Primera suma poética de Gabriel Celaya*

HAY poetas que alcanzan un singular grado de representatividad en la poesía de su tiempo. Claro que en todo caso se trata de poetas importantes, pero no necesariamente de los de más alta calidad o mayor perfección. Campoamor, por ejemplo, no tiene par en el reflejo social de su tiempo, pese a que tantos rigores críticos le han caído encima. Como el de Campoamor, el de Gabriel Celaya es un nombre absolutamente insoslayable en la historia de la poesía española. Sea cual fuere el concepto de la poesía que se tenga, discurra por donde discurra el gusto, cualquier nombre podría uno omitir antes que el de Gabriel Celaya al referirse a los últimos treinta años. Tan compleja, tan amplia, tan problematizada, tan representativa de una época —reafirmemos— es su obra. Nos percatamos como nunca, al repasar el reciente volumen de sus poesías completas, inquietantes de página en página.

Porque Celaya es, también, el poeta que más problemas plantea. No a la crítica, que eso sería lo de menos, sino a la poesía misma. Celaya le plantea a la poesía problemas ontológicos y teleológicos. Qué es poesía y para qué sirve. Dónde empieza y dónde acaba, en qué consiste su quid; para quién se escribe. Qué le está permitido y qué le está reservado al poeta. Dónde está la frontera con la prosa y sobre qué ejes gira la lírica y a caballo de cuáles va la épica. Multitud de cuestiones, en fin, que otros poetas más *estables* —acaso también más perfectos— no crean. Pero Celaya, que puso «las cartas boca arriba», ha puesto la poesía boca abajo. Y también «al

---

Gabriel Celaya: *Poesías completas*. Biblioteca de Autores Modernos. Editorial Aguilar, Madrid, 1969.

derecho y al revés» —otro título suyo—. Su importancia es —así se explica— de excepción. Y resumir un juicio de su obra, nada fácil.

El primer problema que suscita es generacional. ¿A qué generación pertenece Gabriel Celaya? Cronológicamente, a la del 36. Lo abona su fecha de nacimiento —1911— inserta en el lustro de 1907 a 1912 que ve nacer a Carmen Conde, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Miguel Hernández, Luis Rosales, Ildefonso M. Gil, por no citar sino algunos de los muy cualificados en la generación. Temáticamente y por tesitura, así como por la zona más intensa de su producción, se incorpora, y cuán significativamente, a la generación del 45, la llamada de posguerra. Piénsese que en los quince años que median entre 1945 y 1960, Gabriel Celaya publicó, a más de otros, *Tranquilamente hablando, Las cosas como son, Las cartas boca arriba, Lo demás es silencio, Paz y concierto, Cantos iberos, Cantata en Aleixandre,* que son siete libros capitales de nuestra poesía contemporánea.

Podríamos decir, pues, que es uno de los miembros de la escindida generación del 36, de aquellos que, tras la guerra civil, se incorporan a la generación de posguerra ya con un bagaje temático e ideológico muy distinto al que sostenían por las inmediaciones del centenario de Garcilaso de la Vega. El caso típico de ese grupo hubiera sido Miguel Hernández, de no morir en 1942. Pero ahí están los nombres de Victoriano Crémer, Pascual Plá y Beltrán o la misma Carmen Conde. Mas si la segunda parte se confirma en Celaya, la primera —la inicial radicación en el grupo del 36—, resultando cronológicamente evidente, es muy cuestionable en clima o tono, según se nos revela ahora, al repasar sus libros iniciales, en las primeras páginas de este volumen.

Marea del silencio es un libro precioso, que pasó casi inadvertido en aquel 1935 de su aparición. Los nuevos satélites que el poeta puso en órbita, lo han eclipsado luego. Pero su lectura constituye hoy una grata sorpresa. Una sorpresa y un problema. Porque Celaya, el joven de veinte y muy pocos años que lo escribió, no responde al esquema de los mozos coetáneos —revalorización de la estrofa, belleza garcilasiana y retorno a los temas religiosos— sino al de sus hermanos mayores, los poetas del 25, los que andaban ya por los treinta y tantos. Hay un leve juanramonismo de adjetivación. Y hay ángeles y luto de cuchillos e imágenes casi greguerías y claridades de cristal. Los poetas mayores del 25 cruzan, sí, al fondo.

