los caminos;

el viento sin sonido del destino;
y andar libre y ligero entre tormentas
magnéticas y secas.

Se multiplican, crecen,
y, sucesivos, vienen con espuma y clamores
confusiones, muchachas, reposos dulces,
(largas
cabelleras de llanto que le envuelven
(temblando.

Frente a un mundo en delirio, él se afirma
(en su paso.
No acaricia, no duda.
Su soledad heroica
no es un irse perdido por los limbos
(cantando.

Contempla las montañas en su fuerza y
(en su calma;
contempla la mañana pausada y luminosa;
respira, y le parece
que su boca bebe a Dios directamente.

¡Qué cierto, en su absoluto
de gloria y resplandor, el cielo abierto!
¡Qué ciertas, en su calma,
las cosas como son, que son y basta!

Estamos ante las cosas como son -título de un libro posterior suyo, de corte netamente existencial. Está sufriendo Celaya una evolución importante hacia un modelo poético nuevo que, obviamente, responde a una variante ideológica nueva, variante digo y no nueva ideología, porque estructuralmente nada ha cambiado. El tono angustioso del poema "A manera de gallo"

nos sitúa en este lugar:

MATINAL grita y sangra.
En su garganta seca, vidrios claros le
(rayan;
en una sombra densa, lo amargo se le
(inflama.
Los colores espesos del petróleo, los
(días
confundidos escapan,
y donde el mundo acaba,
sonoro, rebotando por dentro de sí mismo,
lacerado, perdido, buscándose -enemigo-,
su matanza él prosigue, brillante de
(delirio.

A la hora de ofrecer una explicación global de estas "teorizaciones", no hemos de ignorar su origen en la crisis que el escritor contemporáneo vive o soporta, al haber desaparecido o cuando menos al haberse transformado la función social que lo caracterizaba en esta fase de la estructura de historicidad que nos sustenta. El mismo Celaya en análisis posteriores que resume finalmente *Inquisición de la poesía* (14) habla del desclasamiento del poeta. Nuestro autor opta, pues, por una abierta actitud de rechazo, una actitud vanguardista en literatura que le va a llevar a producir una poesía "de espaldas" a unos y a otros. Y es precisamente su concepción surrealista del mundo, su vitalismo poético lo que lo va a poner en el principio del fin de las vanguardias literarias, en tanto que al dar entrada a la vida -el inconsciente- en esa poesía se está quebrando la concepción del arte y de la literatura como autónomos.

Pero es el principio del fin, no la ruptura total, porque Celaya no va a engarzar su práctica literaria de vanguardia con las vanguardias políticas del momento. Ya hemos leído en una ocasión que los comunistas, para el poeta vasco, no eran sino gentes de derechas. Así, en el plano de la producción literaria está en el principio del fin y en el plano de la actividad política sus posiciones progresistas de corte azañista lo van a llevar a pertenecer a la F.U.E. en sus años de estudiante y a luchar en el bando republicano durante la guerra última, al menos inicialmente. En este doble plano gravita todo un proceso de "influencias" que van desde las de los surrealistas franceses a las de la generación del 27.

Ahora bien, ¿existe diferencia real entre sus posiciones surrealistas, las de búsqueda de la poesía pura y sus posiciones vitalistas expuestas en los últimos poemas comentados? Un mismo hilo atraviesa estas concepciones unificándolas en su base. El hilo es el de la crisis que en que viven los escritores que, malditos, ya se orientan al perfeccionismo ya a la destrucción de los valores literarios tradicionales, proponiendo ambas reacciones soluciones finalmente estéticas. Pero si bien ésta es la base, hay que añadir además que Celaya vive una nueva crisis: la de la destrucción de estas vanguardias. Es la crisis del "principio del fin" que ya iniciara el surrealismo y que culminará, en nuestro caso, con la nueva ideología del sujeto experiencial que parece proponer *Movimientos elementales,* lo que se dearrollará plenamente en sus libros siguientes, en los que la concepción de la

autonomía de la literatura salta ya por los aires al darse entrada a un tipo de compromiso que, esta vez sí, calará toda su producción literaria y su actitud público-política.

Una vez expuestas y analizadas mínimamente las reflexiones de Gabriel Celaya en torno a su quehacer poético en esta concreta etapa, no estaría de más conocer lo que ha dicho la crítica al respecto, al menos en una aproximación selectiva. Comenzaré refiriéndome a la crítica más próxima a las publicaciones para terminar prestando mi atención a la formulada más recientemente.

Así por lo que a *La soledad cerrada* respecta, apareció en la alicantina revista *Verbo* una breve reseña en la que se afirmaba la específica orientación del surrealismo de nuestro poeta y crítico al decir: "Sin llegar a un frío automatismo demoledor y ciego, el poeta navega por una corriente surrealista, siempre atraído por las profundas e inalcanzables profundidades del subconsciente, en cuyo espejo acecha el eco de sus preocupaciones creadoras y estéticas -estéticas, sí, pese al concepto de Breton" (15). Concha Zardoya resalta el romanticismo de base del libro, así como su lenguaje literario, pleno de modernas y originales metáforas (16).

Movimientos elementales, libro del que he citado algunos poemas, recibió abundantes críticas, siendo las opiniones de Rafael Laffon las que, según creo, ofrecen mayor interés sobre la cuestión aquí abordada. Este crítico afirma: "Y nadie más lejos que Celaya del pretendido y voluntario automatismo verbal de los surrealistas y de esos contrahechos "momentos de abandono a las fuerzas ocultas".

La resonancia inteligible -continúa diciendo-, la presencia subyacente de un modo de conciencia están implícitos en los poemas y hacen llegar al lector, poderosamente -como pocos líricos actuales lo han logrado- ríos de la más cálida y densa sustancia humana" (17). Hay quien afirma incluso el carácter de poesía pura de este libro, si bien con alguna matización: "Poesía pura en cuanto realmente depurada, sin compuestos, a menos que como Jules de Gaultier, pensemos que tal poesía pura no existe, porque toda cosa está dada en relación con alguna otra" (18).

Sobre *Objetos poéticos* devino un aluvión de críticas, destacando las de López Gorgé cuya postura frente a este libro puede resumirse en la siguiente cita: "Bueno será, sin embargo, que subrayemos que los *Objetos poéticos*, dentro de la obra de Gabriel Celaya, constituyen algo nuevo para nosotros. Más que por su contenido -la interpretación o proyección poética de las cosas, su honda entraña, el porqué de su razón-, en el aparato verbal de su continente" (19). No son menos interesantes las opiniones de Joan Fuster al respecto cuando dice: "Ahí están las cosas y Gabriel Celaya ha visto su otra cara, ha percibido el secreto perfil que guarda el ojo puro del poeta. Quizá este amor o preocupación por las cosas -ya objetos poéticos- no había tenido hasta ahora voz española, desde los tiempos de Jorge Guillén. Y por otra parte, Gabriel Celaya acaba confesando: "*construyo aparatos / de palabras bellas*". Lo que, en última instancia, es profundamente significativo. Porque ya creíamos que, por aquí, la gente ya no recordaba que la poesía también es,

a ratos, el arte de la palabra" (20). Para terminar con la crítica de tan significativo libro, acabaré citando unas palabras de Haro Tecglen: "De estas dos breves muestras de la poética de Gabriel Celaya podemos extraer las consecuencias que inspiran su obra. Primero, la observación, la herida en los sentidos. Luego, su abstracción, medida en esa cuarta dimensión de todo lo que es la poesía, que va más allá del fondo, de la forma, porque alcanza lo angélico y lo de otra manera inefable e inconmensurable" (21).

Unas quintaesenciadas reflexiones sobre estos tres libros fueron expuestas por Salvador Pérez Valiente en los siguientes términos: "*La soledad cerrada* (...) muestra que habría que valorar centrándola en su tiempo, y que responde a un concepto poético rebasado que se afirma en las últimas consecuencias del preterido surrealismo. *Movimientos elementales* centra su voz en una más depurada, aséptica interpretación del íntimo paisaje que protagoniza, el que acaso en *Objetos poéticos*, libro éste de difícil estimación, porque quizá su sentido más hondo se entierre detrás de la misma letra, continúa adelgazándose y transparentando" (22).

Deriva,como se sabe, es un libro antológico en el que se incluyen abundantes muestras de la poesía de Celaya escrita entre 1934 y 1946 (23). Muchas de las críticas deparadas a esta publicación hacen alusión, por tanto, a poemas aquí citados, así como a otros de corte existencial en los que nos detendremos más adelante. Por ejemplo, *Espadaña*, en su número 47, de octubre de 1950, dio noticia del libro mediante una breve reseña de la que

nos interesan especialmente las siguientes palabras: "*Con alegría / creo y destruyo./ Estoy amando siempre. Soy puro impulso,* dice en no sé qué poema Gabriel Celaya o Rafael Múgica o Juan de Leceta; y en esos versos suyos se nos aparece contenida su estética y su fragrosa humanidad. Pocos poetas actuales han acertado con una autodefinición más certera". El resto de las críticas se detienen en aspectos que ahora no nos son fundamentales, por lo que a su tratamiento respecta. Tan sólo la aparecida en *Arbor* (24), anónima como la anterior, da cuenta de una característica de esta poesía, característica que justifica este estudio, al decir: "Sin abandonar el canto, poeta más que filósofo, hay mucho pensamiento, mucha reflexión acumuladas en esa palabra que Celaya sabe transfigurar en música".

Por lo que concierne a otros trabajos de mayor relevancia sobre el poeta vasco, cabe recordar la temprana publicación de Arturo Benet, *La trayectoria poética de Gabriel Celaya* (25), aparecida en 1951, donde expone una serie de consideraciones sobre esta etapa de Gabriel Celaya, la "fase Múgica" como da en decir: esta fase posee originariamente una poesía existencial. Así existencial es esa angustia interrogativa de Múgica ante el fenómeno de su propio vivir y su manera pánica de entender el amor. El incipiente vitalismo, pues, aparece, según Benet, en el poeta de 1936 con casi todos los caracteres que más tarde desenvolverá el poeta en otras fases.

Pierre-Olivier Seirra en su notable introducción a la edición francesa de una selección de la poesía del vasco, afirma el carácter

surrealista de esta producción, entroncándola con la de los poetas franceses de este importante movimiento. Los puntos, según nuestro crítico, en que se apoya la poesía surrealista del vasco son los siguientes: "L`intuition qui permet de saisir la source même de l`être et l`inspiration concrétisées principalement en images. Mise en évidence d`un personnalité intuitive double -suggestion de l`inconscient- et utilisation d`images inhabituelles -bouleresement du réel- sont les points sur lesquels repose la poésie surréaliste de Celaya (26).

En 1977 se publicaron dos estudios no muy extensos sobre nuestro poeta, escritos por Angel González y por José Mª Valverde, para introducir con ellos otras tantas publicaciones de la poesía del donostiarra (27). El primero de ellos afirma categóricamente que la poesía anterior a los años cuarenta se mueve entre la vanguardia y la pureza, ideales ambos inservibles en la inmediata postguerra. José Mª Valverde también califica de esteticista, además de intimista, la poesía de Rafael Múgica: "*La soledad cerrada*, era un libro de lírica más amplia y tenebrosa que el primero *(Marea del silencio)*, no sin cierta afinidad con los sombríos tonos que en esos años son comunes a un Lorca, a un Alberti, a un Aleixandre. Más serenos y esenciales son los manojos líricos que se unirán a *La soledad cerrada* hasta 1939 (...) Desde 1940 a 1945, el poeta que quiso ser pródigo vuelve a su papel de ingeniero, replegado a la reflexión intimista y contemplativa -*Objetos poéticos*, acaso el cuaderno más frío y sereno de todo su **corpus**- y con una suerte de retorno de vitalidad en

Movimientos elementales" (28).

Gustavo Domínguez en el estudio introductorio de *Memorias inmemoriales*, al referirse a la poesía de nuestro autor expone: "Se han señalado muchas veces los tonos superrealistas que se advierten en libros anteriores a 1947 que firmó como Rafael Múgica, en especial *Marea del silencio* y *Poemas de Rafael Múgica*. La maestría de Juan Ramón Jiménez, a quien conoció en esa época, y la cercanía a sus compañeros de la Residencia de Estudiantes resulta decisiva en estos primeros pasos, que por su forma y temática reflejan un culto a la pureza y a la vanguardia" (29).

Este es el breve panorama crítico a que aludía. Es cierto que, salvo algún caso aislado, los críticos en cuestión apenas si reflexionan sobre las teorizaciones en verso de Gabriel Celaya. Estas pasan sin pena ni gloria en la mayoría de los casos, lo que justifica, aquí y ahora, su ausencia.

NOTAS

(1) **Poesía española contemporánea**, México, Ediciones Era, 1969,p.104.

(2) Son muchos los trabajos existentes al respecto, por lo que voy a citar sólamente los más significativos desde mi punto de vista. Así, Vittorio Bodini, **Los poetas surrealistas españoles** (Barcelona, Tusquets Editor, 1971); J. Cano Ballesta, **La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)** (Madrid, Gredos, 1972); Pablo Corbalán, **Poesía surrealista en España** (Madrid, Ediciones del Centro, 1974); Joan Fuster y José Albí, "Antología del surrealismo español", **Verbo**,núms. 23,24,25, Alicante, 1954; Paul Ilie, **Los surrealistas españoles** (Madrid, Taurus, 1973).

(3) Bilbao, Comunicación Literaria de Autores, 1967. Celaya publicó este libro escrito en mayo de 1934 precisamente buscando sus raíces, como una salida más, en la crisis de los años sesenta, en la que la poética realista comenzó a perder su sentido.

(4) De **La soledad cerrada**, San Sebastián, Norte, 1947. Este libro, escrito en 1934 también, recibió el Premio del Centenario de Bécquer, convocado por el Lycéum Club Femenino de Madrid, en 1936.

(5) **Ibídem.**

(6) **Ibídem.**

(7) Pertenece a **Vuelo perdido**, libro escrito en 1935 y editado junto a **La soledad cerrada**, op. cit.

(8) Este libro no fue nunca publicado aisladamente, como tal. Fue incluido en **Poesías completas** (Madrid, Aguilar, 1969), donde apareció publicado por primera vez. En reali-

dad se trata de una antología de poemas de la primera etapa de Gabriel Celaya.

(9) **El País/Libros**, año II, núm. 40, Madrid, 27-julio-1980, entrevistado por Rosa Mª Pereda.

(10) **Vid.** pp. 173 y ss. de la tercera edición de este importante trabajo teórico-crítico, Barcelona, Seix-Barral, 1971.

(11) "Notas para una **Cantata en Aleixandre**", **Papeles de Sons Armadans**, XXXII, Palma de Mallorca, noviembre-diciembre, 1958.

(12) Valladolid, Halcón, 1948.

(13) San Sebastián, Norte, 1947.

(14) Madrid, Taurus, 1972.**Vid.** especialmente el apartado "El desclasamiento de los poetas", pp. 23 y ss.

(15) "Rafael Múgica, **La soledad cerrada**" **Verbo**, Alicante, julio-agosto, 1948 (firma "J.A.").

(16) "Rafael Múgica: **La soledad cerrada**", **Corcel**, núm. 16, Valencia, 1949.

(17)" **Movimientos elementales**, por Gabriel Celaya", **ABC**, Sevilla, 24-abril-1948.

(18) "Colección "Norte": **Movimientos elementales**",**La Gaceta Regional**, Salamanca, 24-diciembre-1947 (firma "V.G. F.").

(19) "Gabriel Celaya: **Objetos poéticos**", **Manantial**, núm. 1, Melilla, 1949.

(20) "Gabriel Celaya: **Objetos poéticos**", **Verbo**, Alicante, 1-febrero-1949.

(21) "La poesía biológica de Celaya", **Informaciones**, Madrid, 13-febrero-1948.

(22) "Mapa poético de España: Guipúzcoa", **Informaciones**, Madrid, 26-enero-1949.

(23) Alicante, Ifach, 1950.

(24) **Deriva**, **Arbor**, núms. 57-58, Madrid, septiembre-octubre, 1950.

(25) Alicante, Editorial Verbo, 1951, col. "Cuadernos de Crítica Literaria".

(26) **Gabriel Celaya** (presentation, choix de textes, traduction par Pierre-Olivier Seirra), Paris, Pierre Seghers, 1970, p. 61.

(27) Gabriel Celaya, **Poesía** (selección e introducción de Angel González), Madrid, Alianza Editorial, 1977; y **Poesías completas (1932-1939)**, **I** (introducción de José Mª Valverde), Barcelona, Editorial Laia, 1977.

(28) **Ibidem**, pp. 10,11.

(29) Madrid, Editorial Cátedra, 1980, col. "Letras Hispánicas".

II

EXISTENCIALISMO Y POESIA: LA POESIA COLOQUIAL

Desde 1944 hasta finales de los años cuarenta, Gabriel Celaya-Juan de Leceta comienza a escribir una poesía de distinto tono. Tres libros fundamentalmente abarcan esta producción. Sus títulos son bien expresivos:*Avisos de Juan de Leceta*, escrito entre 1944 y 1946 (1); *Tranquilamente hablando*, entre 1945 y 1946 (2); y *Las cosas como son (Un decir)*, en 1948 (3). Estos libros, que agrupó en *Los poemas de Juan de Leceta*(4), constituyen una ruptura con los anteriores, en tanto presuponen una nueva concepción del fenómeno poético y en tanto ya, definitivamente, han venido a enterrar sus anteriores concepciones acerca de este discurso, caladas por uno de los últimos "ismos". Un compromiso de base existencial recorre de parte a parte estos nuevos poemas. Si antes los objetivos finales de su quehacer poético eran, en un primer momento, la búsqueda de las interioridades psíquicas, la exploración de lo desconocido del hombre y, posteriormente, la construcción mediante el trabajo poético de aparatos verbales en sí mismos; ahora, el objetivo final de esta poesía es procurar la comunicación con el hombre cualquiera, dando entrada en ella a la vida cotidiana

y, al mismo tiempo, al lenguaje cotidiano, vulgar, prosaico (esto no hace suponer, evidentemente, que consiga la comunicación). El punto nuclear de esta ruptura con lo anterior reside en que se da entrada en esta poesía a la vida, esto es, si el surrealismo supuso el principio del fin de las vanguardias literarias al bucear, en teoría, inconscientemente el inconsciente del escritor y al aproximarse a determinadas posiciones políticas, resquebrajándose a partir de entonces la concepción que consideraba la poesía autónoma, ahora se persigue una poesía temporal en la que la vida y la obra se unifican hasta el punto de decir nuestro poeta por estos años: "Tengamos el valor de ser en los versos que publicamos lo que somos en la vida que arrastramos. No preciosísimos poetas eternos sino hombres desgarrados y ridículos de nuestra hora. Si valemos, valdremos por nuestra desnudez" (5).

Se trata, pues, de una poesía del "aquí" y del "ahora", que presupone no sólo una nueva "forma literaria", sino también un nuevo público lector, esto es, presupone una poesía coloquial o prosaica y una poesía no ya para los poetas exclusivamente, sino para el hombre cualquiera. Esta nueva poesía hunde sus raíces en el existencialismo que por razones distintas ha prendido con fuerza en Gabriel Celaya. Las concepciones de la literatura que, desde esta base, se generan son más que estéticas. De ahí que a nuestro poeta y crítico le dé lo mismo que su **quehacer** o su **decir** sea o no poesía: "algo será", nos dice. De ahí que él no se preocupe, ante determinadas acusaciones de los críticos, de defender excesivamente

su quehacer como quehacer poético , ofreciendo sus reflexiones acerca del porqué de aquella práctica. Celaya-Leceta ha roto, como digo, con las vanguardias y comienza a recorrer un camino marcado ejemplarmente de lejos por los surrealistas franceses y su actitud ante la segunda gran guerra.

Por lo que respecta a la relación que guarda esta poesía con la labor teórica y crítico literaria que en sentido estricto mantiene durante este tiempo, cabe afirmar que su labor crítica surgió tras haber recorrido buena parte de este nuevo camino poético. Por esta razón no puede pensarse la poesía de este momento como la realización práctica de unos presupuestos teóricos o filosóficos previamente delimitados. Antes al contrario, esta nueva poesía nació "a ciegas", por presiones inconscientes. Esto no impide, claro está, que sus discursos previos o posteriores se unifiquen en su base, convergiendo en un mismo punto. Y traigo a colación estas afirmaciones, porque van a darnos cuenta de la importancia que tiene el análisis de su poesía "coloquial", en tanto nos ofrece en estado bruto, esto es, sin excesivos controles racionales, sus posiciones ideológicas del momento, mostrando la verdadera importancia y protagonismo de su producción poética a la hora de conocer, previamente especificadas su producción teórico y crítico literaria.

He hablado antes de nueva poesía, poesía coloquial o prosaica; me he referido a lo que comúnmente llamamos nueva "forma literaria". Obviamente esta poesía constituye una nueva forma literaria. Ahora bien, quiero advertir que cuando hablo de forma no la en-

tiendo como el otro aspecto de la consabida dicotomía forma/contenido. Cuando hablo de forma, hablo de "presentación", esto es, de una práctica objetivada en la escritura. Esta práctica, tal como se presenta es, si hay que decirlo, su forma y su contenido a un mismo tiempo. Veamos esto más concretamente: Gabriel Celaya, lo vamos a comprobar ahora después, produce una poesía prosaica. Este nuevo quehacer poético, que tantas críticas levantó, no es sino resultado final, materializado o escrito de una práctica ideológico estética. Esta nueva forma literaria no es sino una realidad que nos confirma la nueva trayectoria ideológica emprendida por nuestro poeta.

La concepción que tiene ahora de la poesía no es ya de la poesía por la poesía, sino de la poesía para algo. Quiero decir, la poesía no es ya concebida como una labor fundamentalmente estética, sino como el "medio" en el que el sujeto existencial proyecta un estado de conciencia, un problema filosófico o moral,

No quisiera hacer versos;
quisiera sólamente contar lo que me pasa
(que es lo que nunca pasa),
escribir unas cartas destinadas a amigos
que supongo que existen,
quisiera ser el Bécquer de un siglo igual
(a otros. (6).

Lo mismo podemos leer en su poema "Hablo de nosotros" (7), del que transcribo la primera estrofa,

HABLO de nosotros

(no sé si es un poema),
hablo de nosotros que no somos sencillos,
pero sí vulgares (como se comprende).
Hablo sin tristeza (y no porque esté (alegre),
sin resentimiento (mi odio es de agua (fría);
hablo de nosotros y alguien debe enten- (derme.
Hablo serenamente.

En *Las cosas como son (un* ***decir****)*, poema-libro con el que Gabriel Celaya, con mayor conciencia, explota la veta que "a ciegas" descubrió en *Tranquilamente hablando*,hay partes donde esta preocupación por el carácter de poesía o no poesía que supone esta nueva práctica se hace patente. Veremos cómo la duda será resuelta en favor de que aquello sí era poesía, la poesía de su tiempo. Pero en sus versos todavía late con fuerza la duda: duda que alcanza no sólo a la poesía, sino también a él mismo como poeta:

Ya no soy poeta(¡es una ventaja!).
Hablo seriamente de mi propio absurdo
(o de mi infinito),
de mis pensamientos dobles y furiosos,
de mi aburrimiento,
del aire que pasa por ser femenino,
del cadáver-Pablo, de mi pena en vilo,
y tan sólo quiero
encontrar un hombre que pueda decirme:
"Sé para qué vivo".

(...)

Crean, no soy tonto
(sólo un poco loco);
me interesa saber a ratos por qué vivo
(¡es extraordinario!);
por qué dieciocho veces por minuto
sorbo aire y lo expelo,
por qué si he pasado la noche con Carmen
me siento dichoso,
por qué cuando escribo lo hago casi en
(verso
(esto, bien pensado, sí que es armonioso).

El carácter asimismo existencialista de esta poesía se descubre no ya en la concepción que de la poesía implica, sino en ese postular la descripción de la existencia del hombre concreto como necesaria en cualquier aproximación filosófico-poética a la esencia del hombre. Puede verse también cómo hay siempre un estado de ánimo subyacente a cualquier referencia psíquica concreta, esto es, puede verse cómo emerge la angustia, de lo que da buena cuenta su poema curiosamente titulado "Soy feliz a mi modo"(8):

Las golondrinas beben agua limpia en
(mis ojos;
los sapitos me comen los tallos verdes
(tiernos;
y a veces, en lo alto, mis pulmones des-
(pliegan
como flor asombrosa la hermosura del
(aire.

¡Pensar que hay quien protesta!
Bigotes furibundos,

barbas rubias postizas y barrigas hin-
(chadas,
voces sentimentales de encía desdentada
y hasta esos corazones que llevan los
(señores
como reloj de lujo en un bolsillo tierno.

Los números en fila me asaltan ordenados.
Son guardias, son minutos, son dientes
(igualitos.
¡Máquinas de escribir que me comen poemas!
¡Máquinas de coser con que tristes sol-
(teras
acompasan cansancios de lluvia atribulada!

Pequeños montoncillos de ternura, de
(escarcha,
de arenas impalpables o penas que no
(nombro,
y el corazón que aquí se endurece un
(poquito,
y allí tiene un boquete donde le duele
(el mundo.

Unos cuentan sus penas, otros sólo sus
(días,
todos, el cuento tonto de una vida cansada;
yo cuento mis bobadas (no sé si es poesía),
miro en torno, no entiendo, cierro lento
(los ojos.

Su poesía, como vemos, se basa en el existir concreto en su desarrollo temporal, el sujeto en su existir que va desplegando libremente su propia configuración esencial y que explica mediante la descripción de las estructuras esenciales de las vivencias y de las situa-

ciones. Así lo vemos en su poema "Cuéntame cómo vives (cómo vas muriendo)", de *Tranquilamente hablando*, en el que se apela a la muerte como posibilidad última de la existencia:

CUENTAME cómo vives;
dime sencillamente cómo pasan tus días,
tus lentísimos odios, tus pólvoras alegres
y las confusas olas que te llevan perdido
en la cambiante espuma de un blancor
(imprevisto.

Cuéntame cómo vives.
Ven a mí, cara a cara;
dime tus mentiras (las mías son peores),
tus resentimientos (yo también los padezco),
y ese estúpido orgullo (puedo comprenderte).

Cuéntame cómo mueres.
Nada tuyo es secreto:
la náusea del vacío (o el placer, es
(lo mismo);
la locura imprevista de algún instante
(vivo;
la esperanza que ahonda tercamente el
(vacío.

Cuéntame cómo mueres,
cómo renuncias -sabio-,
cómo -frívolo- brillas de puro fugitivo,
cómo acabas en nada
y me enseñas, es claro, a quedarme tran-
(quilo.

Una vez más su atención se centra en la poesía, en la que el sujeto existencial "se aplasta" -la vida y la obra unidas-, la poesía como

vehículo más que estético, en el que el hombre cualquiera tiene su lugar,

Digo siempre: otra vida.
Digo siempre lo mismo.
Digo lo que dicen las gentes cualquiera.

-Sé digno. No te quejes.
-No me quejo. Me caigo,
me apalsto en versos anchos y, estúpido,
(descanso.
Descanso y rumio poemas.
Segrego bilis. Rabio.
Trabajo a fin de cuentas más de lo que
(debo.

y la muerte también, de nuevo, como supremo acto existencial,

Y aún me siento cansado.
Quiero decir: me siento.
Y no quiero sentirme, quedarme indiferente.

La muerte es excesiva.
Emborracha. Me arrastra.
Si decido morirme, eso exalta mi vida.

Su **estar-en-el-mundo**, en tanto presencia activa, implica su **estar-con-los-otros**, estableciéndose una relación de compromiso. Su ser existencial no es un ser autónomo, sino un ser temporal. Es su **situación** o su **estar aquí** lo fundamental para comprender su compromiso existencial: el compromiso de su poesía que le lleva a "decir" de una determinada manera y a airearlo abiertamente. "Aviso", de *Tranquilamente hablando*, es un poema clave en este sentido:

La ciudad es de goma lisa y negra,
pero con boquetes de olor a vaquería,
y a almacenes de grano, y a achicoria,
(y a esparto.

Hay chirridos que muerden, hay ruidos
(inhumanos,
hay bruscos bocinazos que deshinchan
mi absurdo corazón hipertrofiado.

Yo me alquilo por horas; río y lloro
(con todos;
pero escribiría un poema perfecto
si no fuera indecente hacerlo en estos
(tiempos.

Si prestamos atención al penúltimo verso transcrito más arriba, nos percataremos de que al exponer tal afirmación, está mostrando, en negativo, que su poesía es "imperfecta". Sin pretenderlo, está planteando nuestro poeta toda la problemática que afecta a la poesía contemporánea, escindida en dos grandes bloques desde su unidad de base: la poesía perfecta/ la poesía imperfecta o poesía pura/poesía impura o poesía de vanguardia/poesía comprometida. Está señalando su ruptura definitiva con la vanguardia, esto es, nos está hablando del fin definitivo, al menos coyunturalmente, de ese "principio del fin" del que hablaba en el capítulo anterior. Esta es la falla o ruptura que le va a llevar a la ciertamente mal llamada "poesía social". Pero, al mismo tiempo, nos habla del porqué de esa nueva forma literaria, de este nuevo modelo poético impuro, imperfecto, coloquial, conversacional o prosaico que tanta guerra dio en su momento

y que tan preocupado lo ha mantenido siempre hasta el punto de dedicarle un estudio teórico final en *Inquisición de la poesía*. En su poema "Se trata de algo positivo", perteneciente también a su libro *Tranquilamente hablando*, observamos una reafirmación de su nuevo estilo, así como una fugaz caracterización de lo que es su proceso creador:

HOY, por ejemplo, estoy más bien contento.
No sé bien las razones, mas por si acaso
(anoto:
mi estómago funciona,
mis pulmones respiran,
mi sangre apresurada me empuja a crear
(poemas.
(Solamente -¡qué pena!- no sé medir mis
(versos).

Pero es igual, deliro: rosa giratoria
que abres dentro mío un espacio absoluto,
noches con cabezas
de cristal reluciente,
velocidades puras del iris y del oro.
(Solamente -¡qué pena!- estoy un poco
(loco).

Mas es real, os digo, mi sentimiento
(virgen,
reales las palabras absurdas que aquí
(escribo,
real mi cuerpo firme,
mi pulso rojo y lleno,
la tierra que me crece y el aire en que
(yo crezco.
(Solamente -¡qué pena!- si vivo voy
(muriendo).

En *Las cosas como son (un **decir**)* reafirma una vez más su oposición a la poesía como juego, haciendo alusión por tanto a su producción poética como una práctica necesaria y responsable, esto es, comprometida, siendo su objeto el hombre mismo y no sólamente el poeta. Asimismo hace alusión a la poesía como misterio en su despliegue existencial, misterio que no puede ser explicado sistemáticamente, sino a través de sus situaciones y vivencias:

Ya no me divierten los juegos de ingenio,
ni hacer unos versos, ni ser un mediocre
(¡Ya es mucho!) ingeniero.
Con toda mi alma, con todo mi cuerpo
y con el secreto sexo que los une,
humilde (orgulloso), profundo (sencillo),
revelo un misterio:
mi misterio de hombre (no ya de poeta,
menos de ingeniero)
y que, como todos, explicado, es necio.

(...)

Aquí debería comenzar mi canto;
diría: "Estoy vivo; dos y dos son cuatro;
el pez no se moja; la rosa está loca;
diría evidencias
(lo que es muy sencillo, mas ¡tan asom-
(broso!)
y, al decirlo todo,
diría tan sólo de cien mil maneras
que aquí estoy viviendo pequeño y contento,
sensible y alzado
por un orgulloso golpe o "sí" de sangre.

Heidegger, al que sigue de cerca (9), sienta

la base en su analítica existencial de cómo el hombre -el modo cómo existe- se diferencia del modo de ser de las cosas. El carácter esencial del hombre es la existencia, siendo siempre un proyecto de sí mismo. Las cosas, sin embargo, las cosas como son, son reales, algo dado y puesto al alcance del hombre. Esto es lo que parece desprenderse de un fragmento de su libro citado,

Si abro la ventana,
el cielo me sorbe -vértigo hacia arriba-,
el azul ensancha gloriosos delirios
(es lo que se llama, cuando se hacen (versos
Dios o lo infinito),
la brisa me envuelve,
me transporta loca (metáfora: libre)
y el mundo es inmenso, luminoso, bello.
Mas, si me permiten,
diré que carece de sentido humano.

Hay, además, en este mismo libro, un fragmento en el que se observa su afirmación existencial, tras haber atacado a un determinado sector de críticos literarios -los que no se andan con su tiempo-, lo que permite vislumbrar cuál es la función que, según él, desempeña la crítica o, al menos, este sector de críticos. Es una manera de contraatacar a quienes tan severamente juzgaron su poesía existencial. Esto demuestra, por otra parte, que *Las cosas como son (un decir)* es el libro de este momento más construido, es decir, más reflexionado y "controlado" que los restantes. Veamos el fragmento en cuestión:

Rían reventando, pedantes, terribles
archi-intelectuales,
moralistas serios (o sólo aburridos
rumiantes de ideas que ya no nos nutren,
mas, es claro, pueden seguirse mascando),
hombres respetables que se escandalizan
al verme con Carmen,
críticos que estiman, con razón sin duda,
mis versos muy malos.
No les pido nada. Vivo. Estoy contento.

Llegamos al final. Algo comienza a ocurrir en la poesía de Celaya, cuando en su libro *Las cartas boca arriba* (10), escrito entre los años 1949 y 1950 y publicado en 1951, el poeta vasco dedica un poema-carta a "Juan de Leceta", heterónimo responsable de su producción existencialista, según nuestro escritor. El hecho de dedicarle un poema de estas características, y dialogado, a "Juan de Leceta" supone la existencia de un nuevo interlocutor que, en principio y a nuestros ojos, se presenta distinto del Leceta existencialista. Así, momentáneamente, aceptaré la frontera que supone el enfrentamiento que el nuevo interlocutor protagoniza con el "bajo-realista" Leceta, en tanto debe ser considerado síntoma de que algunas evoluciones se están produciendo en nuestro poeta. Veremos en su momento hasta dónde llegan éstas. Ahora, no obstante, vamos a convertirnos en espectadores de un curioso debate en el que, entre otras cosas, aparecen algunas reflexiones sobre el prosaísmo. Así, comienza diciendo el nuevo interlocutor:

A tí, suficiente don Juan de Leceta,
contento, orgulloso señor de tu vida,

que burlas mis versos, bajo-realista,
que aceptas tan sólo la bruta evidencia,
te brindo la llave de las maravillas,
los trenes-fantasma, los versos sin meta.

en la estrofa quinta del mismo poema hace referencia a la poética de Leceta:

Tú, Juan, consideras, burlón, un adorno
-tema literario, pretexto de versos-
ciertas remociones del soñar despierto,
del vivir momentos de tonto o de loco:
notas que si piensas te chupas el dedo,
que todos tus miedos son sólo el del
(Coco.

En la última estrofa del poema en cuestión, se deja ver la distancia que el propio Celaya observa con respecto a sus anteriores planteamientos lecetianos al decir:

Quizá tú te burles de mis emociones,
mas aunque te llaman prosaico las gentes
que hablan de belleza mientras tú te
(atienes
a las realidades más simples y pobres,
yo, mira, te muestro la sombra evidente,
la sombra que quiere salir de lo informe.

Tras este recorrido por lo que sin duda podemos considerar producción poética existencialista de Gabriel Celaya, sólo me resta resaltar el hecho de que sus reflexiones vayan más allá de lo que comúnmente se considera poesía, de que sus reflexiones sean más que estéticas, de que en definitiva entre en liza su "filosofía", lo que no anula necesariamente

una concepción de la poesía, sino que ratifica el cambio radical que se ha producido en esta concepción. Quiero decir, pocas veces se ha referido a la poesía a lo largo de estos tres libros y cuando lo ha hecho -ahí quedan sus versos citados- ha sido para mostrar sus posiciones filosóficas, sus preocupaciones existenciales que en más de una ocasión llegaron a cuestionar los diversos elementos del fenómeno poético. Sus concepciones al respecto en estos momentos van más allá de la poesía considerada como un fin en sí. Ahora la poesía es concebida como medio en el que el ser existente se proyecta tal como es, sin otras pretensiones.

De todas maneras, esto no supone que cuestione, pese a sus dudas, el carácter lingüístico especial de la poesía cuyo sujeto último, ahora, no es la técnica constructiva o la poesía en sí, sino el ser existente que a través de su lenguaje, pretendidamente prosaico en nuestro caso -digo pretendidamente, porque tal prosaísmo produce un efecto de "extrañamiento" al ser un recurso retórico más que un simple procedimiento antirretórico (11)- se encarna, se revela.

Recojo ahora algunas opiniones críticas acerca de sus libros de corte existencial, interesantes para afrontar globalmente esta poesía del vasco. De otras críticas, las que generaron la polémica en torno a la naturaleza poética o no poética de esta producción de Celaya, me he ocupado en otro trabajo mío, al que remito (12).

Deriva, publicación antológica de su poesía escrita entre 1934 y 1946, recibió críticas que, ignorando en cierto modo su poesía surrealista, allí también incluida, hicieron hincapié en sus poemas de corte existencialista. Así, *El Diario Vasco* en una breve reseña sobre el libro en cuestión exponía: "Sus más recientes publicaciones acusan en su descarnado realismo, en la analítica exposición del hombre ante los múltiples problemas del momento, una clara tendencia existencialista hasta hoy inédita en la poesía española" (13). Uno de los rasgos de esta poesía -las reflexiones vertidas en sus versos- no ha pasado inadvertido a un crítico, "Critón", que resaltó esta característica diciendo: "Hay también intelectualismo en Gabriel Celaya. Mucho intelectualismo. Mucha lógica. Mucha razón antipoética (...) Sin embargo, en cuanto a este lirismo se refiere más vale denominarlo un lirismo de ideas. En cierto modo es una poesía mental la de Celaya (...) Casi todo gira alrededor del "ego" del poeta, es decir, en torno a su pensamiento (14).

Una de las críticas más interesantes de esta poesía es la que, de autor anónimo, publicó la revista gallega *Alba* bajo el título de "Gabriel Celaya, *Deriva*". Esta es la primera vez, que yo haya podido comprobar, que se habla de esta poesía existencial como poesía social. Veámoslo: "Se ha querido propugnar, y esto es cosa bien clara, la necesidad de dar un valor social a la poesía, de contagiarle amistad, en este momento tan huero de poetas. Pues bien, yo creo que Gabriel Celaya es el poeta más social, de mayor dimensión amiga que existe en el momento presente, porque

para él no hay más mundo poético que este que nos rodea, que nos aferra, que nos derrota, y canta con el ritmo de esta cadencia inmunda en que bailamos los hombres de hoy. Gabriel Celaya es el mayor poeta social que hay en España, sin género de duda, y conste que no decimos el mejor, esto allá cada cual, sino el más entrañable" (15).

En este panorama crítico que estamos conociendo, nos encontramos ahora con unas afirmaciones no menos llamativas que las anteriores: Leopoldo de Luis habla del "superrealis mo existencialista" de la poesía de Celaya en los siguientes términos: "Habla Sáiz de Robles en su *Historia de la poesía castellana* de un "superrealismo existencialista", dentro de las corrientes más nuevas de la lírica. Esta doble calificación, en cierto modo contradictoria podría aplicarse a la obra -tan vasta e interesante- de Gabriel Celaya. Nos apoyaríamos para ello en las fuentes de que se surte, en la sensibilidad que informó su tónica y en el encauce actual de sus temas y preocupaciones. Porque el superrealista va dejando atrás su mundo inorgánico, quedándose sólo con un material expresivo, con un gusto por vocabulario e imágenes y juego automático de asociación de ideas, y va respondiendo a unos imperativos de realidad vital y humana. El presente libro, *Deriva*, es el más amplio de los publicados hasta ahora, en verso, por el autor. En él se reúnen poemas correspondientes a muy distintas fechas, y por eso es un buen campo de experimentación para comprobar lo que antecede"(16).

En los trabajos más amplios y de carácter más general sobre Gabriel Celaya a los que

me referí en el capítulo anterior, se observan también algunas afirmaciones sobre este quehacer poético celayano. En primer lugar, Benet (17) continúa en su afirmación del carácter existencialista de esta poesía y considera a nuestro poeta el único existencialista con que entonces -1951, fecha de la publicación del trabajo- se contaba en España. Y lo considera así, porque en Celaya el existencialismo no es un estilo, sino la expresión natural de su existir.

Luis Landínez en su prólogo a la primera edición de *Lo demás es silencio* da un breve e incompleto repaso a las publicaciones de Gabriel Celaya, elaborando un crítica en la que niega la existencia de tal corriente en la poesía del vasco: "Sus primeros libros de versos -recuerdo ahora concretamente *Las cosas como son*- dejaban la impresión de algo a medio hacer, no maduro. Había poesía por aquí y por allá: una nebulosa poética, un caos. El poeta no dominaba su materia -él no quería dejar nada fuera, estrujar cada fibra, apresar cada sutileza, cada contradicción, cada absurdo. A muchas gentes chocaba esta poesía, aunque no nueva en nuestro país y en nuestra lengua, en que lo fisiológico y aún lo escatológico se funde en lo astral y ello con un acento absolutamente de hoy, de algo vivo y dolido. Parecía prosaico y no lo era: lo que sucedía es que aún no había conseguido ponerse en orden". Y más adelante Landínez afirma: "Ya ha habido quien ha sacado a relucir el existencialismo, en torno a Celaya. Todo hay que oirlo"(18).

Pierre-Olivier Seirra, por otro lado, dedica en su estudio y antología, ya conocido,

un apartado a esta poesía titulado "La poésie confesionelle et coloquiale". Allí resalta nuevamente una influencia francesa en Celaya: la de Eluard y su afirmación de que la "poésie doit avoir pour but la verité pratique". El resto de su estudio corre paralelamente a los análisis efectuados por el propio Celaya de su poesía. El valor, pues, de la crítica de Seirra no estriba en su lectura de Celaya, sino en el inteligente resumen de las opiniones del poeta donostiarra.

Angel González, por su parte, dedica su atención en su introducción citada a lo que llama poesía "pre-social" representada por los poemas de Leceta, "momento -dice- en el que la originalidad de Celaya se define con rasgos más vigorosos y con efectos más saludables y renovadores en el proceso de nuestra poesía contemporánea". A continuación, expone la originalidad de su libro *Tranquilamente hablando* en su momento, haciendo hincapié en lo siguiente: "Los cuatro poemas que abren el libro exponen una estética personal que se opone, punto por punto, como un riguroso contracanto, a la melodía entonces entonada al unísono". Posteriormente, da cuenta puntual de una rigurosa lectura de esta producción, abarcando aspecto tan significativo como el del subjetivismo, su relación con el mundo o las cosas, la relación de esta producción con libros como *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y *Alegría*, de José Hierro, así como analizando la función de esta poesía, etc.

José Mª Valverde, en su introducción asimismo citada, se ocupa de esta poesía de Celaya, con las limitaciones propias que supone un repaso general y quintaesenciado de la

producción poética del vasco. Sus opiniones las resume el propio crítico y poeta: "Ahora Rafael Múgica se llama "Juan de Leceta", y es un poeta desvergonzado y sencillo, aunque a veces con ramalazos de emoción, que aporta un lenguaje irónicamente vulgar, incluso humorístico; algo escandaloso frente al énfasis común a las diversas escuelas poéticas de entonces". Acaba manifestando Valverde que esta poesía, su tono, llevaría a otros contenidos, esto es, a una nueva temática más comprotida.

Por último, me referiré a la breve interpretación que Gustavo Domínguez hace de esta poesía: "El tránsito con el existencialismo -dice- se realiza sin forzar, y ante la falta de dioses y transcendentalismos, no queda sino la exaltación gozosa de la corporeidad, el vitalismo existencial. Estamos en 1947, tras la desoladora guerra civil y la pobreza cultural de la autarquía. Bajo el nombre de Juan de Leceta aparecen diversos libros en los que el neorromanticismo existencialista exalta lo cotidiano, la naturaleza inasequible, el estupor ante lo que no tiene sentido, "Las cosas como son"".

NOTAS

(1) Este libro constituyó la tercera parte de la publicación antológica **Deriva**, Alicante, Ifach, 1950.

(2) San Sebastián, Norte, 1947.

(3) Santander, La Isla de los Ratones, 1949.

(4) Barcelona, Colliure, 1961. Segunda edición: Barcelona, EL Bardo, 1974.

(5) "Carta abierta a Victoriano Crémer", **Espadaña**, núm. 39, León, 1949.

(6) Estrofa del poema "Mi intención es sencilla (difícil)", de **Tranquilamente hablando**, op. cit.

(7) **Ibídem.**

(8) **Ibídem.**

(9) Me refiero aquí a Heidegger no en el sentido de "maestro", "fuente" o "influencia" para con nuestro autor. Si lo traigo a colación es porque él ha sido uno de los filósofos que ha dejado en su obra una de las teorizaciones más importantes de lo que llamamos existencialismo, obra en la que podemos ver en estado más "puro" las categorías ideológicas subyacentes al mismo. Por lo demás no considero a Gabriel Celaya como discípulo, aunque así se confiese él mismo, sino como un ser histórico que resulta atravesado por la misma problemática.

(10) Madrid, Adonais, 1951. Segunda edición: Madrid, Turner, 1974.

(11) En este sentido remito a mi trabajo "Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española", comu-

nicación presentada al Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid, C.S.I.C., junio de 1983, cuyas actas se encuentran en prensa.

(12) Puede verse concretamente el apartado "La polémica sobre el prosaísmo y la poesía coloquial", perteneciente al capítulo I de **Gabriel Celaya, teórico y crítico literario** (Resumen de Tesis Doctoral), Granada, Universidad de Granada, 1983, pp. 11 y 12. De todas formas el original no resumido de este estudio se encuentra en prensa.

(13) "Gabriel Celaya, **Deriva**", **El Diario Vasco**, 25-julio-1950 (firmado por "B").

(14) "**Deriva**, por Gabriel Celaya", **Correo Literario**, Madrid, 15-agosto-1950.

(15) **Alba**, núm. 6, Vigo, 1951.

(16) "Gabriel Celaya:**Deriva**", **Insula**, núm. 58, Madrid, 15-octubre-1950.

(17) **La trayectoria poética de Gabriel Celaya**, op. cit.

(18) "Gabriel Celaya y su poesía", prólogo a **Lo demás es silencio**, Barcelona, Jorge Furest Editor, 1952.

III

HUMANISMO, MARXISMO Y POESIA: LA POESIA SOCIAL

Interrumpí anteriormente la descripción y análisis de las reflexiones teóricas que, desde la poesía, ha venido haciendo Gabriel Celaya en el momento justo en que creí escuchar una nueva "voz". Esta "voz", recordemos, comenzó a dejarse sentir en su libro *Las cartas boca arriba*. Es ahora cuando he de delimitar el alcance de las evoluciones y cambios que parecen operarse en nuestro poeta. Estamos en los inicios de los años cincuenta. El momento justo en que nuestro poeta y crítico resalta la estrecha coincidencia existente entre su hecho poético y sus posiciones teóricas: "Nunca me he sentido -dice el vasco- tan absurdamente seguro de mí mismo como allá por los años 1950 y 1951. Mi "hecho poético" coincidía tan exacta y hasta exorbitantemente con mi teoría que apenas si me quedaba un resquicio por el que respirar la necesaria y saludable duda. Todas mis circunstancias personales me decían por entonces que "sí". Era un escándalo. Casi me avergonzaba" (1).

Si hemos de creer a Gabriel Celaya, bastaría con aplicar de forma esquemática, aquí y ahora, los resultados de nuestros análisis anteriores de su producción teórica y crítico

literaria (2). Pero, a pesar de que sus opiniones sean enormemente significativas y puedan servirnos de guía eficaz, no podemos dejar de recorrer nuestro propio camino que ha de llevarnos a éstas o a otras conclusiones. Nuestra andadura abarca su producción poética publicada entre 1951 y mediados de la década de los sesenta en que, según parece, sus nuevos libros apuntan a objetivos distintos y surgen de nuevas concepciones del fenómeno poético.

Ciertamente, como vamos a ir viendo, parece que su producción poética de estos años no se aparta de sus concepciones teóricas. Así, muchos de sus poemas de estos años insisten en su concepción de la poesía y del poeta como poesía y poeta temporales cuyos objetivos inmediatos se centran en la consecución de la eficacia expresiva a cualquier precio para que surta sus efectos en la inmensa mayoría. Fruto, pues, de su concienciación y compromiso social es su concepción de la poesía como instrumento o arma de progreso social que ha de incidir en la transformación social a través de la creación de una nueva conciencia en los lectores. En esta poesía, no neutral por tanto, cabe todo lo humano con tal de que estos "materiales" procuren en su disposición última los efectos perseguidos. Esto es justamente lo que persiguió Celaya, lográndolo de alguna manera, con su libro *Cantos iberos* (3), tal como se desprende de sus propias palabras: "Así lo hice en muchos de los **Cantos iberos**, que allá por 1954 escribí de un modo perfectamente deliberado y perfectamente consciente, tanto en el aspecto técnico como en otros. Porque, no entonces, sino ya mucho antes, las buenas formas -es decir, las formas

eficaces, no las formas embellecedoras- me preocupaban" (4). Tras estas puntualizaciones de partida, entremos a conocer concretamente la trayectoria de su pensamiento poético.

El proceso de concienciación social y, paralelamente, la profundización en su compromiso comienza a observarse no sólo en la presencia de ese nuevo interlocutor que se dirige a Juan de Leceta en *Las cartas boca arriba*, sino muy especialmente en su largo poema *Lo demás es silencio* (5), en el que el poeta se somete a una dura autocrítica en boca de los personajes del "Coro" (el pueblo). Allí pone en entredicho no sólo su persona, sino también su propio quehacer poético, planteando a continuación cómo el "yo" del poeta no es sino un "espejo de ausencias" que se crea mediante la representación de su propio papel. El fragmento que transcribo a continuación del libro citado es, pues, testimonio de la aparente autenticidad de esta nueva "voz". Baste saber en este sentido que el libro en cuestión es un debate "poético" entre el existencialismo y el marxismo, donde, además, frente a la angustia y el escepticismo vitales de corte existencial se da entrada a la alegría y a la esperanza propiciada por la "Buena Nueva" (el marxismo). No obstante, comprobaremos posteriormente hasta qué punto se niega el existencialismo y hasta dónde llega el marxismo de que se habla. Pero ahora veamos el fragmento a que me refería:

OTRA VOZ DEL CORO

En un lugar y un momento
que tu yo llama conciencia,
vives y dices llamarte

Gabriel Celaya Leceta.
Mas cuando cantas te creces
y hablas de tú a las estrellas,
imitándote a tí mismo
hasta forjar tu leyenda.
Comediante trascendido,
representando, te creas.
Ni verdadero, ni falso,
eres tan sólo un poeta
que si vive de mentiras,
también siente lo que inventa.
No sé por dónde cogerte,
Gabriel Celaya Leceta,
que en lo total no eres nada
y en mí, entrañable, un cualquiera.
Poco entiendo de tu oficio,
mas mucho de tu miseria.
Poco valoro esos versos
que tan alto cacareas,
pues aunque sientes, no sufres
en tu carne mi tiniebla.
No eres nadie. No eres nada
salvo un espejo de ausencias,
mas cuando cantas, te cantas
a tí mismo con soberbia
y utilizas, como plinto
de tu nombre, mi miseria.

En su libro *Paz y concierto* (6) hay un poema, "Buenos días", en el que se insiste con mayor rotundidad en la muerte del "yo" -una constante en muchos de sus poemas de estos años, como vamos a ir viendo-, en la muerte de la concepción del poeta como un ser aislado y único, asistiéndose a una concepción del mismo que corre pareja a una nueva concepción de la vida, de la vida social:

el poeta como un ser colectivo, como un ser cualquiera, que habla en y por los demás:

Saludo la blancura
que ha inventado el gladiolo sin saber
(lo que hacía.
Saludo la desnuda
vibración de los álamos delgados.
Saludo al gran azul como a una explosión
(quieta.
Saludo, muerto el yo, la vida nueva.

Estoy entre los árboles mirando
la mañana, la dicha, la increíble evi-
(dencia.
¿Dónde está su secreto?
¡Totalidad hermosa!
Por lo otros, en otros, para todos, vacío,
sonrío suspensivo.

Me avergüenza pensar cuánto he mimado
mis penas personales, mi vida de fantasma,
mi terco corazón sobresaltado,
cuando miro esta gloria breve y pura,
(presente.
Hoy quiero ser un canto,
un canto levantado más allá de mí mismo.