El convivio de la Residencia de Estudiantes —la famosa Residencia de Pinar, 21, a la que Celaya dedica un emocionado poema evocativo en el libro *Motores económicos*—, no fue estéril.

En ese mismo libro inicial apunta un toque superrealista —lunas que huyen por corredores de espejos— que, también con su procedencia del grupo de los *ismos*, va a enlazar y a cuajar en el libro siguiente. *La soledad cerrada* no llegó a publicarse entonces —lo fue, un poco anacrónicamente, en 1947— pero sí circuló y obtuvo un simpático premio —antes de la inflación de los concursos literarios—, en el Lyceum Club Femenino, con ocasión del centenario de Bécquer —el otro centenario, que uno se cumple en el que vivimos.

El superrealismo de *La soledad cerrada* se nos muestra con un curioso fenómeno. Por una parte, vemos que es superrealista «ma non troppo»; más estilizante que radical. Y, sin embargo, se nos antoja percibir que el poeta arrastra mucha materia (Freud, el sexo, lo subconsciente, los instintos primarios) de la que sustanció aquel movimiento de larga huella. Así pues, si en el primer libro solo podríamos anotar cierta exaltación vital que más nos recuerda a Guillén que al propio Celaya, en el segundo están ya larvadas algunas características del gran poeta posterior. «Hay algo denso y callado, algo que pesa y vive.» Hay una comprensión de la naturaleza, una invocación a fuerzas que crean y destruyen (aleixandrinismo que dejará poso). Hay una dejación expresa de propias angustias. Hay una presencia de verdades de los presocráticos, y, sobre todo, hay una atribución de *feroz* a la belleza de la vida, plenamente aceptada. Fácil será señalar hoy aquí el comienzo del turbulento vitalismo que, como un ventarrón, sacude los predios celayanos.

Además, *La soledad cerrada* es una exploración en el *yo* oculto, en el desconocido que nos habita, en el obseso Narciso romántico que Celaya iba luego a negar, no sin antes pasar y repasar por sus espejos casi inconfesables.

Con curiosidad, leemos en este libro el poema a un amigo muerto, por sus concomitancias con la «Elegía a Ramón Sijé», de Miguel Hernández. Más retórico y enfervorizado el poema del alicantino, más escueto y sobrio el del vasco, pero ambos coincidentes en la transformación de la materia humana en materia vegetal, a través de la tierra. Las elegías se producen casi a la vez. Sabemos que Hernández fechó la suya el 10 de enero de 1936. La de Múgica, debió de seguirle.

Porque es Múgica, Rafael Múgica —nombre civil del

poeta— el que aparece al frente de estos primeros libros. Se trata de un autor que ha manejado varios heterónimos, aunque el cubileteo de sus patronímicos y nombres propios —Rafael, Gabriel, Juan Múgica, Celaya y de Leceta— no suponga, como ocurrió por ejemplo con el portugués Fernando Pessoa, caras diferentes. «Esto está sentido en la persona de otro, está escrito *dramáticamente*, pero es sincero», decía Pessoa de sus otros firmantes. No creo que Celaya suscribiera la frase. Hay una interdependencia o compenetración, tan continua, que la poesía de Celaya no se explica del todo sin los corrosivos desplantes de Leceta, ni la de Leceta sin el contexto intelectual de Celaya. El propio autor lo da a entender así cuando, al publicar *Las cosas como son* (1952) hace presidir el volumen por ambos nombres (detalle eliminado de esta edición). Si acaso, parece que el autor desea conferir al ciudadano con carnet de identidad la responsabilidad de una, digamos, plataforma de despegue. Intento no del todo claro, pues a más de proyectarse algunos de sus rasgos sobre las páginas posteriores, hay libros como *La música y la sangre* que en esta edición se atribuye a Rafael Múgica, pero cuyos poemas vieron la luz en 1950, formando cuerpo nada menos que con los «Avisos de Juan de Leceta» y bajo el título de *Deriva*, firmado por Celaya y eliminado como tal libro en el índice de este volumen general.

Múgica-Celaya-Leceta son una misma persona, con inquietudes y problemas que han ido evolucionando y teniendo, como es lógico, reflejo en la labor poética. Sus distintas apariciones responden a estados subjetivos y a conveniencias de expresión, y no a un desdoblamiento de personalidad, como pudiera ser tentador imaginar desde un punto de vista crítico. Como el tema es interesante, me parece muy oportuno abordarlo al comentar este volumen de obra completa. Hay, en el libro *Motores económicos*, un poema, «La pistola en el pecho», en el que Leceta habla con desgarrada sinceridad a Celaya: «entonces tú cantabas a tu modo, / y bailaba Leceta como un oso / y el señor Múgica pagaba todos nuestros excesos». Ahí está el poeta, uno y trino: el impulso instintivo y ciego, el racional enformulador expresivo y el hombre que se integra en la sociedad, más o menos oscuramente, al que luego habrá de llamar «viejo burgués arrepentido». Leceta —los poemas que brotaron a su descarnado aviso— es anti-burgués, anti-poético en cuanto anti-retórico, pero no es anti-pático (de *épathon*, sentimiento sufrido), sino todo lo contrario: es simpático (recuerdo bien el

desconcierto y la sorpresa que causó en el ambiente garcilasista de 1947, el pequeño librito de portadas verdeclaro que nos llegaba de San Sebastián). Es el *gran simpático*, diríamos: el nacido del sistema nervioso de una vida vegetativa. Y esto es fundamental para un entendimiento de la poesía del poeta cuya obra comentamos. La vida gozada en su elementalidad, la hedonista plenitud vital que supera las zonas sombrías y logra un concepto positivo de la existencia. Celaya no canta nunca metafísicamente la muerte. Parece hacer suyo aquel razonamiento del epicureísmo, según el cual la muerte no nos afecta nada, pues mientras vivimos ella no está y cuando llega ella no estamos ya nosotros. Celaya no canta nunca «la pena consabida» —me dijo una vez, y en un poema de su libro *El corazón en su sitio*, que por ser tristes, hubiera preferido que mis poemas fuesen malos— sino la vida pugnaz, muchas veces la vida somática e irracional.

Y aquí surge una contradicción, en cierto modo, porque una poesía con ese substrato se tiñe muchas veces de afán racionalizador y presenta un planteamiento intelectual. Desde *Objetos poéticos* (1948), el poeta ha pretendido buscar en su poesía un mundo a la medida del hombre. El hombre como medida de todas las cosas aparece ya en «Sobre la verdad», de Protágoras. Esto puede parecer desmentido por el propio Celaya en algunos momentos, pero en el fondo su poesía es un humanismo. Poeta de vasta cultura, la formación científica y la filosófica se traslucen frecuentísimamente y dan ocasión a una problemática en que lo racional gravita. Científico es, en último extremo, aunque sea también poético, el latido de un magma creacional del que se ve surgir el mundo. Un principio vital, cenagoso e informe, femenino, materno, que late en muchas de las concepciones poéticas de Celaya, mucho más que el principio masculino e individualizador, dejándonos la impresión de algo cenagoso y confuso. También aquí tendríamos que recordar a los milesios: para Anaximandro, las criaturas vivas nacen todas de un elemento húmedo. Gran importancia ostenta lo sexual en la poesía de Celaya, y más que la libido en sí, el légamo placentario, el torbellino viscoso de algo que nos envuelve. Aquí reside ese elemento de su mundo poético que él llama «las madres primeras», frecuentemente empleado, aparte de otros motivos de poemas más eróticos. En doble vertiente, lo instintivo y lo raciocinador han abocado en varios libros —y singularmente en *Tranquilamente hablando* y en *Las cosas como son*— a un existencialismo donde el asco y la náusea

tienen la expresión más acerba de la poesía española. Claro que el poeta no se dejó succionar por ese pantano y su queja no fue solo existencial (ya hemos dicho que no es cantor de la pena consabida, y lo puramente existencial, por ser inherente a la condición misma del ser, resulta de estéril protesta) sino social, frente al falseamiento y a la deformación de la libertad y de la belleza naturales; frente a las deshumanizadoras mecanizaciones y las sórdidas formas de vida.

Revolviéndose, creciéndose, Celaya maneja la sátira y la dialéctica, y utiliza la poesía como arma revolucionaria, no solo dedicándose a una temática proletaria o fabril (en la que logró ejemplos de tanta categoría como la «Carta a Andrés Basterra» o «El martillo»), sino atacando los falsos supuestos de la moral burguesa.