¡Cómo tiemblan las hojas pequeñitas y
(nuevas,
las hojitas verdes, las hojitas locas!
De una en una se cuentan
un secreto que luego será una amplitud
(de fronda.
Nadie es nadie: un murmullo
corre de boca en boca.

Cuando canta un poeta, cuando cantan (las hojas
no es un hombre quien habla.
Cuando canta un poeta no se expresa a sí mismo.
Más que humano es su gozo,
y en él se manifiesta cuanto calla.
Comprended lo que digo si digo buenos (días.

En el poema hay, podríamos decir, una doble alegría: por un lado, la alegría que provoca la visión -y práctica- de ese nuevo yo, yo colectivo, del poeta que se da a los demás y parece anunciar una nueva sociedad: *Saludo, muerto el yo, la vida nueva*, como hemos leído; y, por otro, una alegría ficticia que se convierte en denuncia social cuando en el último verso del poema pone en entredicho el tono de felicidad que inunda otras estrofas de dicho texto poético. Celaya pretende dar a conocer, frente a esa alegría del medio ambiente, la realidad más inmediata: la tristeza que provoca en el poeta una situación social injustificable.

Este alto grado de compromiso social le lleva a exponer en algunos de sus poemas qué es el poeta y cuál es su función, insistiendo nuevamente en la muerte del yo. El poeta es, pues, para Celaya, un ser comprometido que ha de prestar su voz a cuanto existe y ha de airear por tanto lo que habitualmente se silencia. Ha de hablar necesariamente por los otros, por aquellos que no pueden o no saben hacerlo. Esto es justamente lo que viene a decir en su poema "Pasa y sigue", perteneciente a su libro *Paz y concierto* y del que

les cito tres expresivas estrofas:

Da miedo ser poeta; da miedo ser un hombre
consciente del lamento que exhala cuanto
(existe.
Da miedo decir alto lo que el mundo si-
(lencia.
Mas ¡ay! es necesario, mas ¡ay! soy res-
(ponsable
de todo lo que siento y en mí se hace
(palabra,
gemido articulado, temblor que se pro-
(nuncia.

Pensadlo: ser poeta no es decirse a sí
(mismo.
Es asumir la pena de todo lo existente,
es hablar por los otros, es cargar con
(el peso
mortal de lo no dicho, contar años por
(siglos,
ser cualquiera o ser nadie, ser la voz
(ambulante
que recorre los limbos procurando po-
(blarlos.

A través de mí pasa: yo irradio trans-
(parente,
yo transmito muriendo, yo sin yo doy
(estado
al hombre que si mira parece que algo
(exige,
y simplemente mira, me está siempre mi-
(rando,
y esperando, esperando desde hace mil
(milenios
que alguien pronuncie un verso donde
(poder tenderse.

"El poeta" es un largo poema del mismo libro citado anteriormente en el que se suceden unas reflexiones, todo un proceso dialéctico, que muestran al lector las diferentes alternativas que se ofrecen al poeta. En primer lugar, Celaya describe el mundo de la belleza al que en principio se debe el poeta,

Una estatua levanta lentamente sus manos,
dibuja con sus brazos el arco de una
(lira
mientras por su rostro sonámbulo y ab-
(suelto
una música pasa como un golpe de brisa.

¿Qué hago aquí? ¿Quién soy? la belleza
trastorna la evidencia, repite mis pa-
(labras,
cambiando su sentido sin alterar su texto.
Y el mundo es diferente. Y a la vez es
(el mismo.

Aquí todo parece tranquilamente antiguo,
absorto y necesario, muerto antes de
(vivido.
¡Oh heladas transparencias!, así como
(encerrado
en una luz de gema, contemplo; nunca
(actúo.

Más adelante, Celaya da entrada a una inquietud: la vida exterior, la vida diaria que, desnudamente, se le muestra, aquella vida extraña del poema,

Tras la verja palpitan los gritos, los
(tranvías,

los diarios, las prisas, las máquinas
(mordientes.
Yo aquí, lejos del ruido, los escucho
(extrañado,
y sonrío, sonrío, vagamente aturdido.

Tras la verja, los hechos minúsculos
(parecen
urgentes y terribles, clamantes, decisivos,
mas para mí no cuentan. Sólo son un zumbido:
un vértigo lejano que se sorbe a sí mismo.

Esta situación comienza a hacerle dudar: duda de su yo, de lo que él mismo dice en sus poemas,

¿Quién es quién? ¿Quién vive? ¿Quién
(de verdad se muestra?
luminoso y ausente me lo estoy preguntando,
rompiendo mi conciencia, muerto el yo,
(dulce y vivo,
flotando abstractamente más allá del
(abismo.

Me he derrumbado por dentro de mí mismo
y he dejado este cuerpo sonámbulo y er-
(guido
que hace como que existe, me representa
(y habla.
Mas ¿quién soy yo? ¿quién soy? Sólo soy
(un fantasma.

Así da paso a una reacción más que estética, mostrando en todo momento la exigencia moral que le lleva a prestarse a lo más noble. Profundiza, pues, en su compromiso:

Mas algo debo, debo prestarme a lo más

(noble:
conducir estas fuerzas que no son sólo
(mías;
domar humanamente su bárbaro torrente;
mover con pauta el verso; crear así be-
(lleza.

Este compromiso le lleva ahora a rechazar las oscuras emociones personales como protagonistas de sus poemas y, vidente, anuncia al nuevo hombre -la nueva sociedad- que es el que debe ocupar sus poemas de principio a fín:

No quiero acariciaros, brillantes pesti-
(lencias
y oscuras emociones que entorpecéis la
(marcha
del hombre constructivo que yo anuncio
(y que debo
retratar con la loca luz del instante.

Quiero que mis palabras os hablen de
(alegría
fulgente y de victoria que avanzan, pese
(a todo;
quiero que en mis poemas conscientes,
(dirigidos,
encontréis pan y vino, comulguéis descan-
(sando.

Así, pues, Gabriel Celaya expone -y descubre- una vez más cuál debe ser la función del poeta: crear conciencia a través del arte, en tanto éste, parte del concierto, puede y debe ser orientado hacia la consecución de estos fines:

Redescubro mi arte. Redescubro la parte
activa y salvadora de mi lírico oficio.
Comprendo que, arte y parte, también
(cuento en el todo.
Comprendo que el poeta debe alumbrar
(conciencia.

Con la oscura materia del dolor colectivo,
con el pálpito vago de quien siente y
(se ignora,
debo crear sistemas felices de palabras
que pueden repetirse vitalmente creciendo.

Esta nueva función atribuida a la poesía le trae la esperanza de una nueva poesía que amanece, al mismo tiempo que un "radiante futuro", futuro colectivo, un futuro socialista por el que la poesía debe luchar:

Trabajad, camaradas. Trabajad en lo oscuro.
Sois la semilla activa de un radiante
(futuro.
La nueva poesía sin autor que amanece
adelanta la santa conciencia de un noso-
(tros.

La belleza sin nombre, la esperanza de
(todos,
el rostro femenino, sonriente, remoto
del total que perdona, de la ley con-
(cordante,
y el ser unos con otros lo que a solas
(no es nadie.

A los doce años de publicar *Paz y concierto*, Celaya da a la luz *Baladas y decires vascos* (7), donde, una vez más, muestra su concepción

del poeta. Estructuralmente no se diferencian sus posiciones de las que estamos viendo, aunque en algo se apartan: ahora, lejos de **reflexionar** en un sentido global, aplica todos estos supuestos al País Vasco -estamos en 1965, en plena crisis de la poesía social, tal como demuestran algunas de sus nuevas publicaciones; sin embargo, los supuestos de la poesía social aún siguen vigentes, al menos para su poesía de tema vasco (8). Cuanto digo podemos verlo con nitidez en su poema titulado "A Amparitxu", del libro en cuestión:

Ser poeta no es vivir
a toda sombra, intimista.
Ser poeta es encontrar
en otros la propia vida.
No encerrarse; darse a todos;
ser sin melancolía,
y ser también mar y viento,
memoria de las desdichas
y eso que fui y he olvidado,
aunque sin duda sabía.
Cuanto menos pienso en mí,
mas se me ensancha la vida.
Soy un pájaro en el bosque
y Amparitxu si me mira.
He asesinado mi yo,
¡porque tanto me dolía!,
y al hablar como si fuera
lo que escapa a la medida,
mis ecos en el vacío
retumban sabidurías.
Con todo me identifico
y respiro por la herida,
y digo que mis poemas
son un vivir otras vidas,

y un recrecerme en lo vasco
de Amparitxu y su delicia.
Cuanto más me meto en mí,
más me duelen las esquinas.
Cuanto más abro las alas,
bien de dolor, bien de dicha,
más descubro unas distancias
que, voladas, pacifican.
Cuando lean estos versos
no piensen en quien los firma,
sino en mi Euzkadi y en mi Amparo,
y en un pasado que aún vibra,
y en cómo tiemblan las ramas
cuando las mueve la brisa.

Hasta aquí, pues, algunas reflexiones sobre el poeta. Veamos ahora qué ha dicho de la poesía desde la poesía misma. Indudablemente ya estamos en condiciones de darle la razón a Gabriel Celaya cuando afirmaba que allá por los años 1950 y 1951 había una identidad y coincidencia asombrosas entre su quehacer poético y sus posiciones teóricas y, es más, podemos afirmar que esta estrecha coincidencia se sigue observando durante los años siguientes de la década de los cincuenta, salvo algún poema que denota una crisis pasajera, tal es el caso de "La pistola en el pecho (de Juan de Leceta a Gabriel Celaya)" (9), poema en el que parece renacer de sus cenizas "Juan de Leceta" -el Celaya existencialista- que viene a pedirle cuentas al Celaya social:

TRAS diez años de silencio,
haciendo el cu-cu,
haciendo el eco
a tus cien y mil poemas

(sólo salvo cuatro buenos),
vuelvo, y pienso
que ya basta de explotar mi presupuesto
y hacer versos, sólo versos
del real arrancamiento de mi Cero.
¡Cuánto cuento!
Si me piensas, yo te pienso.
Todo cambia desmuriendo mas somos dos
(-¡y de frente!-
Si tú me ves, yo te veo.
No me niegues. No te niego.
Aunque Juan de Leceta se ha hecho ya
(un poco viejo
y hoy le duelen los huesos sonoramente
(secos,
te habla con sentimiento.
Gabriel, aunque te quiero, no te creo
(poeta.
Me gusta cuanto dices,
mas les pongo a tus versos un suspenso
porque veo, porque pienso
hacia luego.
Porque creo -¡sentimiento!-
que hay mejores sucesiones para mi enra-
(biamiento.

Así observamos en uno de sus poemas más conocidos, "La poesía es un arma cargada de futuro" (10), una exposición quintaesenciada de la poética del realismo social, una denuncia de la situación social de aquellos años y una justificación de esta poesía actuante cuyos objetivos van más lejos que los de los poetas perfectistas, a los que descalifica y ataca. Tengamos en cuenta que no otra cosa vienen a decir sus reflexiones teóricas expuestas por estos años. Veamos, pues, el poema

detenidamente: una vez superado el yo, la poesía, que nace en, por y para los demás, debe asumir lo real y proceder en consecuencia:

Cuando ya nada se espera personalmente
(exaltante,
mas se palpita y se sigue más acá de
(la conciencia,
fieramente existiendo, ciegamente afir-
(mando,
como un pulso que golpea las tinieblas,

cuando se mira de frente
los vertiginosos ojos de la muerte,
se dicen las verdades:
las bárbaras, terribles, amorosas cruel-
(dades.

Se dicen los poemas
que ensanchan los pulmones de cuantos,
(asfixiados,
piden ser, piden ritmo,
piden ley para aquello que sienten exce-
(sivo.

Con la velocidad del instinto,
con el rayo del prodigio,
como mágica evidencia, lo real se nos
(convierte
en lo idéntico a sí mismo.

Poesía para el pobre, poesía necesaria
como el pan de cada día,
como el aire que exigimos trece veces
(por minuto,
para ser y en tanto somos dar un sí que
(glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas
(si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado
(un adorno.
Estamos tocando el fondo.

La poesía, pues, debe comprometerse, en tanto no es neutral ni lujo cultural:

Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden
(y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido
(hasta mancharse.

El yo de Celaya es ahora más que un yo: es un nosotros:

Hago mías las faltas. Siento en mí a
(cuantos sufren
y canto respirando.
Canto y canto, y cantando más allá de
(mis penas
personales, me ensancho.

En las siguientes estrofas del poema Celaya no sólo juzga su poesía, sino que reflexiona sobre la técnica creadora y sobre las esenciales características de aquella, características que van más allá de la estricta belleza: poesía eficaz, actuante, una poesía para una práctica social definida (11):

Quisiera daros vida, provocar nuevos
(actos.

y calculo por eso con técnica, qué puedo.
Me siento un ingeniero del verso y un
(obrero
que trabaja con otros a España en sus
(aceros.

Tal es mi poesía: poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.

No es una poesía gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto
(perfecto.
Es algo como el aire que todos respiramos
y es el canto que espacia cuanto dentro
(llevamos.

Son palabras que todos repetimos sintiendo
como nuestras, y vuelan. Son más que
(lo mentado.
Son lo más necesario:lo que no tiene nombre.
Son gritos en el cielo, y en la tierra,
(son actos.

Claro, estas posiciones de base de la poética del realismo social no sólo se airean al ser expuestas por sí mismas, sino también al ofrecerse una descripción de otras poéticas que se presumen contrarias. Esto es lo que parece ocurrir en su poema "Vivir para ver" (12), en el que Celaya vuelve sobre la poesía de vanguardia, que conoce bien y que naturalmente descalifica ahora. Así, pues, rechaza la poesía como juego, planteándose de esta manera, descarnadamente, la contradicción básica en que se mueve la poesía contemporánea:

Poca cosa me queda si resto lo que os
(debo,
ruiseñores maestros que os fuisteis por
(las ramas,
mas si canto, mi canto resulta diferente.
No quiero condenaros -¡ay, todo lo con-
(trario!-.
Quisiera ser un hijo salvado y bautizado,
mas pese a mí sucede que os niego en
(cada verso.
Lo que un día intentasteis sigue siendo
(un comienzo
que no puede seguirse. Somos otros, mor-
(dientes.

A veces me parece que os debo pedir
(cuentas,
no por mí, por aquellos que dejasteis
(sin habla
y estaban ya cargados de terrible evi-
(dencia
cuando dabais por buenas las técnicas,
(exactas
bellezas de unos versos que ahora nos
(avergüenzan,
pues ya entonces lloraban los niños que
(os callabais,
maldecían los hombres que hoy siguen
(maldiciendo,
y vosotros, al margen, os lavabais las
(manos.

Pero no queda aquí la cosa. Celaya ofrece un testimonio de su paso por dicha poética, así como de la atracción que un día ejerció -y aún ejerce, aunque dominada- en él la poesía por la poesía en sus últimas manifestaciones,

resolviéndose en favor de la poesía comprometida más tarde por razones conocidas:

Debisteis dar palabras al mudo y al ham-
(briento;
debisteis hablar alto por todos los que
(callan:
debisteis ser conciencia que crece cuando
(choca;
y tan sólo escribisteis unos versos neu-
(trales.
No hablaría tan alto si no fuera sensible
a esas maquinaciones imparciales y bellas.
Lo que acuso en vosotros son mis propios
(pecados.
Faltasteis y he faltado. No basta ser
(poeta.

(...)

Maestros, me enseñasteis cierta lírica
(sabia
más allá de las reglas del juego plane-
(tario:
poemas que funcionaban como una guillotina
de dos y dos son cinco, de tres y dieci-
(siete
es la hora del Correo del hastío incon-
(table.
Son hechos fulminantes. Son formas in-
(creíbles.
Son cosas que suceden mientras en la
(garganta
cerrada gorgotean las sílabas del agua.

No obstante, tristemente, quisiera daros

(cuenta
de todo lo que dentro de mí, cambiando,
(quema.
Veinte años nos separan. Chocamos como
(choca
la piedra con la rueda, la rabia con
(lo terco,
lo bárbaro aún no dicho con el justo
(poema
que acaso por logrado nos parece aún
(más muerto.
Quisiera denunciaros, mas vuelvo a vues-
(tros versos.
Y me muerdo los puños. Comprendo que
(son bellos.

Posteriormente, Celaya refuerza su nueva actitud poética, apelando a esa mayoría sin voz,

Sois vosotros, vosotros, anónimos hermanos,
con la pobre ternura, con la fe sin per-
(dones,
con esos violines de luz indeformable
de vuestros corazones dolidamente he-
(roicos.
Vosotros que aquantasteis sin armas, sin
(poetas,
sin defensa en un mundo que no era un
(mundo humano,
sin pan, sin ese poco de pan que era
(obligado,
sin la ayuda de aquellos que debieron
(cantaros.

Acaba el poema justificando el sentido y función de su poesía y arengando a la lucha poética a aquellos poetas, en tanto es un deber

-razones morales- al que deben orientarse por encima de sus posiciones vanguardistas. Celaya se reafirma además en la poesía temporal

Escuchad, camaradas, mis poemas iberos
de hombre que, recorrido por vuestras
(mudas vidas,
quisiera con sus versos lograr, no
(la belleza,
sino la acción que pueden y deben los
(poetas
promover con sus versos de conmovida
(urgencia.
Recordad: no estáis solos. Recordad
(que si canto,
mal o bien, canta dentro de mí, sin
(nombre, el pueblo,
no abstracto, no eludido, ferozmente
(concreto.

Poetas entregados a esa ambigua delicia
del agua sin materia, y sin tiempo,
(y sin forma
que agitáis con la oscura lengua carnal
(que alarga
melancólicos peces, barro dulce y sa-
(grado,
en el círculo a vueltas de las mil
(maravillas,
levantaos, sed hombres que aceptan
(sus deberes,
escuchad lo que el pueblo con alarma
(os exige,
pensad que ser neutrales es pronunciarse
(en contra.

Son muchos los testimonios-reflexiones

poéticas- de las concepciones básicas que inundan por estos años la poesía del vasco. Podríamos rizar el rizo de lo ya expuesto. No obstante, quiero concluir la exposición de este breve panorama, aludiendo a dos poemas más. El primero de ellos es el titulado "De Norte a Sur" (13), en el que la oposición básica que venimos mostrando, arte por el arte/arte comprometido, se traduce ahora en la oposición poetas del Sur/poetas del Norte. Veamos un fragmento:

Esta carta del Sur, trinando, la firmaban
todas las golondrinas,
y entonces he entendido lo que me dife-
(rencia
de los que, píos, pían.
Los vascos cuando hablamos es para
(decir algo
que si no canta, grita.

Este poema al igual que el libro a que pertenece, *Rapsodia euskara*, no es sino el primer caso concreto de la poesía social aplicada al País Vasco -el otro libro es el ya citado *Baladas y decires vascos*, que fue escrito posteriormente-. El otro poema a que me refería es el primero de los dos que dedica al dramaturgo Buero Vallejo, titulado precisamente "A Antonio Buero Vallejo" (14), en el que, en un intento de "recuperación" de este autor teatral para la lucha cultural y concreta, alude precisamente a las relaciones existentes entre poesía y política, defendiéndose de esta manera de las habituales acusaciones formuladas en este sentido y precisando finalmente el sentido de esta relación:

Amigo Antonio Buero: Yo me siento exal-
(tado
por eso que tú llamas consignas. Yo
(me crezco
al decirme en los otros. No me mandan,
(me mando
a mí mismo, marchando según lo verdadero
que sé por mí y confirman cuantos van
(avanzando.
No hablemos más, amigo, Antonio, ven
(y vamos.

Vistas las concepciones que nuestro poeta expone de su quehacer poético, en los años cincuenta y sesenta, conviene explicar ahora el sentido de las mismas.

En la base de estas "nuevas" concepciones del fenómeno poético están presentes determinados supuestos del existencialismo. Concretamente, su **compromiso** le viene de ahí, su concepción de la poesía como poesía temporal allí se encontraba, al igual que su concepción del poeta como hombre que debe darse a los demás, etc., así como su abierto ataque a los poetas perfectistas. El objetivo final de esta poesía -darse a la inmensa mayoría- y el medio elegido -lograr la eficacia expresiva a cualquier precio- allí se recogían igualmente. No obstante, lo "nuevo" que esa "voz" deja escuchar puede concretarse en su concepción de la poesía como arma o instrumento de progreso social y en su concepción del poeta como un ser colectivo, pregonando de esta manera la muerte del sujeto.

Por lo que a la primera cuestión respecta cabe afirmar que la "distancia" existente entre el existencialismo y las posiciones

marxistas, que su concepción de la poesía para transformar el mundo nos deja entrever, no es cualitativa, pues no representa alternativa alguna con respecto a las anteriores concepciones. Por el contrario, se trata de una "profundización" en aquellos supuestos, en la que ha intervenido no ya el marxismo, sino la lectura que desde el "rescoldo"humanista, de base existencial, ha realizado Gabriel Celaya del marxismo. El origen de esta poesía social hay que buscarlo, pues, en las posiciones existencialistas. Bien es verdad que Celaya ha abierto ahora el marco de su lucha, rebasando la esfera de su acción poética y militando en organizaciones políticas de izquierda. Pero también es cierto que gran número de estos militantes desconocían, en su doble sentido, el marxismo: o bien no lo conocían o bien el conocimiento que tenían de él era inexacto. En el caso que nos ocupa se había hecho una lectura humanista del marxismo, esto es, se había arrancado de una ideología humanista, avivada por la situación social de nuestro país, ideología que, a pesar de ser políticamente correcta y conveniente, pertenecía a una estructura ideológica ajena al marxismo. Esta poesía social no puede llamarse "poesía marxista" -no hay tal poesía- aunque muchos puedan pensarlo de esta manera.

Por lo que a la segunda innovación de su pensamiento literario de estos años concierne, la muerte del sujeto o la concepción del poeta como un ser colectivo en su raíz, cabe decir que Celaya niega al sujeto partiendo del idealismo del sujeto al encontrarse las raíces ideológicas de su pensamiento en una filosofía antropológica. Ahora bien, ¿por

qué habla entonces de esta manera en sus poemas? es consecuencia de una profundización en su compromiso social: Celaya afirma que el "yo" no existe -y otras que no debe existir- al descargar su abierto compromiso en el "nosotros" que pasa a desempeñar ahora el papel de sujeto. En ningún momento realiza una lectura marxista de esta cuestión.

Por lo que a la específica presentación lingüística de esta poesía concierne, está orientada a la consecución de una colectiva y rápida comunicación para lo que se procura lograr la eficacia expresiva. Esta eficacia pasa necesariamente por la utilización del prosaísmo en un doble sentido: por una parte, responde a una utilidad, la de darse a la inmensa mayoría, facilitando la comunicación, etc.; por otra parte, el prosaísmo cumple al mismo tiempo una función de técnica de literaturización, provocando el extrañamiento necesario para establecer y mantener la comunicación poética, esto es, el prosaísmo cumple una función retórica cualitativamente idéntica a la de la metaforización y figuración "habitual" del discurso poético, diferenciándose unicamente en la dirección y mecanismos lingüísticos adoptados: de ahí la denominación de esta poesía como **poesía social**, sustantivo y adjetivo éstos que explican la doble interpretación del prosaísmo (15). Este razonamiento último nos permite comprender también el hecho de que este lenguaje "llano" esté erizado de dificultades que lo convierten en un lenguaje "extraño" a la inmensa mayoría de lectores. Los objetivos de esta poesía, pues, sólo se cumplieron en parte. De ahí que no podamos considerar a este discurso como un discurso

de ruptura en relación con la base de que procede. Se trata de un discurso distorsional.

No podemos perder de vista que el grueso de las **críticas** que ha recibido Gabriel Celaya toman como objeto de su atención al Celaya poeta social, siendo ésta una de las razones que podemos situar en la base del reduccionismo crítico que nuestro poeta ha sufrido: habitualmente éste ha sido el cristal con que se ha leído la obra literaria del donostiarra. Pero afortunadamente no todos los críticos han procedido así. Sin embargo, la realidad es distinta, tal como venimos comprobando.

Valga, pues, esta aclaración de principio para saber, en muchos casos, con quienes vamos a encontrarnos. Por eso, de ese inmenso alud de críticas con que ahora nos tropezamos, sólamente aludiré a aquellas que tengan algo que decir. Ignoro además las críticas que tuvieron determinadas publicaciones antológicas que daban entrada a buena parte de sus libros y/o poemas sociales, más por razones de espacio que de oportunidad. Asimismo no doy cuenta de las reflexiones que determinados trabajos generales sobre la poesía española contemporánea ofrecen acerca de Gabriel Celaya.

Las críticas que se formularon en su momento al libro de "transición" *Las cartas boca arriba* valoran el libro de forma muy positiva por lo general. Hay alguna excepción parcial en este sentido. Es el caso, por ejemplo, de Melchor Fernández Almagro que en su crítica (16), aparecida, como era habitual en él, en el madrileño diario *ABC*, expone: "No se manejan conceptos como los peculiares de Gabriel Celaya sin que la poesía sufra algún quebranto. Nos referimos al prosaísmo que

suele ser consecuencia inevitable de esos agrios y ágiles ejercicios mentales". Pero, más adelante, este crítico señala algunos aciertos.

Por otra parte, las críticas deparadas al libro antes mencionado pueden agruparse de la siguiente manera: en primer lugar, las que lo consideran dentro del existencialismo (José Luis Cano, Germán Bleiberg, Miguel Fernández y Fernando Quiñones); en segundo término, aquellos que destacan su humanismo de base (Ramón de Garciasol y Leopoldo de Luis) y, en algún caso, se destaca la filiación de este humanismo a la poesía social (J.M. Aguirre); por último, la citada crítica de Fernández Almagro se articula en torno a lo que él llama el intelectualismo del libro. Veamos estas opiniones críticas, al menos las más sobresalientes. Así, José Luis Cano señala (17) que lo que realmente interesa a Celaya es la expresión directamente viva de un sentimiento de las cosas y del mundo, de la oposición a su ámbito cotidiano. En este libro, viene a afirmar, el poeta mantiene una actitud humana que no teme a la verdad. El libro podría inscribirse en el existenciamo: "*Las cartas boca arriba* puede no ser un libro bello ni el autor lo ha pretendido, pero es sin duda un testimonio poético importante de nuestro tiempo por sus valores humanos y por su poesía vital -existencial, si se quiere-. La vida -no la estética- de un hombre, de un poeta, hierve y canta y agoniza en estos arriscados poemas de Gabriel Celaya".