Estamos, pues, ante una interpretación beligerante y salvadora de la poesía, ante la atribución de un fin encaminado a transformar las conciencias. Por eso dije al principio que Celaya plantea a la poesía problemas ontológicos y teleológicos. No es Celaya —se sabe bien— de aquellos que atribuyen a la poesía un fin en sí misma, sino de quienes la encaminan a algo, quienes le confieren función moral, ética o de otra índole. Es, pues, en opinión de estos poetas, la poesía algo más que la expresión de una subjetividad. Es más, también, que una forma de conocimiento. Es un arma para transformar la conciencia. No puedo entrar ahora a comentar si hay o no desproporción notable de medios y de fines. Me abstengo de opinar porque no es cosa despachable en dos o tres líneas, y tampoco es propiamente del tema propuesto. Pero sí, lo es dejar constancia de algo que la relectura de la obra completa de este autor —típico y ejemplar en la posición dicha— me evidencia. Y es que, sin faltar a ese fin último, sin merma de su intención, lo que la poesía auténtica no puede dejar de cumplir ni aunque quiera, es la expresión de una subjetividad. Prácticamente ninguno de los poemas de Celaya, en este volumen de casi mil quinientas páginas, deja de ser expresión viva de un ser humano que nació en 1911, en un lugar de Guipúzcoa, de padres vascos por los cuatro costados, y cuya peripecia vital se jalona por los aconteceres que un cuadro cronológico pone ante la vista del curioso lector.

Creo que esto no se opone a la concepción de la poesía como una obra en común, expuesta por Celaya en el espléndido prólogo a uno de sus mejores libros. *Paz y concierto* (1953) se abre con unas páginas en prosa —sugestivamente poéticas y

valiosamente lúcidas— que constituyen uno de los textos más expresivos sobre la poesía de nuestro tiempo. Hará bien el lector en buscarlo y repasarlo, si algo le va en estas cuestiones. Partiendo de un principio humanista, expresado con frase de don Antonio Machado, Celaya despliega la teoría del *yo* más que solidario, diluido en el todos, de la mutua dependencia y la recíproca deuda que nos hacen una gran ola conduciendo la vida a la playa común. Nadie se envanezca por una obra que tanto debe a los demás.

Problema de forma, también, porque Celaya no se ha parado en barras formalistas. Partiendo del informalismo reivindicado por algunos poetas de los movimientos llamados de vanguardia, se ha permitido toda andadura. Sin sentar principios categóricos —en nada es un dogmático, no lo iba a ser en poesía— es ya más que sabido que la poesía no puede residir solo en la armazón ni en la palabra imantada. A veces, puede estar en el coletazo de una verdad apresada de improviso o en el babear de una mentira puesta en evidencia. Mas toda la obra de Celaya no se mueve en la zona informal o prosaica —aunque él ha abordado el prosaísmo sin ambages— sino que con frecuencia utiliza ritmos más o menos experimentados, sobre todo el octosílabo y los alejandrinos y otras combinaciones en las que coloca —bien que eliminando el rigor si empece a su propósito expresivo— asonantes, con predilección por los agudos. Sin ser un rabioso informalista, Celaya es escritor que no vacila en pasar por alto defectos formales inoportunos.

De toda suerte, en una obra tan vasta no cabe señalar formas predominantes: su variedad lo impide. Se impone resaltar, por doble motivo, la recreación que Celaya ha llevado a cabo, con personalidad singularísima, del poema coral, en el que coexisten lírica y épica. Acabo de escribir «por doble motivo». Uno, es esa misma originalidad. Otro, el hecho de haber producido en tal forma tres obras de real importancia: *Lo demás es silencio* (1952), *Cantata en Aleixandre* (1959) y *El derecho y el revés* (1964).

De «drama íntimo del intelectual sincero de Occidente en la hora de nuestra encrucijada» fue calificado, en su aparición, el primer poema de los tres citados. Celaya demostró con él ser el poeta más preocupadamente actual, más metido en problemas contemporáneos, cogido por las fuerzas sociales de un mundo en pugna. *Protagonista* —que asume la expresión del poeta intelectual—, *Mensajero* —que grita la urgencia de una

transformación social— y *Coro* —la voz unánime del pueblo— alternan en esta *cantata*, como el autor ha denominado a sus diálogos, o más bien sucesivos monólogos, de tan escasos precedentes en nuestra literatura.

El derecho y el revés se apoya en el tema mitológico de Proteo, entablando lucha dialéctica entre el *Mono* —versión que el autor hace de Epimeteo—, discriminador y singularizador del *yo*, con secuelas metafísicas de eternas contradicciones, y el *Ingeniero* —prometeico protagonista que proporciona al pueblo el fuego instrumental para vivir mejor—. Simultáneamente, *Ezbá* encarna la belleza y el amor, la raíz maternal y la invitación a la vida. Y los *Zomorros*, que son no la voz de la conciencia moral, como era el coro en las tragedias griegas, pero sí la voz de una masa popular. *Mono* e *Ingeniero* son, en el fondo, caras de un mismo ser. Si intelectualmente el poema reviste interés, poéticamente tiene —es natural— alguna zona harto discursiva. Pero otro valor de la obra es que en ella late todo el mundo poético de Celaya: desde las subconsciencias sexuales a los planteamientos racionales, desde lo primitivo a lo elaborado culturalmente.

La *Cantata en Aleixandre* no es tan solo un originalísimo homenaje al gran poeta de *La destrucción o el amor*, sino también una profunda interpretación de la poesía como fuerza que se alza libre y, a la vez, solidaria del humano destino.

Celaya muestra, pues, reiteradamente, su propósito de alcanzar esa poesía mayoritaria que ya es exponente común de una época en la que figura como uno de los máximos representantes. Pienso que ante la indiferencia del gran público, el poeta romántico se consideraba un incomprendido y el poeta puro un ser superior; evasiones con las que al poeta de hoy no le cabe conformidad. La contradicción tal vez la señale el propio Celaya cuando dice «no basta una revolución literaria». En la evolución de su obra, Celaya ha sentado la poesía como una actividad más del hombre, fruto por tanto de la acción, de la «praxis», y no efluvio gratuito del espíritu. Cómo un materialista teórico puede incurrir poéticamente en algún idealismo romántico, o hasta qué punto lo fenomenológico es único soporte de la experimentación en el poema, serían motivos para un estudio que cabe hacer partiendo de la obra de este importante autor.

Es una prueba dura la publicación de poemas completos. No todos los poetas la resisten. Como un tapiz al trasluz, se ven los nudos, los recosidos, las puntadas en falso. Celaya

pasa por encima de todo esto, superando tramos de decaimiento que —claro es— los tiene. Su paisaje es amplísimo, y los barrancos o las quebradas son poco junto a las alturas señeras. Tras sus libros capitales, a los que más o menos me he referido, Celaya ha acometido, con otras producciones, una incorporación de motivos, radicales o entrañables, del país vasco. A veces son breves etopeyas, a veces estampas folklóricas. Los libros de los últimos años (1967-1968), no aportan aspectos nuevos. Se incide en las reacciones puramente sensuales, en los aspectos primarios, en la ratificación de un mundo real y colectivo, en lo solidario, en la sátira y en algunos motivos de actualidad político-social. En la línea más intelectualizada está el libro titulado *Los espejos transparentes*, con una poesía de intención clarificadora desde paradójicas complicaciones. Es lo mejor de esa época. Poco más. Podría considerarse que tan ingente obra, tan significativo documento de nuestra poesía, había culminado ya, y que el autor entra en una zona menor, en reflejo de sí mismo.

No sería esto poco. Mas he aquí que Celaya, en una nueva prueba de creador auténtico, ha dado otro giro a su visión del mundo, publicando, ya en 1969, *Lírica de cámara*, libro ciertamente importante. El volumen de sus poemas completos se ha quedado pronto —felizmente— incompleto. Con todo, es una útil y espléndida edición a la que debe señalarse un fallo notable: la ausencia de cronología para los libros publicados. El lector que no conozca las primeras ediciones, navegará a la deriva entre más de treinta títulos y, si su curiosidad se lo pide, naufragará en el intento de seguir un orden evolutivo o de examinar una producción epocal. Lástima que a los editores no se les haya ocurrido algo tan elemental como es una bibliografía completa.

El valor bibliográfico de este volumen crece con la inclusión de los tres libros de canciones y poemas breves publicados en colaboración con Amparo Gastón, compañera del poeta, y con varias fotografías de épocas diferentes. Para abrirlo, se ha tomado el capítulo que Vicente Aleixandre dedicó a Celaya en su libro *Los encuentros* (1958), donde la penetrante y bella prosa del maestro traza una semblanza de profundo valor psicológico.

Leopoldo de Luis
Madrid