Germán Bleiberg comienza su crítica (18) diciendo: "Siempre dentro de una misma línea lírica, fiel a su preocupación existen-

cial, romántico en su egocentrismo y en su consciente exaltación de lo prosaico y de lo cotidiano e inmediato, Gabriel Celaya (...) nos brinda ahora un volumen de epístolas (...) La existencia continuada, monótona, tediosa, es la que se asoma a cada verso, sólo salvada de su instantánea corrupción por el lenguaje eficaz que Celaya sabe hallar para sus poemas". Finalmente, señala la importancia excepcional de esta poesía que, un tanto solitaria, canta las cosas como son.

Miguel Fernández destaca (19) el carácter revolucionario de esta poesía que se nutre de los temas de siempre, las fuerzas de siempre de Gabriel Celaya: "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 (...) Estamos ante un Celaya que ha marcado toda una directriz poética dentro del panorama nacional y del cual creemos que no podrá ampliar más en verso todo su manifiesto, pues lo ha logrado plenamente con este libro". Destaca, más adelante, el carácter elegiaco de estas cartas y su situación, en ocasiones, a dos pasos de la "náusea" existencial que a todos asola. Termina el también poeta y crítico considerando esta poesía como propia de su momento social cuya fuerza sacude las más profundas raíces del hombre.

Fernando Quiñones, en una breve crítica publicada en la gaditana revista *Platero* (20), señala: "Gabriel Celaya, primero y evidente existencial español -existencial sano, esperanzado, sin morbo-, alcanza en *Las cartas boca arriba* el punto sumo de su gran ruido, que es carcajada, que es llanto, que es charla

amical, que es coloquio cierto, interpelación rendida, sin imprecaciones ni rabietas del momento, con Dios Padre". Termina considerando unidas en este libro la poesía y la vida: "Poesía o vida nobilísima y humana hasta el más no poder".

Ramón de Garciasol resume su postura crítica con las siguientes palabras:"(Este libro) de Gabriel Celaya, proclama a uno de los mejores poetas de nuestra poesía (...) Y cultivador de una poesía (...) que ha de quedar con todo decoro y con todo derecho. Este libro de Celaya es su mejor libro, hasta ahora, porque es el más afirmativo. En él hay un hombre que sabe su camino, y canta con fe y entusiasmo, sin larvadas tristezas, sin humoristas desplantes, que muchas veces no son más que confusa desorientación" (21).

Leopoldo de Luis encara el libro con inteligencia. Su crítica (22) muestra cómo en el libro en cuestión la poesía y la vida van estrechamente unidas, siendo ésta una poesía apasionada y de "temperatura humanísima". Asimismo señala que en el libro hay mucha razón pensada, esto es, "mucha aportación de conocimiento alcanzado por otra vía que la propia poética". Por último juzga la técnica de Celaya: no es tan descuidada como frecuentemente se cree.

J.M.Aguirre (23) juzga esta poesía como poesía social a raíz de la "Carta a Andrés Basterra": "Si yo creyera en eso de la "poesía social" -el artículo es de 1951- diría que esta carta es el mejor poema social que se ha escrito en España desde hace mucho tiempo (Pero no creo en la "poesía social",quizás porque pienso que si una poesía es verdade-

ra está siempre al servicio del hombre, de cualquier hombre)". Concluye su crítica así: "Resumiendo: la nota más verdadera de Gabriel Celaya en sus cartas es la de su "humanismo". Un libro escrito por un hombre que es poeta, pero sobre todo humano. Un libro fuerte, directo. Un libro interesantísimo. Pero, insisto, un libro rebosante "humanismo" ".

Lo demás es silencio fue objeto de inmediata y amplia atención por parte de la crítica -los ya conocidos nombres y algún que otro nuevo-. El interés que suscitó el extenso poema queda ratificado no sólo por el número de críticas recibidas, sino también porque la mayor parte de éstas se publicaron en 1952, el mismo año de la aparición del libro. Todas ellas emitieron juicios favorables que van desde el aplauso entusiasta de quienes comulgaban con el hacer y pensar poético de Celaya a los que, sin estar tan sonoramente de acuerdo con el vasco, reconocían la originalidad y autenticidad de su labor poética. A este poema-libro, hay que decirlo, se le han formulado pocos reparos, aunque hubo quien afirmó que las coordenadas ideológicas eran difícilmente asimilables. Valgan como botón de muestra las siguientes palabras: "Pero desgraciadamente hay que poner a la parte moral muchos más reparos que a la poética; el poeta se nos presenta a veces de una soberbia satánica, y otras, en cambio, de un nihilismo desgarrado y desolador"(24). En el amplio abanico de críticas que nos ocupa -desde las que hablan del existencialismo del libro a las que lo consideran poesía social y aun "comunismo poético" (25), hay afirmaciones y reflexiones para todos los gustos.

Gabino-Alejandro Carriedo afirma en una extensa crítica la filiación existencialista del libro: "La angustia que destila la poesía de Celaya, ese escepticismo sentido y lamentado que algunos han localizado como expresión clara y neta de un existencialismo moderno, como si el existencialismo no tuviera orígenes remotísimos, encuentra su revelación más trágica en versos como el que sigue: *Debe haber un error. No cabe sufrir tanto* (...) A veces esa inquietud, cuando trasciende al prójimo, en el deseo del poeta de recoger toda la angustia de su tiempo, raya las fronteras de lo social, y entonces se hace eco de la desigualdad reinante, en la que sus quejas personales no son más que las del hombre cualquiera que se debate con sus problemas".

Francisco Ynduráin también se ocupó del libro, al que compara, por su extensión y temática, con *El diablo mundo*, de Espronceda, si bien con las diferencias lógicas emanadas de la distinta situación personal del vasco; "El recuerdo de Espronceda y su poema inconcluso venía más apretado por una concepción similar, en mi sentir de ambas obras, claro que partiendo cada uno de su propia situación personal. Si dijera que *Lo demás es silencio* es *El diablo mundo* de la mente y de la sensibilidad existencialista temo mucho que se me entienda mal por exceso de simplificación; pero para mí vale el paralelo en cuanto equipara en líneas generales dos intenciones poéticas y dos estructuras poemáticas (...) dos filosofías de la vida expresadas poéticamente, sí, la romántica y la, llamémosla, existencialista. De un existencialismo que conoce y rechaza la angustia y se queda de

este lado del silencio, y de la esperanza".

Ramón de Garciasol, por su parte, ha expuesto algunas precisiones críticas en torno al libro en cuestión: es un libro de primera fuerza, cargado de problemas y soluciones y de hermosos y significativos versos; Celaya es un poeta "al rojo vivo" Y *Lo demás es silencio* es poesía, ensayo, filosofía y preocupación social; es el libro más importante publicado en España después de la guerra civil; es un libro claro y hermoso, coherente en su forma; atrae al lector en un sentido o en otro, porque es una criatura viva,; tiene "medula de esperanza"; en esta cantata, a veces hay una mezcla agridulce de manotazo unamunesco y greguería, de fe y sarcasmo."*Lo demás es silencio*, es un poema social, a ratos, o siempre en la superficie, pero tiene un constante trasfondo religioso, es un poema fundamentalmente religioso".

Juan Guerrero Zamora expone que la temática poética de Celaya en este libro estriba en el hombre y en su humanidad, calando nuestro ser con esa mano contradictoria y torrencial. Ha aportado, dice, "su dimensión de desnudo monólogo interior, no a la manera del subjetivismo poético preceptuado, sino, en todo caso, a la manera del blasfemar rezando, quiero decir: del salirse en lo que los tan abundantes delicados llamaron extrapoético y que, por el contrario, realmente, era la poesía de lo confuso entendido como esencia". Finalmente, el crítico se refiere al tono del libro: "Su tono, pues, como atento al hombre, y como afianzando en su realidad y en su amor, se sube por cimas que pudiéramos llamar de un comunismo poético. Y la voz no se le queda cortada".

Leopoldo de Luis conecta por su parte este libro con el anterior, lo que equivale a considerar que no representa una ruptura con lo precedente: "Este libro venía preparándose a lo largo de una extensa zona de su obra. No sólo *Las cartas boca arriba* y *Las cosas como son*, sino hasta el mismo fascículo *Movimientos elementales* (1947), y, desde luego el *Tranquilamente hablando*, de Juan de Leceta (mismo año), son antecedentes, en contenido y en expresión, de este extenso e importante poema, con un acento tan actual, tan vivo y tan dolido". Posteriormente, el crítico señala que Celaya es el mejor poeta -y este libro así lo demuestra- actual que interpreta desgarradamente el problema vital del hombre de hoy. Tras resumir el poema y analizar las fórmulas expresivas del mismo, termina su artículo diciendo: "Diremos de Celaya, como final, que ningún otro poeta contemporáneo bucea con tan desesperada crudeza en el existir humano ni nos da tan impresionantemente la sensación de tener la vida misma, desnuda y viviseccionada entre las manos de una poesía arroladora".

En una crítica muy breve Fernando Quiñones tiene tiempo de señalar uno de los rasgos más significativos del libro: su carácter social: "De intención epopéyica -dice- y particular turgencia, el nuevo libro de Gabriel Celaya parece peculiarmente destinado a compendiar un ciclo importantísimo de su poesía: el que llamaríamos social o, mejor que social, "convivente", en atención al extraordinario vitalismo poético de Celaya y su dedicación al factor tiempo con respecto al hombre". El caos, termina diciendo el gaditano, en que se ha debatido el arte de Celaya, arte

esencialmente caótico, va asentándose y fraguando con este libro.

La novedad de la crítica que hace del libro en cuestión María Gracia Ifach estriba en que, por un lado, destaca cómo va cediendo en Celaya la serie de recursos prosaístas para alcanzar este poema-libro las más altas calidades neorrománticas; y, por otro, señala cómo este libro es una continuación armónica de su libro anterior. Finalmente expone cómo en el vasco se sabe unir sentimiento y pensamiento para que den el fruto artístico de su poema y cómo el libro no es sino un canto al hombre trabajador.

Rodríguez Aguilera aborda en su crítica, si bien de una manera un tanto elemental e incompleta, la interesante cuestión filosofía y poesía, a la que obviamente remite un libro como el que nos ocupa: "Si filosofía y poesía son, como se ha dicho, actitudes generales, sólo habrá poesía allí donde desde la simple visión se pasa a la preocupación, de la apariencia a la esencia, de lo individual a lo universal. El azar tremendo de la filosofía y de la poesía es que su objeto no puede ser jamás logrado. Los silencios de Celaya (...) son el objeto inalcanzable del filósofo y del poeta, su razón de existir: la última y definitiva proposición eternamente informulada; la última verdad no dicha". Tras esta curiosa explicación del silencio celayano, afirma el crítico que la obra posee interés por tres motivos: por su contenido de pensamiento, por sus aciertos formales y por su envergadura.

Frente a la interpretación del silencio expuesta anteriormente, Fernández Almagro

da, creo, con la clave al exponer que lo que el poeta acepta es la realidad con todas sus consecuencias, siendo lo demás silencio. Algunos rasgos y características del libro son, según él, los siguientes: "*Lo demás es silencio* responde típicamente a la despistada conciencia de nuestro tiempo, en su zona más refractaria al sentimiento religioso. Poéticamente, Gabriel Celaya reacciona con fuerte y personal acento, y busca, antes que elude, el prosaísmo que pueda facilitar la crudeza y energía de la expresión". Termina su juicio diciendo que el libro es una nueva muestra de la variedad de recursos a que Gabriel Celaya gusta de apelar, "en su angustiado y dinámico concepto de la poesía".

Opiniones, pues, para todos los gustos, opiniones contradictorias en este breve panorama de la crítica recibida por *Lo demás es silencio*.

Hay en la crítica que se ocupó del libro *Paz y concierto* dos grandes grupos: uno, inmensamente mayoritario, que concibe esta poesía como poesía comprometida, dicho esto de diversas maneras: poesía social, poesía humana, poesía impura, etc.; y otro, representado aquí por un crítico sólamente, que hace una lectura aparentemente contraria a la de los anteriores. Me refiero a José Fernández Nieto (26), director de la revista *Rocamador* en donde apareció su crítica, en la que textualmente se puede leer: "Esta universalización de la poesía de Celaya, es la que da el síntoma de que se trata de poesía auténtica. Hoy, que se escribe mucha poesía social, religiosa e intelectual, haciéndola servidumbre de metas ajenas, Celaya lanza sus versos apuntados

a una sensación vital, a una finalidad exclusivamente poética, sin rozar nunca una determinada concreción humana. Creemos, sin temor a equivocarnos, que este libro de Celaya es de los más importantes y significativos de los últimos veinte años". El abismo, pues, existente entre ambos grupos de críticas es enorme. Veamos, no obstante, qué han dicho los del grupo mayoritario.

La primera afirmación de nuestro ya habitual crítico de Celaya, Fernández Almagro, acerca de este nuevo libro es que la "poesía pura" ha perdido el pleito (27), en tanto todo lo humano es capaz de interpretación poética, incluso "lo social", lo que hoy parece haberse impuesto masivamente, si bien, matiza el crítico, no todos estos poetas han sabido dar el tratamiento adecuado a estos temas humanos y sociales en su reacción excesiva en contra de la poesía pura. Esto es lo que ocurre en parte en Gabriel Celaya que, además, pese a aniquilar el yo, habla desde él. El crítico y académico rechaza finalmente una parte de los poemas del libro, justamente muchos de los aquí citados y brevemente comentados: "El Gabriel Celaya que se pierde es el que se deja arrebatar por el prosaísmo discursivo o descriptivo de muchas estrofas que no sabemos por qué aspiran a crear poesía. Para decir ciertas cosas, la medida, el ritmo del verso, la traza formal del poema, resulta supérfluo". En cambio, otros poemas del libro dan la dimensión del lirismo, tierno y patético, del vasco.

Ricardo Blasco, por su parte, efectúa una crítica muy breve del libro (28), en la que insiste en uno de los aspectos de la poesía

de Celaya que dan sentido precisamente a este trabajo. Veamos: "Sin embargo, ateniéndome a ellos, señalo que hay poemas como "El poeta", extraordinariamente clarificadores de su autor y de su entendimiento de la poesía. Hace Celaya una poesía entre mística y materialista, entre prosaica y lírica, entre humana e intelectual, porque "tiene ideas" sobre la poesía, a diferencia de los poetas que sólo "tienen sentimientos"".

No pasa desapercibido tampoco para V.A.Catena (29) el hecho de que muchos poemas de *Paz y concierto* conformen en realidad una poética en unidad de estilo, mensaje y sentimiento. Asimismo interesa señalar de su crítica su afirmación acerca de que el libro en cuestión es una prolongación de *Lo demás es silencio,* afirmando ahora aún más sus deseos de júbilo y paz para el futuro del hombre y la poesía. "Un nuevo avance -dice- para ese gran poema humano al que Celaya caminaba desde sus primeros libros".

Leopoldo de Luis, habitual también en estas páginas, dio su lectura de nuestro libro en la prestigiosa revista *Insula* (30),como era frecuente en él. Sus opiniones se hallan quintaesenciadas en su mismo texto: "el poeta toma decididamente el camino de la llamada **poésie engagée** (...) todos (los poemas) han sido escritos partiendo de un sentido beligerante y salvador de la poesía (...) Es, pues, ésta una poesía de ambición y de nobleza. Una poesía de gran aliento, que aspira a la interpretación de un alma colectiva, superando el yo estricto".

El escritor y crítico Miguel Fernández (31) opina que Celaya ha situado en la base

de un nuevo orden o concierto al "Hombre", exponiendo que ésta es la línea del libro: "El concierto feliz es el hombre con sus atributos naturales, esenciales y existenciales. Esta es la línea del libro de Celaya. Un libro más directo, más pegado al día, más anclado en nuestras posiciones humanas cotidianas".

Luis Horno Liria, desde su rincón aragonés lector y crítico de la producción del vasco, ha insistido, al igual que lo hiciera Blasco en su crítica, en ese aspecto de la poesía de Celaya que nos permite hablar de la existencia de una poesía de la poesía en el donostiarra: "¿Comprenden ustedes, pues, que una poesía como ésta, henchida de conceptos, densa, bellísima también de forma y de pasión, nos parezca extraordinaria, muy superior al nivel medio de los poemas que suelen caer en nustras manos? Podrán discuturse los puntos de vista, las ideas de Celaya. Lo indiscutible, lo innegable es que en él existen ideas; es, también, que esas ideas tienen un ropaje poético poco común. Pienso, por eso, que Celaya ha de ser cada vez más, un poeta leído, discutido, divulgado" (32).

Eduardo Moreiras (33), tras resaltar el carácter más humano que artístico de esta poesía, así como la identificación del poeta con los destinatarios de la misma, elabora una clasificación de los poemas del libro en cuestión, clasificación artificiosa e innecesaria: en el libro habría poemas sociales, poemas sentimentales y poemas afectivos, más el poema "Buenos días" que escapa, según el crítico, a toda provisional interpretación".

Otras críticas insisten en lo mismo (34): alto nivel de pensamiento en esta poesía,

carácter social y humano de la misma, etc.

Llega el turno ahora a uno de sus más famosos libros poéticos: *Cantos iberos,* del que hemos recogido y comentado algunos textos poéticos. En este libro late por primera vez con fuerza el tema de lo ibero -la raíz milenaria de nuestro pasado histórico- asociado a loespañol (en otros libros lo asociará exclusivamente a lo vasco, como en *Rapsodia euskara* y *Baladas y decires vascos* e incluso de manera especial opondrá lo ibero a lo español en algunos nuevos libros, como es el caso de *Iberia sumergida)*, haciéndose la crítica amplio eco de este tema, así como de los poemas en los que reflexiona sobre la poesía. Frente a este libro se ha procedido de distinta manera: Trina Mercader, por ejemplo, ha aprovechado la ocasión que le brindaba la crítica del libro para exponer sus propias preocupaciones y reparos en torno a la poesía social, convirtiéndose así su crítica en confesión personal, más que en un análisis del libro (35). Otros críticos, como es el caso de Arturo Benet (36), se ocupan muy especialmente del sentido que pueda tener lo ibero en los poemas: "Acaso desde su punto de vista lo ibérico parezca más real y concreto que lo hispánico, aunque nosotros no lo veamos así. Sea como fuere ante sus cantos ibéricos contemplamos maravillados como la substancia fecunda de la vieja tierra ibera es absorbida por la raigambre voraz de sus poemas y, convertida en savia, asciende, primaveral y luminosa, hasta la exuberante fronda lírica. Y ése es el auténtico fenómeno poético de todos los tiempos". Por su parte, José Carlos Gallardo titula su crítica de forma harto expresiva: "Poesía triunfan-

te"(37), y poesía triunfante, porque es "una poesía para un mayor número de seres comunicables, esencial y aparentemente opuesta al concepto de poesía pura". El resto de su crítica está orientado a parafrasear e interpretar algunos de los temas tratados por Gabriel Celaya: lo ibero, España y su patriotismo-"matriotismo" esperanzado en el futuro, etc.

Hay otras críticas que, aparte de detenerse en cuestiones generales que ya conocemos, exponen sus opiniones sobre algunos poemas concretos. Me refiero en este caso a Mariano Roldán que, desde medio periodístico tan conocido por Celaya -colaboró en dicho diario con un artículo semanal terminando la década de los cuarenta- como *La Voz de España* (38),expone lo siguiente: "El poema "Hablando en castellano" merece, a mi entender, un extenso estudio sin perder tilde. ¡Aquí quiero yo ver a los que afirmaban que Celaya es "demasiado directo", "demasiado espontáneo", "que no construía" ...! Poema éste que por su concepción, "construcción", buena técnica, y meollo que es lo más importante, no podrá dejar atrás cualquier futura antología (...) Tal vez no sea importuno afirmar que "Vivir para ver", último poema del libro, es algo así como el testamento poético, o mejor el saldo de cuentas y afirmación de posiciones frente a los que precedieron, que, en plena madurez, hace Celaya. De aquí su radical importancia. Vanguardismo, poesía pura, hallan en él, no podía ser de otra forma, admiración, mas no adhesión".

Con los títulos de "Mi abrazo para un gran poeta" y "*Cantos iberos*, por Gabriel Celaya" se publicaron en tierras americanas

dos nuevas críticas sobre nuestro libro (39). El tono de estas críticas, como se comprenderá, rebasa de alguna forma lo permitido por aquel entonces en nuestro país. Así, Gabriel García Narezo hace una lectura del libro que parece responder a los objetivos que en el acto de escritura persiguiera Gabriel Celaya, esto es, sacudir las conciencias y promover un cambio social. Leamos las propias palabras del crítico: "Hace mucho tiempo que no sentía una emoción española, patriótica y poética tan grande como hace unos días cuando recibí de España un libro, un libro que esperaba (...) Todo lo pensado y soñado: la inconmovible fe en nuestro pueblo, la seguridad que tenemos en la llegada de ese día en que el pueblo de que somos parte se yerga como un gigante maltrecho y poderoso, está aquí en los tremendos, viriles, magníficos versos de Celaya". Más adelante se refiere al canto a la patria y al pueblo que hace el vasco. Finalmente da su impresión global del libro:"Libro maravilloso éste, donde todo impulso noble, popular y políticamente justo tiene su cauce dinámico, su minucioso vuelo, su canto de alborada". Por otra parte, la crítica de Enríquez Calleja insiste, con menos detenimiento que el anterior, en el carácter esencial de estos poemas: "Sus metáforas redondas bombardean la tiranía y el preciosismo reinante y culpable de una poesía sometida y, casi diríamos, comprometida en reserva". La poesía de Celaya, a pesar de tener estos objetivos, no da en chabacana, dice. Y es más, el crítico llega a oponer el impulso de esta poesía "de dentro" con la poesía de la "otra España", deshaciendo así la creencia -ayudando al menos- que tópica-

mente descalificaba la literatura producida en el marco geográfico de nuestro país:"Contrasta -dice- el impulso épico-lírico-combativo de Celaya con el verso linfático de algunos vates de la España peregrina".

Nuevas críticas, éstas publicadas en tierras españolas, realizan una lectura más matizada del libro que nos ocupa. Así, José Couceiro Tovar (40) expone que este "nuevo" poeta es provisional, en tanto la etapa lógica que parece mostrar ahora no debe ser en sus nuevas obras más que un conjunto de imágenes en espera de ser ambientadas por la intensa emotividad que es la raíz del hombre y poeta Gabriel Celaya. Manuel Molina (41), en cambio, hace una lectura más exacta, creo, del libro. Así, juzgando sus poemas dice: "No son pasatiempos intelectuales, ni recreo de la imaginación estos poemas. Los amantes de la poesía pura no encontrarán en estos versos materia para su deleite. Los que busquen en la poesía el logro expresivo de la belleza escueta, se sentirán defraudados con la lectura de este libro. Porque la poesía de Gabriel Celaya es distinta a la que se ha escrito y se escribe en nuestros ámbitos culturales; porque la creación de este poeta obedece a una necesidad, a una urgencia del corazón que brota del contacto directo con los problemas humanos". Esta lectura global la ejemplifica con textos de los poemas "A Juan Ruiz, Arcipreste de Hita", "Hablando en castellano" y "Vivir para ver".

Sus libros de tema vasco, publicados en los años sesenta, también fueron objeto de atención por parte de la crítica, si bien ésta fue cuantitativamente inferior a la prece-

dente. De todas maneras y como muestra, valga lo que Javier Aramburu, Gabriel Aresti, José Miguel Ullán y Guillermo Díaz Plaja manifestaron al respecto (42). Aramburu exponía en la sección "Correo de las letras" del diario barcelonés *La Vanguardia Española* que Celaya se presenta en *Rapsodia euskara* dentro de su línea poética, esto es, se presenta con "expresión dura, fuerza expresiva y matáfora recia", utilizando ahora como tema lo vasco. Llama la atención del crítico, entre otros, el poema "De Norte a Sur", comentado previamente. "Se trata -dice- de un libro importante dentro de lo que en verso se ha escrito sobre el país, libro fuerte. Muy fuerte. Como acertadamente se ha dicho, Celaya "escribe sus poemas como chico travieso que juega gozosamente con pólvora"".

Por su parte, Gabriel Aresti confirma la importancia de Gabriel Celaya como vasco, así como la importancia de su actitud provasquista sostenida en el citado libro. Tras señalar su carácter irregular, en el que junto al oro de mejor calidad aparece la ganga, muestra el deseo de que este libro, quizás el más combativo de Celaya al aludir a una circunstancia muy concreta, "hubiera sido únicamente apologético de lo vasco. Quiere conseguir Celaya -continúa afirmando- el equilibrio de los pueblos españoles. Tememos que este equilibrio no se logre con ataques directos y abiertos hacia pueblos españoles que él considera rivales del vasco".

José Miguel Ullán se ocupó de *Baladas y decires vascos*, libro que considera en una línea "mística en pro de una labor desmitificadora". Poesía, calada de ironía, muy elaborada,

sobre la densa temática del hombre común y sus problemas cotidianos. Lo considera libro comprometido cuyos cantos revelan el abismo existente entre su quehacer poético y los "correctos" y grises libros de nuestra poesía actual. Es poesía, opina más adelante, recia, cantable, oral, que echa por tierra el pretendido juego minoritario de la poesía.

Guillermo Díaz Plaja también publicó su crítica del libro antes mencionado. Tras destacar cómo Celaya transfiere su inquietud humana a su poesía por amor de justicia, lo que ha hecho de su poesía un instrumento de perfección social, señala el carácter y raíz popular de estos poemas. Una vez comprendido el proyecto inicial del libro, expuesto en algunos poemas, el académico se dispone a juzgarlo con arreglo a estos propósitos. Considera que en el libro se mezclan justamente "baladas" y "decires", esto es, "que una parte tiene un carácter narrativo, con predominio de lo fantástico; mientras la otra porción poética se hace reflexiva y denunciadora".

El artículo de Enrique Molina Campos, "Sobre la poesía de Gabriel Celaya (después de sus *Cantos iberos*)" (43), aborda con inteligencia la trayectoria de la poesía del vasco desde *Objetos poéticos* hasta *Cantos iberos* Comienza señalando la crisis que se establece entre el poeta existencialista y el autor de *Lo demás es silencio*, una crisis, como dice este importante crítico de nuestra más reciente poesía, "sustancialmente psicológica"- "exasperación ontológica de su mismidad". Más adelante se detiene en *Paz y concierto* libro que considera fruto de la **buena nueva** que anuncia el anterior y en el que se deja

ver la influencia de tres grandes poetas contemporáneos: Miakovski, Eluard y Neruda, de los que toma Celaya la convicción de que existe una conciencia "transpersonal" que hay que expresar. "La repercusión de estos presupuestos -dice el crítico- en el hecho poemático es trascendental y presenta varias caras, accesibles al análisis. La poesía así concebida va a ser expresión colectiva, voz de nadie porque de todos (...) tal poesía tiene entonces una doble misión (un doble **compromiso**): el anteriormente apuntado y el de "cambiar la conciencia" colectiva, hasta informarla según los principios de la nueva mesianidad". Finalmente, dada la concepción de la poesía de que Celaya participa, considera que esta poesía es pre-poética, en tanto constituye un discurso previo a la misma poesía total y colectiva.

Max Aub (44) se ha referido a esta poesía del vasco en los siguientes términos: "Gabriel Celaya es paradigma de una nueva poesía española, nacida de las trágicas condiciones en que vive, desde hace veintiun años, el pueblo español. Poesía alzada. Poesía levantada, con sus armas en la mano".

François Lopez en su prólogo a la antología de Celaya *L'Espagne en marche* expone el carácter fronterizo que representa *Cantos iberos* con respecto a la anterior trayectoria de su poesía marcada por el existencialismo sartreano: "Lorsque furent publiés, en 1954, les Chants Ibères, si glorieusement affirmatifs, ont put croire que c'en était fini désormais des angoisses et de la désespérance, qu'une fois pour toutes la poésie de Celaya s'envolait à l'air libre, "loin de toutes les cavernes"" (45).

Pierre-Olivier Seirra dedica varios apartados de su importante introducción a una antología francesa del vasco, *Gabriel Celaya* es su título, a analizar la trayectoria poética descrita por nuestro poeta y crítico (46). En el apartado que titula "Le nouveau contenu poétique" expone: "Depuis 1951, anée de la parution de *Cartes sur table*, Celaya n`a fait que progresser irrésistiblement vers l`engagement. Sa poésie se définit comme étant une **arme, chargée de futur qui doit transformer la societé.** Elle est la poésie d`un homme que chante les hommes et s`adresse à tous les hommes (...) Aussi sa poésie traitera-t-elle de la réalité quotidienne, des hommes et ne sera pas le fruit de l`imagination pure et personelle. C`est une poésie réaliste".

Angel González, en su trabajo ya conocido, se refiere a esta etapa del poeta vasco en los siguientes términos: "A partir de ahí, la evolución de Gabriel Celaya hacia la estética del compromiso parece inevitable. Del aislamiento, Celaya pasa a la participación, dejándose arrastrar y a la vez impulsando la corriente de lo que se ha dado en llamar "poesía social" (...) poesía al sevicio de algo, concebida -en sus propias palabras- como "un arma cargada de futuro", como una "herramienta para transformar el mundo". Y aunque el desplazamiento en esa dirección no es lineal (...) no es difícil percibir el decidido progreso de su obra desde la duda inicial al punto del máximo compromiso socio-político marcado por la extensa cantata *Lo demás es silencio*, y confirmado en *Cantos iberos*".

José Mª Valverde, en su trabajo asimismo

conocido, señala cómo el tono de sus libros existencialistas le lleva a nuevos contenidos y a una nueva temática más comprometida. Esta evolución se toma su tiempo y sus libros: *Lo demás es silencio,* "versión poética del humanismo marxista"; *Paz y concierto,* libro en el que su "vena meditativa" se haría más accesible; *Entreacto:* "un contraste de ligereza"; y *Cantos iberos,* "su primer libro accesible e inequivocamente comprometido".

Por su parte, Gustavo Domínguez, editor de *Memorias inmemoriales,* se refiere en su introducción a este libro de nuestro autor al periodo literario y vital que nos ocupa: "El sentimiento de progreso social y la politización de su poesía aparecen como resultado del nuevo giro ideológico. Los frutos fueron en su vertiente vital la participación en la lucha contra el régimen fascista, al lado del PCE; en su aspecto filosófico, la profundización del marxismo, y en su contrapartida estética, la poesía social".

NOTAS

(1) **Poesía y verdad (papeles para un proceso)**, Pontevedra, Litoral, 1959, col."Huguín de Ensayos", pág. 53.

(2) De lo publicado cabe destacar: **El pensamiento literario de Gabriel Celaya (evolución y problemas fundamentales)**, Granada, Universidad de Granada, 1983, col. "Propuesta"; también puede consultarse en este sentido la nota 12 del capítulo II del presente trabajo.

(3) Alicante, Verbo, 1955; Madrid, Turner, 1975, 2ª edición (¡Han seguido hasta seis ediciones en dos años!).

(4) **Poesía y verdad/.../**,Barcelona, Planeta, 1979, 2ª edición, pág. 173.

(5) Barcelona, Jorge Furest, Editor, 1952 (prólogo de Luis Landínez, "Gabriel Celaya y su poesía"); Madrid, Turner, 1976, 2ª edición.

(6) Madrid, El Pájaro de Paja, 1953.

(7) Barcelona, El Bardo, 1965.

(8) V. mi **"Revasquizar España": reflexiones en torno a "Iberia sumergida" de Gabriel Celaya**, Granada, Universidad de Granada, Curso de Estudios Hispánicos, 1980.

(9) Publicado inicialmente en la madrileña revista **Poesía Española**, núm. 81, Madrid, septiembre, 1959; e incluido en sus **Poesías completas**,op. cit., y más concretamente en el libro allí recogido **Motores económicos**.

(10) De **Cantos iberos**, op. cit.

(11) V. nota 11 del capítulo II del presente trabajo.

(12) **Ibídem.**

(13) **Rapsodia euskara**, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1961, núm. 16 (este fue el primer libro de poesía aparecido en esta colección).

(14) De **El corazón en su sitio**, Caracas, Lírica Hispana, 1959.

(15) V. nota 11 del capítulo II del presente trabajo.

(16) "**Las cartas boca arriba**, por Gabriel Celaya", **ABC**, Madrid, 2-octubre-1951.

(17) "**Las cartas boca arriba**", **Correo Literario**, núm. 32, Madrid, 15-septiembre-1951.

(18) "Gabriel Celaya, **Las cartas boca arriba**", **Clavileño**, núm. 11, Madrid, septiembre-octubre, 1951.

(19) "**Las cartas boca arriba**, de Gabriel Celaya", **Alcándara**, núm.2, Melilla, 1952.

(20) "**Las cartas boca arriba**, de Gabriel Celaya", **Platero**, núm.9, Cádiz, septiembre, 1951.

(21) "Gabriel Celaya: **Las cartas boca arriba**", **Insula**, Madrid, 15-octubre-1951.

(22) "**Las cartas boca arriba**, de Gabriel Celaya", **Ambito**, Gerona, 1951.

(23) "**Las cartas boca arriba**", **El Noticiero**, Zaragoza, 23-diciembre-1951.

(24) "Gabriel Celaya: **Lo demás es silencio**", **Diario Vasco**, 23-octubre-1952 (firmado por "C. de L.").

(25) **Aljaba**, "Gabriel Celaya, **Lo demás es silencio**", Jaén, noviembre-diciembre, 1952; G.A. Carriedo, "**Lo demás es silencio**", **Deucalión** , núm. 7, Madrid, 1952; M. Fernández Almagro, "**Lo demás es silencio**, por Gabriel Celaya", **ABC**, Madrid, 22-julio-1952; R. de Garciasol , "¿Y antes del silencio?",**Agora**, primavera, Madrid, 1952; J. Guerrero Zamora, "**Lo demás es silencio**", **Indice**, Madrid, 15-septtiembre-1952; Mª Gracia Ifach, "Gabriel Celaya: **Lo demás es silencio**", **Sigüenza**, núm. 3, Alicante, enero, 1953; L. de Luis, "Un nuevo libro de Gabriel Celaya", **Insula**, núm. 80, Madrid, 15-agosto-1952; F. Quiñones, "**Lo demás es silencio**, de Gabriel Celaya", **Platero**, núm. 17, Cádiz, 1952; C. Rodríguez Aguilera, "El silencio de Gabriel Celaya", **Revista**, Barcelona, 7-agosto-1952; F. Ynduráin, "Tres poetas: Gabriel Celaya /.../", **El Noticiero**, Zaragoza, 9-diciembre-1952.

(26) "**Paz y concierto**", **Rocamador**, núm. 6, Palencia, otoño, 1955.

(27) "**Paz y concierto**, por Gabriel Celaya", **ABC**, Madrid, 12-septiembre-1954.

(28) **Indice**, núm.72, Madrid, febrero, 1954.

(29) "**Paz y concierto**", **Norma**, núm. 2, Granada.

(30) "Gabriel Celaya, **Paz y concierto**", **Insula**, núm. 97, Madrid, 15-enero-1954.

(31) "**Paz y concierto**", **Al-Motamid**, núm. 27, Tetuán, febrero, 1954.

(32) "**Paz y concierto**", **Heraldo**, Zaragoza, 30-diciembre-1953.

(33) "**Paz y concierto**, último libro de Gabriel Celaya",

Aturuxo, núm. 5, La Coruña.

(34) V. por ejemplo la crítica titulada **"Paz y concierto"**, **Información**, Alicante, 22-enero-1954 (firmada por "V.R.).

(35) "Gabriel Celaya, **Cantos iberos"**, **Al-Motamid**,núm. 31, Tetuán, abril-junio, 1955.

(36) "Gabriel Celaya, **Cantos iberos"**, **Rumbos**, núm. 95, Madrid-Barcelona, diciembre, 1955.

(37) **Patria**, Granada, 24-julio-1955.

(38) "Los **Cantos iberos** de Gabriel Celaya", **La Voz de España**,San Sebastián, 14-septiembre-1956.

(39) La primera crítica de Gabriel García Narezo, aparecida en **Excelsior**, México, 27-enero-1956; y la segunda, de Isidoro Enríquez Calleja, aparecida en **Las Españas**, núms. 26-28, México, julio, 1956.

(40) "Gabriel Celaya: **Cantos ibéricos"**, **Atlántida**, núm. 13, La Coruña, enero-febrero, 1956 (réparese en el error cometido al reproducir el título del libro: ´ibéricos` por ´iberos`).

(41) "Gabriel Celaya, **Cantos iberos"**, **Poesía Española**, núm. 41, Madrid, mayo, 1955.

(42) "Gabriel Celaya: **Rapsodia euskara"**, **La Vanguardia Española**, Barcelona, 12-enero-1962; "Sobre temas vascongados: La rapsodia euskara de Gabriel Celaya", **Hierro**, Bilbao, 6-abril-1962; "Canción de Euzkadi", **El Adelanto**, Salamanca, 12-diciembre-1965; y **"Baladas y decires vascos**, Gabriel Celaya", **ABC**, Madrid, 6-octubre-1966, respectivamente.

(43) **Caracola**, núm. 37, Málaga, noviembre, 1955.

(44) "Raíces de Gabriel Celaya", prólogo a **Las resistencias del diamante**, de G.C., México, Remorovargas y Blasco Editores, 1957, col. "Libros Luciérnaga".

(45) Paris, Pierre Seghers, Editeur, 1961.

(46) V. nota 26 del capítulo I del presente trabajo.

IV

EXPERIMENTACION, REVISION DE LA POESIA SOCIAL Y NIHILISMO: ¿HACIA LA POESIA POR LA POESIA?

Estamos en los comienzos de los años sesenta. La poesía social ha entrado en crisis. La producción poética de Gabriel Celaya adquiere a simple vista nuevos rumbos. Esta situación se va a prolongar hasta hoy. Nuestro poeta y crítico es consciente de ella y, es más, va a dejar constancia de esa consciencia en innumerables poemas donde vuelve a explicar y a explicarse. Esta actitud va a generar una nueva contradicción, en tanto parece volver ahora a la palabra por la palabra que, en las ocasiones en que se explica, vuelve a ser obviamente palabra para algo. Son años, según nos cuenta el propio poeta, de vuelta a los orígenes; de revisión de la poesía social, aplicándola ahora al País Vasco (como hemos tenido ocasión de ver); de experimentación; de nihilismo y reacción en contra del modelo humanista hasta entonces propagado y defendido; de vuelta a la poesía por la poesía. A este panorama hemos de añadir la resurrección de la poética realista en sus libros de tema vasco. Pero no se mantiene así la situación. El panorama se enturbia aún más, si no desatendemos las relaciones

existentes entre sus reflexiones teóricas desde la poesía y sus reflexiones teóricas últimas en sentido formalmente estricto, donde ya no se observa aquella unidad de planteamientos, salvo en algún que otro libro (*Operaciones poéticas*, por ejemplo), que se daba entre ambos discursos en los años cincuenta, hasta el punto de casi avergonzarse de ello nuestro autor. A todo esto hemos de sumar el sentido nuevo que cobran los libros en sus constantes reediciones, sobre todo aquellos libros de corte realista. Ante este panorama, procederé abordando en primer lugar las reflexiones poéticas; y en segundo término, ensayaré una lectura global de tan curioso periodo de su quehacer poético, planteando las relaciones de sus reflexiones y concepciones poéticas con su discurso teórico y crítico en sentido estricto.

Señores profesores,
amigos teorizantes,
estos versos -perdón-
nublarán mi imagen.

¿Son oscuros? ¿Son
sólo para unos pocos?
¿Son
una contradicción?

Estas dos estrofas de su poema "Protopoesía", de *Mazorcas* (1962), son, además de una directa interpelación a la crítica -a un importante sector de la misma-, el síntoma de un cambio en la trayectoria poética de Gabriel Celaya. Ahora bien, ¿hasta dónde llega realmente ese cambio? ¿qué concepciones básicas, de las

que ya conocemos, han sufrido cambio, ruptura o transformación? ¿Qué relaciones existen entre esta manera "coloquial" de dirigirse al lector-crítico, el cambio que en estos versos se da por cierto y las anteriores posiciones y prácticas poéticas? ¿Qué está ocurriendo en Gabriel Celaya? ¿Por qué? Para iniciar la serie de respuestas a preguntas tan acuciantes, hemos de realizar un amplio recorrido por la poesía de la poesía celayana de estos años. Nuestra primera etapa la constituyen dos libros, el anteriormente citado -*Mazorcas*- y *La linterna sorda*, libros de los que el propio Celaya ha dicho: "En aquellas circunstancias (la crisis de la poesía social), me pareció que era necesario volver a mis primeros principios y a las originarias e imborrables imágenes arquetípicas de que había partido en mi juventud. Sólo volviendo a empezar por donde había empezado, y no tratando de alargar una línea de marcha ya trazada, podría encontrar un nuevo camino y una nueva salida. Así, en 1962 publiqué *Mazorcas;* dos años más tarde su concomitante *La linterna sorda*" (1). Veamos, pues.

El primer poema, que da título al libro, "Mazorcas", muestra su concepción de la poesía como una actividad estricta y especialmente lingüística. Así, pues, el lenguaje absoluto en su fuerza natural y, por tanto, auténtica es la materia prima de la poesía:

DESGRANO las palabras
penúltimas
de una en
una.

Mazorca sacudida,
caen los granos
hechos, dichos
redondos, saltando.

Solos, salvos,
parecen puros,
decisivos,
absurdamente absolutos.

Si digo "nube",
si digo "árbol",
digo, estoy diciendo
lo que no puedo explicar

y ahí está, sin embargo,
estúpido, real,
sobresaltado,
desde el origen gritado.

Ahora bien, tal lenguaje no es concebido en sí mismo, lo que convertiría a las palabras en cosas, en simples fetiches que impedirían la comunicación, en tanto que se trata de un lenguaje. Las palabras de cualquier forma se significan:

Cada voz se recuerda
a solas,
piedra en la poza
resonando.

Cada voz se piensa
a sí misma
como en la nada,
como ida y vuelta.

Y entonces es terrible,
¡oh resonancia!
ya no se puede
ser inocente.

Porque hay un eco
que en lo redondo
retrata el susto.
Y todo vuelve,

quiña malicias
y a su manera,
quizá no humana,
se significa.

"Protopoesía" es un poema donde reafirma el carácter real de esta poesía, en tanto **es** y no en tanto dice, en tanto muestra y encarna en sí misma el acto de hablar, lo que también se aprecia en el poema titulado "Lo real". Esta es su realidad, tan real "como el hecho alarmante del exterior". Así la poesía muestra mediante la combinación de palabras, fortuitamente, lo que por elemental no puede pensarse de nuestra materia. Esto supone concebir las palabras en su autenticidad y expresividad. De ahí que rechace ahora la poesía realista en aras de la protopoesía o de la poesía que **es** y muestra lo elemental, secreto y originario. Veamos algunos fragmentos del poema citado en primer lugar:

Y es real, tan real
como el hecho alarmante
del exterior
esto en que doy

hoy por poeta.
Son los misterios
de la materia.
Es el origen.

(...)

¿Hay algo más real,
casi creíble,
que las palabras
y su amor libre?

A veces siento
que en lo más simple
está latiendo
mi ser de origen.

(...)

La vida secreta
de nuestra materia,
cuanto en la memoria
más que recordado

es lo que puede
pensarse, y a veces
provocan a locas
las palabras sueltas.

¿Poesía realista?
Poesía prenatal
como una luz pequeña
en la inmensidad.

Mazorcas es un libro donde se piensa la poesía como "cuestión de palabras" en sentido estricto. Así, en su poema "La herida", observamos sus reflexiones en torno al ritmo como factor constructivo fundamental de la

poesía, descalificando el verso como unidad mínima de la poesía por su carácter "sólido" o monolítico y por estar alejado de lo oral. El "ruido" o ritmo -los sonidos- es más profundo en poesía que su significado, que el verso mismo en su sucesión significativa. Este es el poema:

DESCABALGO
el verso,
rompo el sólido
perfecto
para ver
qué tiene den-
(tro.

Entonces las palabras
caen como
pequeñas cascadas
de agua virgen,
fría y vivificante.
Y, entre espu-
(mas, me arrastran.

Me quedo oyendo
el ruido.
Es más profundo
que su sentido,
más venturoso
que el verso.

Se siguen, siguen
unas por otras,
inacabables,
esas palabras.
Nunca son nombres
de una vez
(dichos.

Si se repiten
no son los mismos
que antes dijimos:
juegan al eco
o, con un guiño,
riman.

Y no hay objeto
bello que dure.
Todo es fluencia
desde el origen,
persecución
de algo imposi-
(ble.

Buscando en otro
el nombre de uno,
siempre esperamos
-sangre del verso-
que algo restañe
nuestro discur-
(so.

"La aventura poética" ofrece una concepción global del poema en un sentido similar al expuesto en su libro teórico *Inquisición de la poesía:* un poema no es embellecimiento de algo, sino aquello que se hace manifiesto en virtud del ritmo y de un tratamiento especial de la materia verbal. Así señala cómo el poeta no quiere expresamente adornar y cómo la "Belleza" es un falso nombre para designar el tratamiento especial de la materia verbal -"trampas verbales", que dice en el poema. El poeta pretende ir al centro de las cosas en el lenguaje, sorprendiendo de esta manera, lo que legitima su propia función, su función poética. Esta manera de proceder del poeta

lo remite al lenguaje en su pureza, en su autenticidad, poseyendo, frente al lenguaje práctico, una vertiente analógica y, por tanto, no conceptual: una palabra dice más de lo que sabe, esto es, puede tener muchos sentidos al tiempo que muchos sentidos caben en una sola palabra. Conozcamos el poema:

El poeta no quiere
adornar.
Pero nombrar
es llamar a las cosas
desde muy lejos.
Porque sólo así llama-
(das.
responden desde
(su centro.

Hay que sorprender
al escondido.
Hay que denunciar
al que quisiera
pasar de incógnito,
y explicar que ese nombre
(que usa
no es el suyo.

Por eso el poeta
llama a las cosas
por sus nombres no sabidos.
Por eso las carea
con adjetivos de choque.
Por eso les busca
las vueltas.

Belleza, ¡qué falso nombre
para estas trampas

verbales
con las que tratamos
de cazar las salvajes
imágenes primeras
que, ocultas,
(laten!

A veces las palabras
dicen más de lo que saben.
Sorprenden
lo real en donde había
sólo un significado.
Y el convicto confiesa
(los secretos.
de su bella
(durmiente.

Entonces brota
la verdad de origen
y somos aquello
que antes que hombres fuimos.
Y todo funciona,
dentro igual que
(fuera,
en plena gloria.

Y todo está en todas partes,
también en las palabras
del poema
y en el llamar a las cosas
como ni se llaman ni pueden
(llamarse,
pero así llamadas
algo dicen.

Los poemas que hemos visto hasta aquí ofrecen una concepción de la poesía que en su trabajo teórico citado ocupará abundantes

páginas. Ahora bien, los poemas de *Mazorcas* conocidos ignoran la cuestión fundamental poesía/ sociedad a diferencia de aquel trabajo, donde Celaya abrirá una parte -"Palabras mayores"- para el estudio de la misma, una vez analizada la poesía en tanto lo que **es** en las partes tituladas "Cuestión de palabras" y "Las buenas formas". Por otra parte, el lector se habrá percatado, sin dificultad alguna, que muy raramente los poemas citados "muestran" lo que dicen. Más bien, son exposiciones "poéticas" unívocas, pese a que afirmen lo contrario. Decididamente, no podemos pensar esta poesía como "social". No obstante, en los casos concretos referidos no dejan de ser cualitativamente lo que los poemas que nos han ocupado en capítulos anteriores: reflexiones acerca de la poesía. Que apunten en uno u otro sentido, es donde comienzan las diferencias, pero cualitativamente constituyen un mismo discurso, por supuesto más que poético. Asimismo, reparemos en que estas posiciones teóricas básicas no son negadas por las poéticas anteriores, lo que las diferencia es la distinta función social que Celaya cree ver en ellas. Por lo que al resto de los poemas de estos libros respecta, sí se notan mayores cambios, cambios que poco van a durar.

El último poema de *La linterna sorda,* oportunamente titulado "Epílogo", es todo un "examen de conciencia" a que se somete Celaya, en el que se justifican los libros anteriores, se muestra la dificultad de la realización de lo que ha teorizado acerca del "sonido significativo", anuncia la vuelta al canto de lo colectivo, abandonando el yo y su intimidad como tema, y se promete el

retorno a "nuestra urgencia" tras estas "vacaciones de origen". Veamos algunas estrofas:

FUERON unos días
de duda y recuerdo.
Fue como una infancia
más que mía, remota.
Fue, no lo sabido,
sino lo que soy
sin saber, mi
(canto.

(...)

Parecía, es cierto,
que estaba viviendo
por fin lo real.
Y ahora que releo
estos versos, veo
qué difícil es
pronunciar al
(viento.

(...)

Volveré a escribir
lo que es necesario.
Volveré a cantar
más allá de mí.
Volveré a pensar
que los íntimos trans-
(portes
no se deben
(registrar.

Efectivamente, Celaya vuelve a la poesía social, aplicada nuevamente al País Vasco

(el libro anterior en este sentido fue *Rapsodia euskara). Baladas y decires vascos* (1965), libro con el que se inicia esta nueva andadura y del que hemos comentado algún poema en el capítulo anterior, al estar sustentado sobre la base de la poética del realismo social, allí tratada específicamente. Por esta misma problemática se mueve el libro titulado *Lo que faltaba*(libro que da título a un volumen antológico en el que Celaya recoge otros libros), publicado en 1967. Ahora bien, tras este paréntesis siguen nuevos libros en los que se lleva hasta el extremo algunas de las reflexiones apuntadas en *Mazorcas*.Es más, son libros que parecen dar un giro a esa ideología humanista que ha sustentado buena parte de su producción anterior y que le ha llevado, por aludir a un ejemplo concreto, al examen de conciencia efectuado en el último poema citado, "Epílogo". Los libros a que me refiero son los titulados *Lírica de cámara* y *Función de Uno, Equis, Ene,F (1.X.N.)*, de 1969 y 1973, respectivamente. Hagamos un alto en el primero. Nos ocuparemos después de la revisión de la poesía social llevada a cabo en *Operaciones poéticas* (1971), para terminar volviendo al antihumanismo en *Función de Uno, Equis, Ene, F (1.X.N.)*.

Puesto que no existe el hombre
sobran los versos humanos.
Tomemos pues las medidas,
fabriquemos aparatos
de palabras, al margen
de ideas y sentimientos.

Así comienza "Psi-5", de *Lírica de cámara*, proclamando los principios básicos que van a sustentar estos libros y, como es lógico,

su trayectoria vital. Ahora bien, aunque se sientan los dos pilares básicos: el hombre no existe en tanto lo que de él se ha venido pensando y la poesía no es más que palabra, fuera de ideas y sentimientos, estas afirmaciones, estas ideas y reflexiones se hacen paradójicamente en poesía. Así, si continuamos leyendo el poema en cuestión, veremos una descripción de los elementos lingüísticos que ya no son necesarios para la creación poética, puesto que no existe el hombre: sujeto, verbo, adjetivos,

O mejor, prescindamos
del sustancial sujeto
y el primer personaje.
Prescindamos del verbo.
Puesto que no hay acción,
me sobran también los tiempos.
Y no hablo de adjetivos.
¡Los perifollos al fuego!

Observaremos al mismo tiempo cuáles son los elementos lingüísticos idóneos para elaborar el nuevo tipo de poesía, modelo poético que ha de responder al ahumanismo. Algunos de estos elementos son de carácter secundario gramaticalmente: preposiciones y adverbios; otros, en poesía, son básicos: los sonidos,

Quizá con preposiciones
y con algunos adverbios,
y signos sólo sonoros
basta para hacer los versos
que quisiera ahora escribir
sin retórica, en los huesos,
sin recordar más al hombre,

ni sus cuentos de otros tiempos.

Todo el poema, como hemos leído, utiliza "coherentemente" la lengua, empleando abundantes formas verbales, sustantivos y algunos adjetivos. Tan sólo en los versos antepenúltimo y penúltimo se hace lo que se dice, para terminar en el último verso diciendo lo que debe hacerse:

Con, de, si, tras, cada, todo,
lero, luego, lará, menos.
Agite usted la caja de sonidos
y verá cómo acaba por hallarles un
(sentido.

En los dos últimos versos tenemos una escueta exposición de toda la teoría del **sonido significativo** desarrollada más ampliamente en *Inquisición de la poesía* y a la que aludió en *Mazorcas*. Es su poema "Nu-4" el que, dicho y hecho, explica lo que es-debe ser la poesía: una explotación de la capacidad expresiva de los sonidos, situándola por tanto más como un hecho de **la parole** que de **la langue** saussureanas, al mismo tiempo que concibe los sonidos no sólo como expresión, sino también como representación e imagen sonora:

Quisiera explicar.
No sé cómo fue.
No se-co-que-fu,
e-que-cu-se-no,
no-co-fu-se,
e,
co-no-se-que.
Es la lógica futura,

la fonética del diablo,
la dialéctica pura,
o la poesía,
no hay duda,
en su esencia absoluta.

"Nu-5" es un poema en el que, hecho, se ofrece una concepción de cómo es-deber ser la creación poética: "No se trata de pensar -dice el poeta en el comentario previo-, y de poner en verso lo que uno ha pensado, sino de dejarse llevar por el ritmo, o menos aún, por las palabras, o menos aún todavía, por su desintegración en sílabas y sonidos", esto es, dar un tratamiento específico a la materia verbal para hacer manifiesto un sentido: mostrar una imagen de lo real y no demostrar lo ya pensado. Veamos un fragmento del poema citado:

Te omo, amu-o con mata emerota.
Te idoro, dorosa,
dura-dere-diri,
dulce-doro, no idio-duro, dere y eso,
diosa.

Este poema parece ser resultado final de un planteamiento previo, esto es, una práctica experimental de lo que teóricamante se ha reflexionado antes. No se trata evidentemente del desarrollo en verso de un contenido o "argumento" previamente delimitado, pero sí de un "argumento teórico". Pese a haberse obtenido con este poema un resultado inesperado al haberse dejado llevar su autor por el ritmo como factor constructivo único -así lo piensa ahora- de la poesía, atisbamos una posible contradicción, en tanto que el sentido de

esta práctica es desarrollar lo pensado antes. Y lo pensado es justamente conseguir un resuldo final imprevisto al tratar de una manera específica la materia verbal.

Es habitual en Gabriel Celaya dedicar buena parte de sus poemas a decir-explicar lo que hace. De ahí que no tenga más remedio que multiplicar las citas de textos poéticos para ofrecer al lector una idea aproximada sobre el particular. Ahora bien, sorprende el número de poemas de su libro *Lírica de Cámara* dedicados a ofrecer la "razón poética", variante de la "razón narrativa" que dio lugar a buena parte de su labor teórico y crítico literaria, de cuanto en este momento hace y afirma debe hacerse. El móvil de este **explicar y explicarse** es el mismo de siempre: reivindicar el carácter concreto, de aquí y de ahora, de la poesía; rechazar los mitos de la metapoesía; sentar una explicación material de lo que otros darían como resultado de la inspiración mágica; de alguna manera, luchar en contra del hermetismo, al pretender ofrecer al lector las "claves" que explican dichos poemas. Estos supuestos son los de siempre y su simple presencia muestra la contradicción en que ahora se debate el poeta entre el humanismo-no humanismo. Puesto que el hombre no existe, decimos nosotros ahora, sobra este tipo de explicaciones. Y, sin embargo, éstas se dan, incluso en mayor cantidad y calidad que en etapas anteriores. Si la evolución ideológica de Celaya hubiera sido tan drástica como parece suponer él mismo, se hubiera limitado al "porque sí" irracional o al sonido por el sonido o a la simple carcajada -risa-bomba- cuyo eco vamos a escuchar en *La higa de*

Arbigorriya (1975). Pese a todo ello, se explica, reflexiona y, sin sonidos significativos, sin sonidos por los sonidos mismos en muchas ocasiones, se dirige a su humano interlocutor, mostrándole los restos del antiguo edificio humanista clásico-religioso-marxista a la luz de la estructura impersonal que todo lo domina. Tal como es entendido comúnmente el hombre, éste no existe. En lo que pretende destruir Celaya apunta en buena dirección. Ahora bien, donde comienza a dejarse sentir nuevamente esa ideología nihilista es en lo que pretende construir, es en la lectura que efectúa del "micro-sujeto". Volvamos a los poemas. Veamos sus reflexiones sobre el humanismo.

Uno de los poemas donde se observa con mayor claridad la contradicción básica que arrastra en torno al problema antes citado, "Fi-4", es introducido con el siguiente comentario: "La nueva poesía debe ser neutra, y a ser posible estúpida. Intento conseguir eso. ¡Pero es tan difícil desprenderse de la manía humanista!". El poema justifica la posibilidad de una nueva poesía (que Celaya no lleva a cabo aquí). Una conjunción adversativa y unos puntos suspensivos constituyen el último verso del poema, verso en el que nuestro poeta vuelve a ver esa manía humanista. Alguna vez, hace ya muchos años, le oímos decir (2),

Yo me alquilo por horas; río y lloro
(con todos;
pero escribiría un poema perfecto
si no fuera indecente hacerlo en estos
(tiempos.

El texto del poema en cuestión es el siguiente:

No ha muerto el hombre.
Tan sólo una imagen:
La del hombre humano
que se creía alguien.
Puesto que ya ha acabado
canto serenamente:
Tranquilamente expongo
palabras de Don Nadie
sin gritar los dolores
del que sé que no existe.
Y puedo, en consecuencia,
combinar mis palabras
de un modo inexpresivo,
sistemático, neutro.
Puedo, como se dice,
volver a ser correcto,
y en fin, si es necesario,
escribir un soneto.
Pero...

En el siguiente fragmento de su poema "Beta-4", reafirma su posición en contra del humanismo al tiempo que expone la conveniencia, puesto que el hombre no existe, de aplicar a la poesía lo que la Mecánica Cuántica enseña:

Canto casi tan veloz como la luz, insen-
(sible
a lo que nos parece doloroso a otros
(ritmos.
Canto tan ferozmente, por físico y
(sencillo,
que quizás esté encontrando la belleza
(completa.

Poesía sin amor, absoluta y absuelta
del hombre y sus sentires de pequeña
(frecuencia.
Poesía del Cosmos;no lágrimas,estrellas.
Lejos del hombre, muy lejos; en la
(altura del sistema.

"Beta-1" ofrece una concepción de la poésia como un objeto o estructura abierta paradójicamente no objetivo, esencialmente lingüístico y, por eso, auténtico, sin ideas: una estructura de sonidos proyectada a un futuro indeterminado históricamente. El poema ofrece esta idea de lo que debería ser un poema, pero que efectivamente no es, "porque uno es tan humano (...) que hasta tiene ideas":

Un acelerador de partículas lanzadas
a millones de años luz: Un poema.
Una velocidad sin historia donde el
(tema,
quemado, desaparezca.
Un sistema de palabras con mínima elo-
(cuencia
y magnética ausencia.
Un aparato verbal como una metralleta
defendiendo las fronteras
donde a la poesía le asaltan las ideas,
porque uno es tan humano, tan humano
(que da pena,
o da sólo resistencia.
Y es tan tonto
que hasta tiene ideas.

En contra del intimismo lírico, en contra del yo del poeta como centro del Universo y, en sentido contrario, señalando el lugar

e importancia que ahora ocupa el poeta, se manifiesta en "Beta-6", del que les transcribo el siguiente fragmento:

¡Oh poetas intimistas, liriqui-si-
(si, en ¡oh!,
os adoro!
Por desgracia, deliciosos, sólo fuisteis
(un error
de cálculo, un dolor,
un jugar al yo-yo, ¡ay!
Tanta música y estabais tocando el
(violón
porque os creíais solos,
y hasta le hablabais a Dios,
y tan sólo existía a vuestro alrededor
la estructura en que estabais como
(un bello detalle
sin gran honor.

Para terminar nuestro recorrido por *Lírica de Cámara* (de la Cámara de Wilson) (3), voy a ofrecer dos testimonios que resumen las nuevas posturas de Celaya acerca de la poesía y acerca del humanismo en el que se había venido sustentando hasta ahora. El primer texto es el comentario introductor a su poema "Tau-7", donde leemos: "Poesía sin tema. La estructura es el tema. La relación se transforma en el contenido mismo. Una poesía asocial, estructural, de los colectivos. Ya no podemos seguir jugando al humanismo. Es evidente. Pero el perro es humano. Y todavía aúlla". El segundo texto lo constituye el poema "Mu-6":

Juego verbal.
Manejamos las palabras para hacerlas chocar,

para hacerlas ser sonido
y no pensar.
Al fin ellas dicen más
que todas nuestras ideas de lento de-
(sarrollo.
Dicen menos, dicen más,
dice jóvenes y cojas
un cantar,
con la alegría del baile
que viene y va,
con la sabiduría de un viejo renquear,
y un verso de pie quebrado,
que yo no sé todavía, qué será.
Y a bailar e-i-a
lo que no cabe pensar ca-pen-a.
¡Palabras, sólo palabras, sabio ruido
(verbal!
Pues ya dijo quien lo dijo:
Lo que sea sonará.

Justo en la época en que está escribiendo su más importante trabajo teórico, *Inquisición de la poesía* y publica *Campos semánticos* (1971), Gabriel Celaya está ocupado en un nuevo libro que, editado en 1971, llevará por título *Operaciones poéticas*. No es de extrañar que ahora nuestro poeta y crítico vuelva sobre sus pasos, esto es, vuelva sobre determinadas concepciones básicas de la poesía que están presentes en la poética social, si bien elimina ahora cualquier alusión circunstancial o política. Se queda con la concepción de la poesía como práctica y propiedad de alguien que es más que un yo: una voz colectiva. De ahí títulos como el de "Poesía, sociedad anónima", poema en el que se puede leer:

Como yo no soy yo, represento a cual-
(quiera
y le presto mi voz a quien aún no la
(tenga;
o respiro otras voces que siento como
(mías
aunque, hasta sin querer, siempre de
(otra manera.

Parezco personal, mas digo lo sabido
por otros hace siglos. O quizás, ayer
(mismo.
Ojalá me repitan sin recordar quien
(fui
como ahora yo repito a un anónimo amigo.

Asimismo concibe la poesía como un "transformador de conciencia", única manera que tiene el poeta de intervenir en la "revolución política", "porque modificar la conciencia es modificar el modo de las cosas y, por tanto, un poderoso modo de transformar la realidad" (4). Así se pronuncia en las dos últimas estrofas del poema anteriormente citado:

Si un día un muchacho nos plagia sin
(saberlo
y en él lo ya sabido, vuelve a ser
(un invento,
estaremos en él, invisibles, reales,
como otros, ahora en mí, son corazón
(de un ave.

Es eso y no los versos guardados en
(los libros,
lo que, venciendo el tiempo, sin forma
(durará

en la obra colectiva y anónima, aún
(en ciernes,
transformando y creando conciencia
(impersonal.

En este mismo sentido posee un poema, precisamente titulado "Transformador de conciencia", donde además reflexiona nuevamente sobre el carácter colectivo de la poesía, sobre el acto de la anónima comunicación poética y, en los últimos versos, sobre la "función poética" (debe tenerse en cuenta su teorización al respecto en *Inquisición de la poesía),* sobre el carácter de representación dramática de la poesía, en la que el poeta, su yo, es un personaje más, alguien que miente -comediante- para decir una verdad: la verdad de la poesía. Veamos estos versos últimos:

¡Pues es tan grande el dolor
del yo que es más que yo,
que es todo, que no es nada!
Poeta comediante
simulo lo que no soy
porque yo soy no sé quién
si es que no soy lo que -¡oh!-
acabaré quizá
por ser, casi sin ser, suspirar,
si tú me crees de verdad.

Ya hemos hablado en muchas ocasiones de su concepto del yo como un "nadie es nadie" y en esta concepción básica vuelve a insistir en poemas como los titulados "Corriente continua", "La poesía se me escapa de casa", "La poesía se besa con todos" y, finalmente, los expresivamente titulados "Ser sin yo soy"

y "Les regalo un yo". El yo es negado, pues, a dos niveles: en tanto responsable último, único y original de la obra; y, como acabamos de ver en el fragmento del poema "Transformador de conciencia" transcrito más arriba, al concebirlo como si de un personaje más se tratara, un personaje que interviene en la puesta en escena de la poesía, un yo que no se corresponde con el del hombre-autor.

El carácter colectivo de la poesía lo hace extensivo nuestro poeta tanto a los materiales lingüísticos utilizados como a otros fenómenos que van a determinar la creación final: tradición literaria, "influencias", el lenguaje poético que, en aras de la sorpresa y en función de la comunicación, ha de ser negado. Estas reflexiones expuestas en su último libro teórico con el detenimiento necesario, se dan cita en su poema de muy expresivo título "Soy un pésimo plagiario", donde además parece valorar negativamente la calidad de sus versos:

Me repiten y explican
que mis versos están llenos de defectos.
Escribo como puedo
y crean que lamento más que nadie
no haber nacido genio.
Escribo de prestado
pues que yo no he inventado el castella-
(no.
Soy ya por eso un plagiario.
Tampoco escribiría como escribo si
(antes otros
no hubieran agotado ciertos modos.
Soy plagiario, en consecuencia, por
(rechazo.

Lo cierto es que me invaden otras vidas,
me poseen y me fuerzan a que diga
cosas que no son mías.
Soy plagiario pues también de esta
(manera.
¡Y con tanta riqueza acumulada,
tanta herencia, tanta lengua atesorada!;
¿es posible que no logre salvar nada?
Hasta plagiar es difícil, ¡caramba!

Las reflexiones contenidas en el apartado "Los fetiches verbales" de *Inquisición de la poesía* vuelven a exponerse -tal vez se expusieran aquí antes- en el poema "La poesía inmortal":

La belleza se mira en el espejo,
le pinta los labios a su imagen, la
(maquilla,
porque hundida en las aguas heladas
(del alinde
debe ser la momia de su vida inmortal.

Ya bonito y compuesto su reflejo en
(poesía,
ella da media vuelta, y se va, porque
(es tarde,
con su amante del día, buscando una
(alegría
sólo provisional.

La vida, ya se sabe, siempre es pequeña
(y sucia,
adorable, es verdad, y a veces, hasta
(dulce,
mas no como la gloria con laurel corona-
(da,
solitaria e inmortal.

Así que para andar por casa, uno se
(queda
con la porquería tierna y terrenal,
sólo temporal,
y para su futuro dispone la mentira

noble, digna y seria de la belleza
(inmortal
maquillada y envuelta con vendas perfu-
(madas,
rígida y extraña, si va y uno le dice:
¡Hola chica! ¿Qué tal? ¿Tomamos una
(copa?

Frente al poema-cosa, frente al hermetismo en que éste se hunde, frente a la separación de la vida de la obra, Celaya afirma una vez más su poética, una poética de corte realista que procura la buena forma o forma eficaz más que la perfección estética. Todo ello en función de la comunicación, esto es, de la apelación a la conciencia colectiva. Veamos un fragmento de su poema "Mi tiempo: perfecto del imperfecto", de su libro citado anteriormente:

Escribir en verso libre
como hacían los estetas del pasado
para afinar, refinar, estilizar el
(canto,
sería no aclarar el caso.
Escribamos, llamándolos modernos, versos
(malos
que chirrien y así suenen como el mundo
(en que vivimos.

Escribamos en barato son-sentidos,
(eco-huecos

para que griten alto
y no canten entonándose los versos.
Escribamos sin mostrar qué bien sabemos
lo que hacemos.
No exhibamos la trampa pefecta de lo
(imperfecto.

En esta misma dirección poética insiste en la segunda parte del poema titulado "A la poesía no hay que hablarle de usted", donde una vez más plantea la dicotomía puro/impuro:

El "endemoniado lenguaje noble" de
(que hablaba Desnos,
la "famosa cobertura" del Marqués,
mis amigos que se ponen de etiqueta
para hacer el amor,
y se sienten puros, altos,
paseando con coturno sus pingajos,
mientras yo, con bajas miras,
violo la poesía.

Sus reflexiones en torno al carácter esencialmente lingüístico de la poesía, en torno al carácter auténtico de la misma en tanto que muestra y no dice, en tanto que es una manifestación de lo que es y no un discurso de lo que debe ser, es dicho paradójicamente en sus "Maquinaciones verbales", de *Operaciones poéticas.* En la poesía no debe haber ideas, sino tan sólo la vivencia del **fondo**, parece decir. En definitiva, tal y como teoriza en "La correlación forma-contenido-fondo, en *Inquisición de la poesía,* un poema es una mostración de lo real (el **fondo**), siendo ésta su verdadero contenido poético, lo que a su vez explica -siempre según Celaya-

que la poesía sea una representación en imágenes más que un discurso lógico, siendo sus significados intuitivos y simbólicos antes que conceptuales. Así leemos en el poema 1 de la última parte del libro que nos ocupa:

Presencia sin apariencia, lo real no
(es realista.
Los hechos restituyen aliento retenido
despacio, muy despacio, y huyendo del
(peligro.
Como una chica loca, baja el agua la
(escala
mas la salva quizá su tacón con tecleo.
Hablo de lo real que no se piensa nunca:
La poesía expuesta que fusila la idea.

En el poema número 4 de "Maquinaciones verba--les" se lee:

Cuanto menos dicen, más declaran
las palabras, lo real. Pronuncio, y
(ahí está.
Cuanto menos explican, más luz dan.

Del poema número 16, también de la última parte del libro en cuestión, transcribo el siguiente fragmento:

Hablo de lo que importa. Son palabras,
(no ideas.
Las palabras me llevan. Las ideas me
(dejan.
Yo voy con las palabras sin saber lo
(que digo.

En efecto, hemos de deducir la existen-

cia de una estrecha relación entre su propuesta teórica final *-Inquisición de la poesía-* y el libro de poesía del que acabamos de ocuparnos. Al parecer, un paréntesis más en su a simple vista contradictoria negación del humanismo y en su vuelta a la poesía por la poesía como consecuencia del nihilismo en que parece hallarse. Va a ser su libro *Función de Uno, Equis, Ene, F (1.X.N.)* el que retome el eco del libro *Lírica de Cámara*.

El sentido de estos dos libros ha sido explicado por el propio autor en la "Introducción" a su *Itinerario poético*, en los términos que siguen: "¿A qué apuntan estos libros? 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. Más allá de cualquier transfiguración, racionalización, revolución o transformación posible. *Lírica de Cámara* gira en torno a la constatación de que, como la física nuclear nos muestra, estamos sumidos en un mundo de estructuras que funcionan al margen de cuanto humanamente podamos comprender. Lo que llamamos "personalidad" -y no digamos individualidad o subjetividad- es una fantasmagoría sin sentido último. Y esta es también la cuestión a la que se aplican también los poemas de mi libro *Función de Uno, Equis, Ene,* en donde "Uno" es el yo aislado, "Ene", 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".

En *Operaciones poéticas* hemos visto su

negación del yo en favor del colectivo. Ahora, en este libro de "veta científica" -a decir de José Mª Valverde-, vuelve a negar el yo y vuelve a entregarlo al colectivo, pero el colectivo en el sentido antes pensado no existe. En el poema "Las Máscaras (Función de Uno hacia Ene)" leemos:

No, nunca se está solo.
Me adivino en los otros
pues cuanto más me oculto,
más me parezco a to-
(dos.
Soy una multitud.
No estoy solo aunque pienso.
Represento a cualquiera
y al yo en que a veces
(creo.
Soy sólo un comediante
perdido en sus papeles.
Mis máscaras ocultan
que yo no tengo rostro.
Los unos somos otros
y todos juntos, nadie.
Porque los hombres tienen
vocación de fantasmas.
No quiero limitarme.
Juego a las apariencias.
Cuando digo no digo,
alquilo mi vacío.
Simulo realidades
pues yo en rigor no existo.
Me descubro en los otros
y los otros son uno.
Perdidos entre espejos
sin fondo, ¿quiénes
(somos?

En el mismo sentido se pronuncia en el poema "Fin de la tragedia (Función de Ene en Uno)":

Erinias, estáis locas.
No existe la desgracia.
Ni la desgracia existe.
Creímos que existía
cuando el hombre...¿qué hombre?
¿Conocéis algún hombre?
¡Ah, vuestra furia abstracta!
El hombre no es un hombre
y todos somos uno:
Un uno que no es nadie:
Un círculo sin centro
y un perderse en espejos.

"El pronunciamiento (Función de Equis en Uno)" es un poema en el que Celaya se plantea el sentido de la creación poética, toda vez que el yo no existe, que sólo es un fantasma:

Y es sin-nombre quien habla.
Y no sabe lo que dice
pero algo dice,
algo rompe, algo intenta
más allá de sí mismo,
y eres tú, yo-yo mío.
No mi yo, mero sujeto.
No tú, puro espectante.
Dí, pues, extraño, quién
(eres.
¿Eres sólo el lenguaje
que habla en mí
cuando creo que yo hablo?
¿Y qué decimos entonces?
¿Quiénes somos, lejanos,

producidos por algo más que
(humano?
Sujetos gramaticales,
productores de frases
o productos del lenguaje
que se dice a sí mismo
mientras nosotros, mortales,
creemos que nos decimos
y no somos
más que una ocasión propicia
para que Nadie se diga.
O desdiga. Siga y viva.
¡oh inmanente
transeunte trascendente!

Aparte de las abundantes "razones poéticas" ya expuestas, Gabriel Celaya ha dejado la "razón narrativa" de esta trayectoria poética última, explicación que sus trabajos de teoría y crítica literaria han dejado de ofrecer al ocuparse de otros objetos, en una publicación reciente. De una u otra manera, lo significativo es que nuestro escritor ha vuelto a dejar expuesta su "razón narrativa". La publicación a que me refiero lleva el título de *Memorias inmemoriales* (5). En este libro en el que se toma a sí mismo prototípicamente, en el que trasciende, o al menos así lo intenta, su yo y en el que elabora una suerte de narración de su trayectoria vital, entendida más allá del realismo anecdótico y de la vida elemental -siempre según sus propios planteamientos-, ofrece una explicación de este momento ideológico, de sus contradicciones, cuya lectura va a aportar cierta luz en el panorama en que nos hallamos inmersos: "Fue una locura. Y fue como si el hombre, al llegar al límite

de sus posibilidades, hiciera explosión y se desintegrara" (la crisis del modelo marxista). Más adelante leemos: "¿Dónde está el hombre que luchaba contra la hostilidad del mundo exterior y contra las pulsiones bárbaras de su interior para erigir un mundo civilizado, hecho a su medida? El hombre ha desaparecido. Ha muerto al morir víctima del Ello impersonal, atómico o ciegamente celular, el Super-yo humanista, idealista, moralizante, prometeico y cristiano-marxista (...) Ciertamente, lo que llamamos realidad no es más que una construcción arbitraria montada sobre un mundo que nos ignora: A nosotros y a nuestro mundo. Y la falacia humanista se derrumba porque lo que pienso no es lo que soy" (6) (está claro que este es el eje de los libros que hemos comentado, esos libros de "veta científica"). Finalmente afirma: "Estamos sumidos en un mundo de macro y micro estructuras que funcionan al margen de cuanto podemos comprender y que nos gobiernan sin tomar en cuenta lo que orgullosamente llamamos nuestra conciencia. Y al advertirlo, todos nuestros heroicos combates y nuestros sabios debates parecen una burla" (7) (hemos llegado al nihilismo).

La higa de Arbigorriya es una explosión nihilista. Nada tiene sentido, salvo el "porque sí" irracional (8). En este libro, Celaya no reflexiona sobre la poesía. La hace. Un tono burlesco-destructivo lo recorre de parte a parte. En muy pocas ocasiones nuestro poeta y crítico **explica.** Una de éstas la constituye el poema titulado "Dichoso dicho del hecho Arbigorriya", donde se rechaza una vez más el humanismo prometeico-marxista. Veamos un fragmento:

La explosión natural de la alegría:
la desintegradora bomba de la risa
contra los humanismos prometeico-marxis-
(tas.

Las pulsiones, los instintos, los resor-
(tes de la vida,
el presente total que me ilumina
como un tonto celeste, grotescamente
(obsceno:

salto quántico que rompe el código
(de los genes
que repite y más repite nuestra especie.
Presente sin futuro. Fin del orden. Fin
(del hombre.

Buenos días, buenas noches es un libro inmerso en la misma problemática que venimos comentando: en contra del humanismo, reafirmación vital, la poesía concebida como una actividad del aquí y ahora, como una actividad lúdico-verbal estrictamente. En este sentido, posee un poema titulado "La belleza inmediata", en el que se apela a la belleza de lo real por lo real, de la vida por la vida, rechazando todo intento transformador político-social, todo modelo humanista, siendo éste el causante, de alguna manera, de ver lo real en sus dimensiones estrictas. En estas mismas ideas insiste en su poema "La santa idiotez". Pero veamos unos versos del primer poema citado:

De nada me sirvieron mis esfuerzos prometeicos.
Logré -si algo logré-, ¡qué asombro!, la belleza

Descubrí de repente que en las cosas más tontas

había mil secretos, y había una alegría.

(...)

Daba risa pensar en cómo pretendimos
transformar nuestro mundo, mejorar el presente,

sin advertir qué bello,pese a tantas desgracias,
era ya ese presente por ser,aún siendo abrupto.

(...)

Tantos deberes, tantos dictados me impusieron
prometeico-humanistas, cristianos y marxistas,

que olvidé el disparate sagradamente sano.
Y el cuerpo liberado, me pareció en pecado.

Sobre el sentido de la creación poética, su carácter de juego; sobre la lengua como materia prima de esta actividad literaria, su pertenencia al "más acá", la autonomía del discurso poético, etc., se pronuncia en el poema que titula "La Gramática":

Pretéritos imperfectos,futuros perfectos
estáis llenos de versos.
Después de tanto lirismo, yo, gramático,
(pienso
en cuanto reina latente,
y en lo intenso y aún no extenso,
y en lo que a veces sólo
parece combinatorio, sonambúlico e
(indefenso.
Pienso
cruelmente contra mí lo que no debo,
ferozmente repleto de misterios.

Y juego.

Sé que al fin la mecánica del verso
(y la sintaxis
dirán lo que quiero.
Juego.
No al inconsciente, sólo según el regla-
(mento.
Y no hay musa, ni dios, y por eso
tengo miedo.
Pero maquinalmente, juego.
La Gramática es mi reino
y dios o la musa, cero.
El mundo surgirá cuando organice
el animal, celeste y adorable palabreo.

"La puerca poesía", irónico título para un poema en el que se encaran dos tipos básicos del quehacer poético. Celaya, tras referirse a los mismos, una poesía del más allá y otra -descriptiva y que se explica- del más acá, busca una nueva vía creadora que lo lleve, inhumano, al mundo exacto. Pero hablar así es ya describir y explicarse, poesía humana al fin y al cabo:

Hay una poesía trasnochada
y hay otra tartamuda y descriptiva.
Aquella es delirante hasta la estrella
y ésta es, mísero amor, la que se explica,
se rasga los vestidos, se disculpa.
La belleza está allí, diamante al cero
de las constelaciones que al fin siempre
(combinan.
La belleza está aquí, de otra manera,
y no me gusta nada por sincera.
Tantas porquerías hemos hecho juntos

que prefiero olvidarlo. No me gusta
repetir mis mil vicios contigo, amada
(mía.
Yo quisiera y no puedo volver al mundo
(exacto,
limpio de polvo y de paja, felizmente
(inhumano
de los cálculos locos del cuaternio
y a la Etica, en fin, según Spinoza.
No quiero llorar. Me ensucia. No quiero
(ser humano.
Mas si lo digo, digo, me estoy diciendo,
(¡qué asco!

En 1978 publica nuestro poeta y crítico *Iberia sumergida* , un libro sorprendentemente combativo, en el que se desempolvan sus concepciones de la poesía social, aplicándola ahora nuevamente a la problemática vasca. En sus poemas apenas si reflexiona sobre la poesía y cuando lo hace toma como objeto de atención primordial el lenguaje concebido como fuerza natural y auténtica, etc. La publicación de este nuevo libro tiene un enorme interés por la circunstancia, ya señalada, de volver a la poética social en tiempos en que afirma y busca contradictoriamente una poética distinta, en tiempos en que el humanismo -principio motor de este tipo de poesía- ha entrado en crisis. Pero nos ocuparemos del sentido de este "retorno" más adelante. Valga su simple presencia como síntoma de que Celaya aún no se ha clarificado lo suficiente por lo que al humanismo respecta, humanismo negado y, paradójicamente, actuante.

En 1981 se publicó un volumen antológico de la última poesía de Celaya bajo el título

de *Poesía, hoy (1968-1979)* (9), que incluye una selección de cincuenta y cuatro poemas no muy extensos, pertenecientes a un tipo de poesía que Celaya gusta llamar **poesía órfica** (10). De éstos poemas, dos reclaman nuestra atención: "Esto es cantar" y "La belleza se esconde de sí misma". En el primero de ellos define lo que es poesía y cuál es su objeto y función. La poesía es -vieja idea suya- mostrar y no decir el mundo concreto y real en las palabras en su autenticidad, sin adornos por tanto. La poesía es mostrar inconscientemente lo real, fuera de nuestra conciencia subjetiva que impide su conocimiento. La poesía es cantar lo elemental:

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 explica-
(ble,
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 sabemos
(ver.
Cantar, no, no es hablar; es ganar
(y perder,
es abrir lo celeste y encontrar, ciego,
(en él,
al dios que espera al hombre para poder
(creer.

En "La belleza se esconde de sí misma" insiste en una idea fundamental: en contra de lo metapoético e inefable, ubicándolo en todo caso en el más acá concreto y elemental. La poesía, viene a decir el poeta, muestra, siendo aquello que muestra lo siempre igual a sí mismo: una esencia permanente:

El mundo al que, lejano, llamábamos
(bello,
el mundo del deseo, del ansia insatisfe-
(cha,
siempre allí, más allí de nuestros
(pobres versos,
empieza de repente a decirse a sí mismo,
y es sin más lo pequeño que pasamos
(por alto,
y es el cielo no visto, y eres tú,
(tú, escondido:

Lo mínimo, lo exacto, lo concreto en
(su punto,
mientras vuelan las voces informes
(y encendidas,
los caballos galopan y los bosques
(deliran.
El canto se recoge. No quiero decir
(nada.

Nos muestra lo visible sin cuentos
(ni aureolas,
lo sencillo, lo extraño de lo igual
(a sí mismo.

Una vez realizado nuestro recorrido por la poesía de la poesía de estos años, cabe preguntarse: ¿Qué relación guardan estas reflexiones vertidas en su poesía última y las que presiden su producción teórico y crítico literaria de estos mismos años? La primera diferencia viene impuesta por los propios trabajos de carácter teórico y crítico literario que, en buena medida, han rebasado ya el marco de la **razón narrativa** que hasta ahora había orientado su labor en este sentido. Esto no quiere decir que en determinados momentos de este periodo -años sesenta y, muy especialmente, años setenta- dejara de publicar algunos artículos donde volviera a explicarse. Los hay ciertamente, aunque en número muy reducido. Así, trabajos como *Exploración de la poesía, Gustavo Adolfo Bécquer* e *Inquisición de la poesía,* por citar los más importantes, se ocupan desde Gabriel Celaya de algo más que Gabriel Celaya. Los trabajos que, en cambio, sí ofrecen la **razón narrativa** de su quehacer poético son los prólogos, notas e introducciones de nuestro autor a, por lo general, reediciones de sus libros poéticos de años anteriores.

Desde la publicación de su libro *Función de Uno, Equis, Ene, F (1.X.N.),* en 1973, y hasta la parcial aparición de *Poemas Orficos,* en 1981, sus libros de poesía dan su propia reflexión, ofrecen sus propias reflexiones que no tienen "paralelo" con su labor teórico-

crítica, toda vez que Gabriel Celaya ha guardado silencio crítico desde 1972 en que publica su clara y última palabra teórica hasta el momento, *Inquisición de la poesía,* y desde 1976 en que publica un último artículo, "La poesía cantada", excepción hecha de las últimas reflexiones introducidas en la segunda edición de *Poesía y verdad (papeles para un proceso),* en 1979. Esta es la razón de que sus últimos libros de poesía puedan ayudarnos a reconstruir sus reflexiones literarias -de ahí tantas y tantas citas, por otra parte- mantenidas durante este periodo, reflexiones que de otra manera nos veríamos obligados a no conocer bien. Sin embargo, desde su libro de poesía *Mazorcas* (1962) y hasta *Operaciones poéticas*, de 1971, sí coinciden con otras publicaciones estrictamente teórico y crítico literarias, entrando en contradicción muchas de las reflexiones ofrecidas en su poesía con las aparecidas en las restantes publicaciones y observándose cierto "paralelismo" en otras, si bien nunca volveremos a ver la estrecha relación que existía entre su producción literaria y crítico literaria anterior, especialmente la de los años cincuenta.

Así algunas de las reflexiones ofrecidas en *Mazorcas* serán revisadas mucho tiempo después en *Inquisición de la poesía*, coincidiendo tan sólo de una manera parcial, pues el sentido dado aquí a la poesía en general escapa al del ofrecido en aquel temprano libro. No ocurre lo mismo con *Operaciones poéticas* en el que sí se observan coincidencia de planteamiento con su última propuesta teórica, coincidencias a las que también se ha referido Amparo Gastón en su prólogo citado (11). Las reflexiones,

por otra parte, de *Lírica de Cámara* (1969) en torno al humanismo no encuentran eco en ninguna publicación teórico-crítica y las referidas al "sonido significativo" en poesía, por su carácter extremo, tampoco pueden considerarse coincidentes plenamente con las contenidas en *Inquisición de la poesía*, puesto que en este libro ésta es una fase de la investigación del fenómeno poético, dándose entrada a las "Palabras mayores", esto es, a la cuestión poesía/sociedad. Por otro lado, su libro de poesía concreto-visual, *Campos semánticos*(1971) del que no nos hemos ocupado por carecer de reflexiones propiamente dichas, coincide con su libro teórico último en tanto desarrollo concreto de lo teorizado acerca de la poesía gráfica o al revés -desconozco qué libro se realizó antes-: dicho libro pudo dar explicación teórica de lo realizado antes en el plano de la creación. Como quiera que sea, la problemática es la misma.

En lo que sí vienen a coincidir todos sus libros y en lo que también insistirán los publicados a partir de 1973, es en las concepciones básicas acerca de la poesía, fuera ya del análisis de la función social o del **motor** concreto de aquella poesía. Todos coinciden, pues, en concebirla como una práctica lingüística especial o auténtica, en que su discurso no es ideológico sino "real". Aparte de coincidir, claro está, en el habitual rechazo del mito de la metapoesía, de la inspiración mágica, del deseo de originalidad y consecuente unicidad de la obra, del hermetismo, del perfectismo, etc.

Una vez analizada mínimamente la relación que establecen los poemas de los libros

citados con su fundamental trabajo teórico, veamos cuál es la que mantienen con otros trabajoscríticos. Así,*Mazorcas* entra en contradicción con artículos que, publicados en 1962, continúan inmersos en los postulados de la crítica social. Me refiero a trabajos como "Tirios y troyanos (sobre Poesía y Política)", "En torno a Luis Cernuda", "La actualidad de Miguel Hernández", "Con Machado, en Collioure" (12). *La linterna sorda* (1964), por su parte, "concomitante" del libro antes mencionado, contradice ese análisis de los distintos módulos de la poesía idealista que fue su *Exploración de la poesía* (1964), por cuanto del análisis de este último libro extraigo la conclusión de que se da por hecho la existencia de una poesía antagónica o materialista que, en contradicción con la anterior, anuncia la síntesis de una poesía auténtica que está por venir. Esta vuelta al intimismo, a los orígenes como tema que se observa en *Mazorcas, Versos de otoño* y *La linterna sorda* contradice su práctica crítica, aún de fuerte compromiso social. Sin embargo esta contradicción no había de durar mucho tiempo, pues con la publicación de *Baladas y decires vascos* vuelve - a la poesía estrictamente social, vuelve a cantar ahora a un **nosotros** humano, concreto y actuante: el pueblo vasco. Entre este libro y el publicado en 1978, *Iberia sumergida,* asimismo comprometido y de tema vasco, como sabemos, publica Celaya su manual *Castilla, a Cultural Reader* (1970) (13), haciendo en él una lectura del tema de Castilla que se separa abiertamnte de la realizada en su *Rapsodia euskara*(1961) y en sus dos libros citados inmediatamente más arriba. Pese a la distancia que

separa esta serie de publicaciones, hemos de deducir una contradicción manifiesta, ratificada por sus afirmaciones en prólogos como el que abre la segunda edición de *Cantos iberos* (1974).

En cambio se observa una estrecha relación entre su introducción a *Une saison en enfer*, de Rimbaud, texto por él traducido al español, y su libro *Lírica de Cámara*, los dos publicados en 1969. Dicha introducción que tituló "Rimbaud, sin más" (14) guardaba un elocuente silencio crítico en torno a este poeta francés en relación sobre todo con contundentes manifestaciones anteriores suyas al respecto: en sus años de mayor furor en la lucha social y literaria, ponía al poeta citado como ejemplo -que no debía seguirse- de "rebeldía subjetiva anarquizante", lo que ignora en la publicación citada, destacando ahora la importancia y actualidad de Rimbaud. La rebeldía anarquizante de *Lírica de Cámara*,en donde la ideología humanista inicia su desmoronamiento o al menos parece iniciarlo, tal vez le impidiera repetir sus ataques al poeta galo. Por otra parte, cuando está escribiendo este libro de poesía, acaba de regresar de Cuba, donde se pronunció todavía como poeta social al exponer su comunicación titulada "La responsabilidad del escritor" en el Congreso Cultural de La Habana.

Celaya se ha separado del marxismo militante, también ha rechazado todo dogmatismo y ha iniciado un proceso de revisión de la poesía social desde una perspectiva teórica, convirtiéndose su trabajo en un análisis de la poesía sin adjetivos. En estas circunstancias escribe su artículo "En torno a Pablo

Neruda (Poeta del Tercer Día de la Creación)", volviendo en él a los presupuestos del realismo crítico. La "palidez" del artículo sobre tan importante poeta y militante comunista, palidez señalada por su autor, coincide con la revisión de la poesía social que lleva a cabo en *Operaciones poéticas* y con la experimentación visual de *Campos semánticos*.

Este panorama, que a simple vista es tan contradictorio, se complicaría aún más, como decía al principio, si analizáramos el efecto de sus continuas reediciones de libros y antologías de su poesía social. Pero hemos de quedarnos en el marco de su producción literaria de estos años e intentar esclarecer qué piensa acerca de la poesía y cuáles son sus posiciones ideológicas, tarea a la que pasamos a continuación.

Angel González (15) se refiere al "nuevo Celaya", considerando que esta evolución del poeta no cierra un círculo, sino que prolonga una espiral "que trata -dice- de ceñirse a su cambiante realidad personal e histórica". En efecto, no podemos hablar de un "nuevo Celaya", sino del poeta único Gabriel Celaya que vive unas nuevas condiciones históricas que han generado una evolución en su práctica y en su reflexión sobre esta práctica, tal vez no tan contradictorias como a simple vista se observa. El modelo de cultura apropiado para la lucha en contra del irracionalismo en todos sus frentes, muy especialmente en el político y cultural, ha entrado en crisis y con él la poesía social y su discurso paralelo. Este es, pues, el punto de origen de la "desigual" trayectoria iniciada desde la publicación de *Mazorcas* en 1962.

Este periodo de la actividad intelectual de nuestro escritor tiene una lógica interna que explica ciertas aparentes contradicciones. Los retornos, revisiones y evoluciones en la trayectoria poética celayana y consecuente reflexión teórica obedecen, pues, a una misma problemática de base que da coherencia a esta etapa que se presenta como una exploración de caminos que se niegan unos a otros. Y efectivamente esto no es así. Todo su deambular poético obedece a una misma problemática interna, de la que me ocupo a continuación.

Gabriel Celaya vive un momento crítico que afecta muy especialmente a los intelectuales de izquierda que han desarrollado su labor cultural y política de manera especialmente intensa en los años cincuenta. Esta crisis tiene su repercusión por tanto en dos facetas importantes de la actividad de Gabriel Celaya: la literario-cultural y la público-política. En el primer caso, el poeta vasco va a buscar un nuevo modelo poético que venga a sustituir al ya agotado del realismo social, para lo que va a recorrer múltiples caminos, creyendo encontrar la eficacia expresiva en unos momentos o, ante la situación de no encontrar la vía idónea en otras ocasiones, se va a remitir a la práctica de una poesía por la poesía como sálida última. Claro que esta poesía por la poesía no debe entenderse en términos de vanguardia literaria, por las razones que más adelante veremos. Ahora bien, lo que sí sigue haciendo en todo momento es justificar y razonar el porqué de esa práctica poética concreta a través de numerosos poemas, tal como hemos podido leer hasta aquí. En el segundo caso. esta situación crítica le lleva a

abandonar "dolorosamente" su militancia activa en el PCE. Estos son los años en que el marxismo dogmático ha entrado en crisis y, con él, su "traducción" estética, por emplear tan conocido razonamiento: la poesía social.

Pese a tanta diversidad creadora, ¿qué es lo que unifica su práctica y reflexiones literarias de este momento? A simple vista hemos observado un retorno al intimismo y a las figuras arquetípicas de su adolescencia en *Mazorcas* y sus libros concomitantes, una vuelta a la poesía social en *Baladas y decires vascos*, un rechazo del humanismo y una reivindicación de la práctica poética estrictamente **verbal** en *Lírica de Cámara*, una revisión de la poesía social -sin política concreta- en *Operaciones poéticas*, vuelta al antihumanismo en su *Función de Uno*, *Equis, Ene, F (1.X.N.)*, la alegría destructivo-nihilista en *La higa de Arbigorriya* y, más controlada y esperanzada, en su *Buenos días, buenas noches* -hola y adiós: una despedida-, vuelta a la poesía social en *Iberia sumergida* y, finalmente, una vuelta a la poesía por la poesía para conectar con lo elemental humano en *Poemas Orficos*. Pese a tan contradictorio panorama, estos libros tienen una lógica común que los determina unificándolos finalmente en su base. En todos ellos se observa un **retorno**, ya se trate de poesía social o de poesía por la poesía. Es más, en todos ellos se observan las mismas concepciones básicas del fenómeno poético. Detengámonos en el primer rasgo común.

Mazorcas significó un retorno a los orígenes del poeta; *Baladas y decires vascos* y su *Iberia sumergida*, un retorno a lo elemental vasco-ibero; *Lírica de Cámara* y *Función*

de Uno, Equis, Ene, F (1.X.N.), un retorno a lo elemental poético: el sonido, en el doble plano de reflexión y práctica; *Campos semánticos*, un retorno a lo elemental gráfico; *La higa de Arbigorrriya Buenos días, buenas noches* y, de alguna manera, *Poemas Orficos*, un retorno a lo elemental humano mediante/en la poesía concebida como aprehensión-mostración de dicha elementaridad esencial. En dos palabras: tanto en su poesía intimista como en la experimental, en todos sus frentes, y al igual que en la utilización de la poesía social, observamos una constante: un retorno a lo elemental en muchos aspectos y facetas que, en todos los casos, se traduce en un retorno a la palabra por la palabra, un retorno a la elementaridad del lenguaje, cuya función social, como tal lenguaje, es comunicar. Así, pues, lo que persigue Gabriel Celaya en todos los casos es apelar a la conciencia dormida tanto con su decir como con su hacer. De ahí que reflexione en muchos poemas, explicando y explicándose. De ahí que utilice un lenguaje sorprendente, experimentando con la esencial capacidad expresiva de la lengua. Esta es la problemática interna de todos sus libros aquí comentados, libros nacidos del escepticismo que la crisis vivida le ha procurado, escepticismo ante la acción política concreta (la ruptura de la unidad política de la izquierda: floración de partidos (16), la pérdida del sentido real de la función política que hasta entonces había venido manteniendo, etc.; todo ello unido a la nueva situación teórica y política del marxismo en otros niveles como el internacional); escepticismo ante la ideología clásico-religioso-marxista del humanismo; escepti-

cismo ante la crisis de la función social de la poesía realista, el gran hallazgo de los años cincuenta, etc. Estas y otras circunstancias llevan al poeta a una etapa de revisión en todos los niveles, etapa de búsqueda de algo en lo que aferrarse, indestructible, para iniciar así una nueva andadura tras esta crítica situación . Lo indestructible reside para él, pues, en lo elemental en todas sus facetas: lo elemental poético, lo elemental humano, lo elemental vasco-ibero, etc. Este es el hilo que recorre y explica su contradictoria creación literaria de estos años. Ahora bien, veamos qué explicación tiene la existencia de esta problemática interna.

Las concepciones básicas que posee acerca de la poesía no sufren transformación alguna en ninguno de sus libros. Así, su concepción de la poesía como una actividad estricta y esencialmente lingüística que tiende a explotar la rentabilidad del lenguaje natural mediante determinados mecanismos, etc.; su concepción del poeta como un medio, en tanto que en la poesía que aspira a serlo no cabe la ideología consciente de su autor, sino tan sólo la mostración de lo real que única y exclusivamente puede hacerse a nivel inconsciente; su concepción del acto de comunicación poética que conecta a dos interlocutores por encima del mismo poema, siendo éste una mera ocasión formal para el establecimiento de dicho contacto, etc. Estas concepciones básicas, digo, no son negadas por ninguno de sus libros. Las diferencias entre unos y otros libros no niegan lo que. según Celaya, existe objetiva y esencialmente: la capacidad poética humana, humana aunque se manifieste en contra

de una determinada concepción del hombre. Digo humana, pues el humanismo sigue latiendo paradójicamente en la poesía celayana. Esta reacción -denuncia- antihumanista es consecuencia de una "manía humanista" que el poeta no puede eliminar. De ahí que, ante el reconomiento de una realidad ingobernable por el hombre, ante la pérdida de la función y el carácter de constructor de la historia que ve ahora, fruto del escepticismo y de la crisis que vive, tenga una reacción típicamente humanista: el nihilismo, que en poesía aspira a fabricar aparatos de palabras sin ideas ni sentimientos: la palabra por la palabra: una mostración de lo real, de lo que es, según Celaya. Esta reacción suya hacia la poesía por la poesía, esta fallida huida de las ideas y de los sentimientos, este canto de lo real y elemental humano, es la mostración más palpable, no de la palabra por la palabra, sino de su situación ideológica y, por ello, de unas relaciones ideológicas concretas: una mostración de lo que en el nivel ideológico ocurre en la España de los años sesenta y setenta, por lo que a un sector de la pequeño-burguesía intelectual de "izquierdas" se refiere, sector en el que tanto tuvo que ver como **träger** y constructor nuestro poeta.

Así, pues, si hemos visto hasta aquí que todos sus libros de esta época tienen una misma lógica interna: el retorno a lo elemental indestructible en sus diversas facetas, y las concepciones básicas del fenómeno poético son las mismas para todos, hemos de deducir que las diferencias entre unos y otros libros no son cualitativas y que, por el contrario, responden a unas mismas posiciones

ideológicas. Estas son, en pocas palabras, las siguientes: unas posiciones histórico-evolucionistas que le llevan a un retorno a lo esencial, ya sea humano, poético o histórico, un retorno a una serie de principios últimos en los que se encarna un principio final -valga la paradoja-, traducción-inversión materialista de la "Idea" hegeliana. Unas veces se referirá a este principio como una macro-estructura impersonal y ahumana -es el caso de sus libros antihumanistas-, otras veces será la realidad histórica -es el caso de sus libros donde vuelve a emplear la poesía social-: el hombre de todas formas no puede gobernar su situación, porque este principio, determinante de sí mismo, existe con independencia de toda conciencia subjetiva. El poeta desde este punto de vista juega un papel secundario, pudiendo mostrar sólamente, mediante la poesía, lo que es; mostrando a través de su vivencia oscura e inconsciente esa realidad esencial última histórico-natural. Después de concebir la realidad de esta manera, al Celaya existencialista, escéptico y vital, cuyos rescoldos no se han apagado todavía, sólamente le queda una salida: el nihilismo y con él la recuperación de la alegría vital, de lo elemental humano-animal. Es lo único que le queda después de haber comprobado que el hombre no es el principio último y que el voluntarismo revolucionario no ha dado los frutos deseados. Hasta aquí hemos visto lo que explica en su unidad estos libros, esta unidad no elimina algunas contradicciones entre ellos, pese a todo. Ahora bien, las contradicciones pueden ser explicadas a la luz de la lucha ideológica que se plantea

en Celaya ahora entre el hegeliano-marxista y el escéptico-vital-existencialista, dos caras de una misma ideología de base, lo que en última instancia vuelve a unificar los libros. Estamos en lo mismo.

Acabo de señalar la posible causa de la compleja situación ideológica vivida por el vasco, veamos ahora qué ha ocurrido con Celaya por lo que a su "moral poética" se refiere, sobre todo desde la crisis de "su" marxismo y de la poesía social. Recordemos que en nuestro poeta y crítico siempre han primado los criterios éticos sobre los estéticos, las buenas formas o formas eficaces sobre las elaboraciones meramente formales o perfectistas, la teorización de aquellas y el consiguiente rechazo mediante el análisis teórico-crítico de estas formas fetichistas. Estas preocupaciones básicas han calado varias décadas de su quehacer literario. Sin embargo, ante el escepticismo en que ahora se halla inmerso, ante la vuelta que propone a la palabra por la palabra, cabe preguntarse acerca de la existencia o no de dichos criterios éticos en su labor intelectual. Sin rodeos, en Gabriel Celaya siguen latiendo con fuerza los criterios éticos. Esto es lo que justifica ese continuo explicar y explicarse en libros que aspiran a ser en su proyecto creador básico toda una experimentación verbal, por poner un caso. En este sentido, su compromiso, tal como dice el profesor Valverde (17), no ha sido "superado" en sus últimos libros. De ahí su continua lucha contra el posible hermetismo de sus últimas publicaciones mediante la explicación o reflexión en numerosos poemas: *Lírica de Cámara* es un perfecto caso concreto

de lo que afirmo. De ahí que, cuando en otros casos no reflexiona abiertamente, su compromiso le lleve a la elaboración de una suerte de filosofía irónica, perfectamente justificadora de la situación.

Esta actitud nos permite afirmar que Celaya no vuelve a las vanguardias literarias en esta última etapa. No hay "neo-vanguardismo" en su creación, pues no actúa con criterios estéticos, persigue además apelar a la "conciencia dormida" del lector y no juega con la poesía, no se da el juego por el juego verbal, sino que se acude a la palabra por la palabra -a lo elemental poético- para mostrar lo que es, para ofrecer y ofrecerse una imagen de lo real. Desde que dio el "salto" del surrealismo al compromiso literario y político, Celaya recorrió un camino sin retorno, pese a tan aparentes como coyunturales concesiones. Pero es más, nuestro escritor va a experimentar constantemente durante estos años, pretendiendo encontrar un nuevo modelo poético tan eficaz ahora como lo fuera en su tiempo la poesía social. No lo encuentra. Sigue experimentando. Persigue en todo momento la eficacia expresiva y, mientras busca y se pierde en su camino, se halla descargado de la urgencia moral de darse a la inmensa mayoría, porque, así lo dijo él mismo, su palabra aún actuaba socialmente a través ahora de canciones de éxito (algunos poemas suyos constituyeron las letras de determinadas canciones, como es sabido). Por otra parte, su moral poética y consecuente actitud no neo-vanguardista le lleva a dar la poesía como algo del aquí y del ahora -algo **esencial**, no obstante- que racionaliza y explica constan-

temente.

Celaya en este momento es uno de esos intelectuales comunistas españoles que se han quedado desorientados. Esta etapa es la explicación-mostración más cabal de dicha desorientación. Con *Inquisición de la poesía* intenta solucionar el problema teóricamente, una solución finalmente fallida. Desde ese momento, 1972, su pensamiento literario que hemos recorrido a través de su poesía se orienta a la búsqueda-justificación de nuevas buenas formas poéticas, que podemos reducir a una proclamación de la poesía por la poesía, esto es, de la poesía como mostración de lo real, con la que actuar socialmente sobre la indeterminada y dormida conciencia del lector, con la que vivir lo único que le queda: la palabra por la palabra y con ella la alegría vital más elemental. Al final de la trayectoria de su pensamiento literario, vemos una proclamación de un principio o faceta que en él actuó siempre sobre la faceta de crítico: la de poeta, en la que inició y agotará su vida.

Han sido los últimos estudios sobre el poeta, por lo demás los de mayor interés global, los que se han ocupado de una formas particular sobre la producción de Celaya aquí tratada. Aparte de detenernos en estos trabajos críticos, he seleccionado otras muestras críticas que, por lo que se refiere a su libro *Mazorcas*, aparecieron al poco tiempo de publicarse dicho libro. La primera recensión crítica es la de Luis Jiménez Martos (18). En ella, el crítico afirma que Celaya se repite en este libro al tiempo que se observan atisbos de otra poesía, no del todo nueva en él, muy

hacia dentro y conmovedora. Respecto de la disposición de los versos, le llama la atención la forma de las estrofas en escaleras y zigzag "para martirio del impresor, Celaya ha querido -dice- reflejar tipográficamente sus vaivenes, sus andaduras por lo real y también por lo irreal".

Ramón Barce también se ocupó de este libro (19), del que señala de alguna manera su novedad: "Y ha surgido así un libro múltiple y riente, evocador y vario en el que el misterio ha regresado para anidar en todas las formas del recuerdo y de la distancia". Más adelante afirma también: "*Mazorcas* es la historia lírica de una gran aventura acaecida al poeta por el fantástico mundo de la realidad, nuevamente vista y sentida como algo recién creado y pleno de secretos".

Luis Yrache en un artículo curiosamente titulado "Una excursión de Gabriel Celaya" (20) se ocupa de *La linterna sorda* . En él señala la novedad que representa con respecto a libros anteriores: "Da la sensación -comienza diciendo-, vaga aún, antes de una mirada detenida al estilo y a algunos quiebros del autor en las ideas y en la lengua, de que es un libro de versos muy distinto a otros del poeta. Muy prolífico ya Gabriel Celaya y un clásico de la poesía de posguerra".

Antonio Burgos se ocupa de un libro que continúa la trayectoria abierta por los citados más arriba, *Versos de otoño*, en una breve reseña que titula "Un Gabriel Celaya otoñal": "Celaya -dice- es uno de los más conocidos poetas españoles de la postguerra, a quien -con razón o sin ella, vaya usted a saber- se ha celebrado como padre e inventor

de la "poesía social" (...) Pero basta anotar que este nuevo libro -el mismo título lo dice- parece apuntar hacia una nueva manera poética de Celaya, más remansada y despreocupada, meramente lírica, que vuelve sus ojos a los recuerdos, a la tristeza, a la vida misma, sin más intención, sin más cartelito de "social" ni más etiqueta de esto o lo otro" (21).

Pierre-Olivier Seirra en su trabajo sobre Celaya conocido, no se ocupa de la última poesía del vasco, a pesar de observar el nuevo camino poético iniciado en los libros citados. Todo su esfuerzo crítico se orienta a mostrar al poeta como el poeta social que, por excelencia, había sido hasta entonces, ofreciendo una lectura de dichos libros como si se tratara de momentos de duda o incertidumbre. Tal vez sea este el error más sobresaliente de tan documentado trabajo: no ver en su importancia radical el nuevo giro que Gabriel Celaya imprime a su poesía, aun sin negar por ello totalmente la poética realista a la que vuelve en nuevas ocasiones. Este estudio alimenta la imagen tópica del poeta social que de manera común y a veces única se ve en el poeta vasco. De ahí que en el penúltimo párrafo de su estudio introductorio podamos leer: "La preuve en est son dernier recueil: *Ce qui manquait,* poésie d'actualité, oú le poète revient á une poésie encore plus directe et vivace aprés les moments de doute et d'incertitude qu'il connut dans les vers qu'il nous livre avec *Epis, Poésies d'automne* et *La lanterne sourde* (p. 95)". Justamente todo el esfuerzo de nuestro poeta va a centrarse en estos últimos años a luchar contra esta imagen, valorando de manera especial los últimos años de su

quehacer poético. De ahí su libro antológico *Poesía, hoy (1968-1979)* que viene a ser un intento de mostrar a los lectores los nuevos caminos poéticos no realistas, tal como anunció en una entrevista (22).

Angel González en su "Introducción" también conocida hace una interesante lectura del último Celaya ciñéndose especialmente al libro *Buenos días, buenas noches:* "En la contraportada de la primera edición -dice- puede leerse una frase estimulante: "Un nuevo Celaya". Y así es, pero sólo en cierto modo. Es así en cuanto a que el libro define a un nuevo personaje que, sin renunciar esta vez a su nombre, contradice y niega, en ocasiones de manera muy explícita, a la voz del poeta decididamente comprometido que llenó gran parte de su obra. Nunca Celaya se había vuelto con tanta desconsideración contra Celaya -aunque haya iniciado a veces el gesto (se refiere A.G. a los libros publicados desde los años sesenta en adelante), como en ese título, que tiene algo de saludo y despedida. Sin embargo, la rebelión frente a sí mismo delata la presencia del poeta único que subyace bajo las figuras de Múgica, Leceta y Celaya" (p.29). Esta contradicción, afirma después el también poeta y crítico, es un desplazamiento dialéctico impuesto por la realidad. Y termina diciendo que esta evolución no cierra un círculo, sino que "prolonga una espiral que trata de ceñirse a su cambiante realidad personal e histórica" (pp. 29 y 30).

Una de las lecturas de mayor interés que se han ofrecido al respecto es la del profesor Valverde, expuesta, como se sabe, en su "Introducción" al primer tomo de las

Poesías Completas , en su segunda edición. Allí, en su breve y sustancioso comentario a cada uno de los libros del poeta, señala la existencia de un salto total en *Mazorcas*, en forma, tono y tema: "poesías en concisas estrofas de mesurado desgranamiento, con motivaciones que van desde la metafísica hasta el intimismo, sin olvidar alguna vez el compromiso combativo; un tipo de lírica muy sujeta a una forma, que se prolonga en las colecciones posteriores *Versos de otoño* y *La linterna sorda*" (pp. 14 y 15). Destaca, después, la inesperada "falsilla sonora" de *Música de baile* y la nueva sorpresa:*Los espejos transperentes* con poemas sobre fantasías surrealistas, sin olvidar el tono coloquial de *Lo que faltaba* y la sorpresa que supone volver, tras experiencias creadoras como las anteriores, a un libro como *Cantata en Cuba*.Se detiene más adelante en la veta "científica" de su poesía *(Lírica de Cámara* y *Función de Uno, Equis, Ene, F(1.X.N.))* donde observa su ironía filosófica sobre el hombre y el universo. "Después -dice-, *Operacio nes poéticas* (1971) justifica su título por un predominio, entre las piezas que forman esta miscelánea, de las que versan sobre la poesía misma, como "arte poética" antirretórica (p.16)". *Buenos días, buenas noches* lo considera "síntesis de lo mejor de los últimos libros anteriores: unos temas, con perspectiva de universo, desarrollados en tono de filosofía irónica" (p.17). Finalmente afirma Valverde que esta actitud de Celaya es un intento de trascender, sin superarlo, todo lo que es deber de compromiso ético.

Gustavo Domínguez ha sido uno de los críticos que con mayor sentido ha luchado

contra una imagen tópica de Gabriel Celaya, señalando en más de una ocasión a lo largo de su conocido estudio el nuevo giro que tomaba la poesía del vasco a partir de los años sesenta: "Pero justamente al final de los años 60 -dice-, patente ya cierto desencanto en la poesía social, aparecen varios libros, que marcan el inicio de un giro, entre ellos *Lírica de Cámara* (1969), *Campos semánticos* (1972) y *Función de Uno, Equis, Ene* (1973).En ellos Celaya, por medio de la experimentación formal, se aparta en su contenido de lo que la crítica había asignado como normal en la obra del poeta (...) Pues bien, en los libros citados últimamente algo parece haberse desmoronado del edificio del humanismo marxista. Sea por decepciones en la praxis política, sea por fallos vitales racionalizados o por convencimiento personal cada día más interiorizado, la derivación ideológica de Gabriel Celaya cobra cada vez más fuerza" (p. 23). Afirma también Domínguez que el poeta se ve abocado al reconocimiento de que el hombre no obedece a los modelos humanistas de su obra anterior: sólo existe "una estructura molecular sumida en un mundo de estructuras físicas que funcionan al margen de nosotros en un orden regido por algo no humano". El Celaya de *Buenos días, buenas noches* no es un nuevo Celaya, sino el estado final de la metamorfosis: el nihilismo.

Amparo Gastón es la autora del prólogo "Celaya, hoy", con el que se abre la antología de la última poesía del vasco referida en páginas anteriores. Ya he comentado el sentido y objetivo final que nuestro poeta persigue con esta publicación. Ahora bien, lo que no

he señaldo suficientemente todavía es que esta edición de su poesía última, junto a las reflexiones que sobre la misma vierte Celaya en *Itinerario poético*, equivalen a toda una interpretación crítica que una vez más efectúa el vasco de sí mismo. Pero veamos lo que opina Amparo Gastón, persona tan cercana al poeta: señala que el objeto de la publicación es "definir y mostrar cómo más allá del tópico "poeta social", hay un tercer Celaya, importante y muy poco advertido que se desarrolla a lo largo de los últimos años" (pp.15 y 16). Inicia a continuación una andadura por cada uno de los libros. Así, de *Lírica de Cámara* afirma que expone la derrota del humanismo y muestra la influencia del estructuralismo. De *Operaciones poéticas:* se trata de un libro crítico y experimental que contiene tres tipos de poemas, siendo el primer tipo una puesta a punto de la vieja poesía social escrita en un tono irónico; la segunda serie está influenciada por el mundo **hippy**; la tercera, "Maquinaciones verbales", es una vuelta a una especie de neo-creacionismo. De *Función de Uno, Equis, Ene,* afirma, citando a Celaya, que es un libro donde se entabla un conflicto dramático entre Ene (lo colectivo), Uno (el yo aislado) y Equis (una estructura impersonal, un orden no humano), libro que apunta al reconocimiento de que el hombre no responde a los modelos humanistas dados. *La higa de Arbigorriya*es una carcajada destructiva, viene a decir, una vuelta a lo elemental, una reacción nihilista "contra los humanismos prometeico-marxistas". De *Poemas prometeicos,* libro inédito del que se incluye una selección en el volumen citado, dice que parece suponer

una vuelta a cierto humanismo al ocuparse de las esculturas, "refugios" en pleno nihilismo, elaboradas por héroes prometeicos o escultores. Su libro *Buenos días, buenas noches* sigue en la línea de los anteriores, afirma, observándose en él un cambio de tono que todo lo transforma: la alegría elemental y cierta esperanza. *Iberia sumergida* "más recuerda al Celaya antiguo que al actual" apartándose de la problemática de este momento (23). Por último, se ocupa de *Poemas Orficos*,del que afirma: "En el fondo, Celaya, que quizá por reacción solía subrayar en sus años sociales que el trabajo es más importante que el rapto de la inspiración, parece que descubre ahora lo que la poesía es siempre para él: Un poder exaltante y revivificador y, sobre todo una premonición de esa conciencia más que humana de la que Celaya siempre ha hablado como ya dada en parte, y a la vez como anuncio de una mutación radical de nuestra condición actual".

NOTAS

(1) **Itinerario poético**, Madrid, Cátedra, 1975, p.28.

(2) "Aviso", de **Los poemas de Juan de Leceta** (El subrayado es mío, A.Ch.).

(3) El título del libro es tomado significativa e irónicamente de la "Cámara de Wilson", aplicada en la Física Nuclear. Así, en el comentario introductor de su poema "Alfa-7" leemos: "Durante su movimiento en la Cámara de Wilson, la partícula elemental ioniza las moléculas de gas que hay en ella y entonces éstas se convierten en centros de condensación de gotas microscópicas visibles o fotografiables. Este es el principio de la Lírica de Cámara: Hace posible ver la trayectoria de las partículas elementales aisladas que poseen una carga, o bien, las de los átomos ionizados". Por otra parte, Amparo Gastón en el prólogo a **Poesía, hoy (1968-1979)** (Madrid, Espasa-Calpe, 1981, "Selecciones Austral") ofrece una explicación del sentido de este libro sin negar lo dicho anteriormente por Celaya. V. p. 17.

(4) **Inquisición de la poesía**, Madrid, Taurus, 1972, p.231.

(5) **Memorias inmemoriales** (edición de Gustavo Domínguez), Madrid, Cátedra, 1980, "Letras Hispánicas".

(6) **Ibídem**, pp. 181-182.

(7) **Ibídem**, p.183.

(8) Para subrayar cuanto digo, véanse las últimas páginas de **Memorias inmemoriales**, op. cit.: 183-185.

(9) Op. cit. Con esta publicación G.C. pretende quitarse de encima el tópico que lo reduce a ser únicamente "poeta social".

(10) Concluido el presente estudio aparecieron nuevas publicaciones poéticas de G.C., **Penúltimos poemas** y **Cantos y mitos**, donde continúa la trayectoria de los llamados poemas órficos, con la que terminamos el trabajo. No se observan cambios significativos en este sentido.

(11) Ver nota 3 del presente capítulo.

(12) Fueron publicados, respectivamente, en: **Insula**, núm. 184, Madrid, marzo, 1962; **El Universal**, Caracas, 21-noviembre-1961;**Excelsior**, México, mayo, 1962; **El Universal**, Caracas, 20-marzo-1962.

(13) New York, Appleton Century Crofts, 1970 (en colaboración con Ph. Turnbull).

(14) Madrid, Alberto Corazón Editor, 1970, "Visor de Poesía".

(15) "Introducción" a **Poesía**, antología, Madrid, Alianza Editorial, 1977.

(16) Puede consultarse lo que manifiesta al respecto en **Memorias inmemoriales**, op. cit., p. 181.

(17) "Introducción" a **Poesías Completas, I (1932-1939)**, de G.C., Barcelona, Laia, 1977.

(18) **La Estafeta Literaria**, núm. 254.

(19) **Ya**, Madrid, 27-diciembre-1962.

(20) **Papeles de Sons Armadans**, Palma de Mallorca, abril, 1965.

(21) **Domingo**, Madrid, 31-marzo-1963.

(22) **El País/Libros**, Madrid, 27-julio-1980.

(23) No puede entenderse que se aparte del Celaya actual, sino todo lo contrario: **Iberia sumergida**, libro comprometido, es un elemento constitutivo del Celaya actual, esto es, de sus posiciones ideológicas. Momentáneamente, de 1976 a 1977 en que fue escrito, vuelve a existir un Celaya "social", Esa es la cuestión.

INDICE ALFABETICO (*)

AGUIRRE,J.M., 97, 99.
"A Juan de Leceta", 58 y 59..
"A la poesía no hay que hablarle de usted" (fragmento),154
ALBERTI, Rafael, 37.
ALBI, José, 39.
ALEIXANDRE, Vicente, 24, 37, 40.
ALONSO, Dámaso, 64.
"A Amparitxu", 82 y 83.
"A Antonio Buero Vallejo" (fragmento), 93.
"A manera de gallo", 31.
"Aparato verbal" (fragmento), 27.
ARAMBURU, Javier, 113.
ARESTI, Gabriel, 113.
AUB, Max, 18, 115.
"aventura poética, La", 135 y 136.
"Aviso", 54, 144.
Baladas y decires vascos
    crítica de, 113.
    V."A Amparitxu".
BARCE, Ramón, 182.
BECQUER, Gustavo A., 39, 48.
"belleza inmediata, La" (fragmento), 161 y 162.
"belleza se esconde de sí misma, La", 166 y 167.
BENET, Arturo, 36, 63, 109.
"Beta-1", 146.
"Beta-4" (fragmento), 145 y 146.
"Beta-6" (fragmento), 147.
"Bienaventuranza" (fragmento), 21 y 22.
BLASCO, Ricardo, 106, 108.
BLEIBERG, Germán, 97.
BODINI, Vittorio, 39.

(*) Incluye: autores, materias, títulos de poemas citados, libros poéticos de G.C. criticados, etc.

BRETON, André, 17, 33.
"Buenos días", 75 y 76.
Buenos días, buenas noches
crítica de, 161, 184, 185, 188.
V. "belleza inmediata, La", "Gramática, La", "puerca poesía, La".
BUERO VALLEJO, Antonio, 92, 93,
BURGOS, Antonio, 182.
CANO, José Luis, 97.
CANO BALLESTA, Juan, 39.
"Cantar", 25.
Cantos iberos
crítica de, 109-112.
V. "poesía es un arma cargada de futuro, La", "Vivir para ver".
CARRIEDO, Gabino A., 101, 121.
cartas boca arriba, Las
crítica de, 96-100.
V. "A Juan de Leceta".
CATENA, V.A., 1o7.
corazón en su sitio, El
V. "A Antonio Buero Vallejo".
CORBALAN, Pablo, 39.
cosas como son (un "decir"), Las
fragmentos, 49, 50, 56, 57.
COUCEIRO TOVAR, José, 112.
CREACION POETICA
técnica de la, 22, 23, 26, 51, 142, 162, 163.
V. POESIA, génesis de la.
CREMER, Victoriano, 67.
CRITICA LITERARIA
función de la, 57, 58.
V. TEORIA Y...
"CRITON", 61.
"Cuéntame cómo vives (cómo vas muriendo)", 52.
"De Norte a Sur" (fragmento), 92.
demás es silencio, Lo

crítica de, 100-105.
fragmentos, 73, 74.
Deriva
crítica de, 35, 36, 61, 62.
DIAZ PLAJA, Guillermo, 113, 114.
"Dichoso dicho del hecho Arbigorriya" (fragmento), 161.
DOMINGUEZ, Gustavo, 38, 65, 117, 185, 186, 189.
ELUARD, Paul, 64, 115.
ENRIQUEZ CALLEJA, Isidoro, 111, 112.
"Epílogo", 138.
"espejo, El" (fragmento), 19 y 20.
ESPRONCEDA, José de, 101.
"Esto es cantar", 165 y 166.
EXISTENCIALISMO
y marxismo, 73, 83, 93, 94.
FERNANDEZ, Miguel, 97, 98, 107.
FERNANDEZ ALMAGRO, Melchor, 96, 97, 104, 106, 121.
FERNANDEZ NIETO, José, 105.
"Fi-4", 145.
"Fin de la tragedia (Función de Ene en Uno)", 158.
FORMA POETICA
V. 48, 54, 72, 73, 154. y PROSAISMO.
Función de Uno, Equis, Ene, F (1.X.N.)
crítica de, 185-187.
V."Máscaras, Las (Función de Uno hacia Ene)", "Fin de la tragedia (Función de Ene en Uno)", "pronunciamiento, El (Función de Equis en Uno)".
FUSTER, Joan, 34, 39.
GALLARDO, José C., 109.
GARCIA LORCA, Federico, 37.
GARCIA NAREZO, Gabriel, 111, 122.
"GARCIASOL, Ramón de", 97, 99, 102, 121.
GASTON, Amparo, 186, 187, 189.
GAULTIER, Jules de, 34.
GONZALEZ, Angel, 37, 41, 64, 116, 184.
"Gramática, La", 162 y 163.
GUERRERO ZAMORA, Juan, 102, 121.

GUILLEN, Jorge, 28, 34.
"Hablo de nosotros", (fragmento), 48 y 49.
HARO TECGLEN, Eduardo, 35.
"herida, La", 133 y 134.
HEIDEGGER, Martin, 56, 67.
higa de Arbigorriya, La
crítica de, 187.
V. "Dichoso dicho del hecho Arbigorriya".
HIERRO, José, 64.
HORNO LIRIA, Luis, 108.
Iberia sumergida
V. 164, 188.
IFACH, M. Gracia, 104.
ILIE, Paul, 39.
JIMENEZ, Juan Ramón, 38.
JIMENEZ MARTOS, Luis, 181.
LAFFON, Rafael, 33.
LANDINEZ, Luis, 63, 119.
"LECETA, Juan de" (heterónimo de G.C.), 36,45, 58, 59, 64, 65, 74, 83, 84, 184, 189.
linterna sorda, La
crítica de, 182-185.
V. "Epílogo"
Lírica de Cámara
crítica de, 185-187.
V. 156, "Beta-1", "Beta-4", "Beta-6", "Fi-4", "Mu-6", "Nu-4", "Psi-5", "Tau-7".
LOPEZ, François, 115.
LOPEZ GORGE, Jacinto, 34.
LUIS, Leopoldo de, 62, 97, 98, 103, 107, 121.
MAIAKOVSKI, Vl., 115.
"Maquinaciones verbales", 155.
"Máscaras, Las (Función de Uno hacia Ene)", 157.
"Matinal", 29 y 30.
Mazorcas
crítica de, 101, 182, 185.
V. "aventura poética, La", "herida, La", "Mazor-

cas", "Protopoesía".
"Mazorcas", 129-131.
MERCADER, Trina, 109.
"Mi intención es sencilla (difícil) (fragmento), 48.
"Mi tiempo: perfecto del imperfecto" (fragmento), 153 y 154.
MOLINA, Manuel, 112.
MOLINA CAMPOS, Enrique, 114.
MOREIRAS, Eduardo, 108.
Movimientos elementales
crítica de, 33-35.
V. "A manera de gallo", "Matinal", "Posesión".
"Mu-6", 147 148.
MUGICA, Rafael (nombre civil de G.C.), 18, 21, 36, 37, 38, 40, 65, 184.
música y la sangre, La
V. "Vida Nueva".
"NERUDA, Pablo", 115.
"Nu-4 " (fragmento), 141-142.
"Nu-5" (fragmento), 142.
Objetos poéticos
crítica de, 34, 35, 37.
V. "Aparato verbal", "Cantar", "Pasos en la nada", "Poema-cosa".
Operaciones poéticas
crítica de, 185-187.
V. "A la poesía no hay que hablarle de usted", "Maquinaciones verbales", "Mi tiempo: perfecto del imperfecto", "poesía inmortal, La", "Poesía, sociedad anónima", "Soy un pésimo plagiario","Trans formador de conciencia".
"Pasa y sigue" (fragmento), 77.
"Pasos en la nada", 26.
Paz y concierto
críotica de, 105-109.
V."Buenos días", "Pasa y sigue", "poeta, El".
PEREDA, Rosa Mª., 40.

PEREZ VALIENTE, Salvador, 35.
"pistola en el pecho, La (de Juan de Leceta a Gabriel Celaya)", 83 y 84.
"Poema-8", 18.
"Poema-5", 19.
"Poema-cosa", 24.
Poemas Orficos
V.**Poesía, hoy**, crítica de, 188.
POESIA
conceptos de, 20, 21, 25, 27, 29, 46, 48, 49, 51, 60, 91, 129, 131, 134, 135, 146, 147, 148, 154, 165, 176, 177.
de vanguardia, 87, 88.
función de la, 81, 86, 87, 91, 150, 155.
génesis de la, 18, 19, 22.
ritmo de la, 132, 133, 134, 143.
sonido significativo de la, 141, 148.
y belleza, 78, 86, 87, 91, 153, 161, 162, 166.
y compromiso, 53, 56, 72, 73, 76, 79, 86, 93, 148, 179, 180.
y filosofía, 59, 60.
y política, 93, 148, 149.
y realidad, 85, 178.
y teoría y crítica literaria: V. TEORIA Y CRITICA..
y vida, 46, 52, 53, 72, 140, 161, 162.
"poesía es un arma cargada de futuro, La", 85-87.
Poesía, hoy
V. "belleza se esconde se sí misma", "Esto es cantar".
"poesía inmortal, La", 152 y 153.
"Poesía, sociedad anónima", 149 y 150.
POETA
conceptos de, 74-76, 150.
del Sur/del Norte, 92.
desclasamiento del, 31.
función del, 80-82, 178.
yo del, 79, 94, 95, 150, 151, 156, 157, 158, 159.

"poeta, El" (fragmento), 78-80.
"Posesión", 29.
"pronunciamiento, El (Función de Equis en Uno)", 158 y 159.
PROSAISMO
V. 55, 58, 60, 95, 97 y FORMA POETICA.
"Protopoesía", 128, 131, 132.
"Psi-5", 139, 140, 141.
"puerca poesía, La", 163 y 164.
"Quien me habita" (fragmento), 19.
QUIÑONES, Fernando, 97, 98, 103, 121.
Rapsodia euskara
crítica de, 113.
V. "De Norte a Sur".
"Rapto" (fragmento), 20 y 21.
RODRIGUEZ AGUILERA, Cesáreo, 104, 121.
ROLDAN, Mariano, 110.
SAIZ DE ROBLES, 62.
SEIRRA, Pierre-Olivier, 36, 41, 63, 116, 183.
"Se trata de algo positivo", 55.
soledad cerrada, La
crítica de, 33, 35, 37.
V. "espejo, El", "Quien me habita", "Rapto".
"Soy feliz a mi modo", 50 y 51.
"Soy un pésimo plagiario", 151 y 152.
"Tau-7" (fragmento), 147.
TEORIA Y CRITICA LITERARIA DE G.C.
y poesía coloquial, 47.
y poesía social, 71, 72, 83.
y poesía última, 128, 137, 142, 151, 152, 154, 156, 167, 168, 169, 170, 171, 172.
V.CRITICA LITERARIA.
"total anticipado, El" (fragmento), 21.
Tranquilamente hablando
crítica de, 64.
V,"Aviso", "Cuéntame cómo vives...", "Hablo de nosotros", "Mi intención es sencilla...", "Se trata

de algo positivo", "Soy feliz a mi modo".
"Transformador de conciencia" (fragmento), 150.
TURNBULL, Ph., 190.
ULLAN, José M., 113.
UNAMUNO, Miguel de, 102.
VALVERDE, José Mª., 37, 41, 64, 65, 117, 184.
VANGUARDIAS POETICAS
crisis de las, 32, 33, 54.
Versos de otoño
crítica de, 182, 183, 185.
"Vida Nueva" (fragmento), 23.
"Vivir para ver" (fragmento), 88-91.
Vuelo perdido
V.**soledad cerrada, La**, "Bienaventuranza".
YNDURAIN, Francisco, 101, 121.
YRACHE, Luis, 182.
ZARDOYA, C., 33.

INDICE GENERAL

Nota introductoria.....9

I.En el principio del fin de las vanguardias literarias.....15
Notas.....39

II.Existencialismo y poesía: la poesía coloquial.....43
Notas.....67

III.Humanismo, marxismo y poesía: la poesía social.....69
Notas.....119

IV.Experimentación, revisión de la poesía social y nihilismo: ¿Hacia la poesía por la poesía?.....125
Notas.....189

Indice alfabético.....193

CAROLVS·IO·I·IMP·SE·M·PER·AVG·HISPAN·R·EX·FUNDATOR·VNIVERSITATIS·CIVITATIS·ANATIS